

## Pensamiento y dramaturgia kuschiana en relación con el teatro argentino actual

Alejandra García  
Universidad Nacional de General Sarmiento  
agarcia@campus.ungs.edu.ar

**Resumen:** El resultado del inmenso trabajo producido por Rodolfo Kusch sobre la forma de estar en el mundo del hombre precolombino, encontró sus limitaciones en el lenguaje académico, que se inscribe en una forma de pensamiento proveniente de occidente, y que por esa razón no es el más adecuado para dar cuenta de la existencia de otra concepción, como la que existía en nuestro continente antes de su mal llamado “descubrimiento”. Kusch en sus escritos utilizó con preferencia el género ensayístico, para dejar fluir su pensamiento con mayor libertad. No obstante este autor utilizó otros lenguajes como el dramático y el audiovisual, de manera de complementar la expresión de su pensamiento. Este trabajo aborda tanto la dramaturgia de Kusch, especialmente de *Cafetín (homenaje a Discépolo)*, la última obra escrita por él, como otras dos obras pertenecientes a la escena teatral actual, *Terrenal, pequeño misterio ácrata* de Mauricio Kartun y en *Apátrida, 200 años y unos meses*, de Rafael Spregelburd con el propósito de identificar procedimientos dramáticos que habiliten la aparición de imágenes estéticas de *América Profunda* en la escena. Principalmente, el artículo se propone como un aporte a la reflexión que explora la relación entre las artes escénicas y el trabajo investigativo de Rodolfo Kusch.

**Palabras clave:** Pensamiento americano – Filosofía americana – Artes escénicas - Dramaturgia- Teatro materialista

**Resumo:** Os resultados do trabalho produzido por Rodolfo Kusch sobre o modo de estar no mundo do homem pré-colombiano encontrou limitações na linguagem acadêmica, que vem do modo de pensar do Ocidente, e por essa razão não é o mais adequado para explicar a existência de outra concepção, como a que houve em nosso continente antes de sua má chamada “descoberta”. Kusch em seus escritos usou o gênero ensaístico com preferência, para deixar seu pensamento fluir com maior liberdade. Não obstante ele também usou outras linguagens, como dramática e audiovisual, de forma complementar na expressão de seu pensamento. Este trabalho aborda tanto a dramaturgia de Kusch, especialmente *Cafetín (homenaje a Discépolo)*, sua última escrita, como outras obras da cena do teatro atual *Terrenal, pequeno mistério ácrata* de Mauricio Kartun y *Apátrida, 200 años y unos meses*, de Rafael Spregelburd com o objetivo de identificar os procedimentos dramáticos que permitem a aparição de imagens estéticas da América Profunda na cena. Principalmente, o artigo é proposto como uma contribuição à reflexão que explora a relação entre as artes cênicas e o trabalho de pesquisa de Rodolfo Kusch.

**Palavras-chave:** Pensamento Americano - Filosofia Americana - Artes Cênicas - Dramaturgia- Teatro Materialista

**Abstract:** The results of the work produced by Rodolfo Kusch on the way of being in the world of pre-Columbian man, found limitations in the academic language, which is inscribed in the form of thought coming from the West. For that reason is not the most appropriate language to account for the existence of another conception, such as that which exists in our continent before its badly called “discovery”. Kusch, in his writings, used the essayistic genre with preference, to let his thought flow with greater freedom. However, also used other languages such as dramatic and audiovisual, in a complementary way in the expression of his thought.

This work addresses both Kusch’s dramaturgy, especially in *Cafetín (homenaje a Discépolo)*, his last written, as other works of the current theatrical scene, *Terrenal, pequeño misterio ácrata* by Mauricio Kartun and in *Apátrida, 200 años y unos meses*, by Rafael Spregelburd with the purpose of identifying the dramatic ones that enable the appearance of an aesthetic images of *América Profunda* in the scene.

Mainly, this article is proposed as a contribution to reflection that explores the relationship between the performing arts and the research work of Rodolfo Kusch.

**Key-words:** American Thought - American Philosophy - Performing Arts - Dramaturgy- Materialistic Theater

*"Es indudable que lo teatral  
participa de la cualidad  
de lo absolutamente vital"*

Rodolfo Kusch<sup>1</sup>

## Introducción

Eso absolutamente vital que Kusch menciona en la cita es lo que este filósofo e investigador del pensamiento americano ha querido expresar durante toda su obra, especialmente en relación con el arte.

Los resultados de su inmenso trabajo sobre la forma de estar en el mundo del hombre precolombino encontró sus limitaciones en el lenguaje académico, que se inscribe en una forma de pensamiento proveniente de occidente, y que por esa razón no es el más adecuado para dar cuenta de la existencia de otra concepción, como la que existía en nuestro continente antes de su mal llamado "descubrimiento", y que aún sigue pulsando desde lo más profundo de nuestra memoria colectiva.

Por ejemplo, en el pensamiento americano conviven las contradicciones y está bien que así sea porque, justamente, no existe la síntesis entre dos elementos antagónicos, las oposiciones aseguran la dinámica propia de una concepción del mundo que está en permanente movimiento hacia su expansión.

Es posible que algo sea bueno y sea malo porque ese pensamiento no es esencialista. Uno no *es, está siendo*, y ambos verbos no existen por separado. La implicancia de un conocimiento producido bajo este tipo de concepciones no ha tenido abierta la puerta en la academia para que ocupe su lugar en la órbita de los conocimientos validados científicamente.

Kusch en sus escritos utilizó con preferencia el género ensayístico, quizá porque en él podía dejar que sus ideas fluyan con mayor libertad, permitiendo que el lector abstraído perciba algo que no está en el foco, pero que ni bien se lo quiere ver desaparece.

Eso es lo que me pasa al leerlo, y considero que a eso se debe la elección por parte de este autor, de lenguajes artísticos como el dramático o el audiovisual, como complementos de su extensa labor investigativa y el pensamiento producido a partir de ella. Porque el arte aparece para expresar aquello para lo cual no existen las palabras.

El lenguaje teatral permite ser pensado como una experiencia en la que es posible advertir la aparición de imágenes estéticas a través del uso de ciertos procedimientos presentes tanto en la dramaturgia como en

1 Primera frase de Kusch, en "El sentido de lo trágico en el teatro indígena"

la puesta en escena. Y en este sentido, este trabajo se propone como una exploración de la posibilidad de aparición de la *América Profunda* de Rodolfo Kusch en el teatro.

Si bien lo que ocurre entre platea y escenario abre la puerta a múltiples experiencias estéticas dado que como veremos, se trata de un encuentro con aquello que el espectador repone, y que proviene de su memoria inconsciente y colectiva, esto se produce a través de la aplicación de ciertos procedimientos estéticos que habilitan esa presencia, que podríamos llamar fantasmagórica, puesto que traen a la luz aquello que habita en lo profundo, en donde nuestro pasado americano pulsa de manera inadvertida.

Cabe aclarar que habilitar esta *aparición*, podría tener un carácter intencional en la obra, pero ni es necesario que exista dicha intencionalidad, ni la experiencia estética con *América Profunda* ocurre necesariamente, aún si existiera en la obra esa intención.

La presencia de la imagen de *América Profunda* tanto en la dramaturgia de Kusch, como también en ciertas obras actuales, es posible porque está presente en mayor o menor grado en la memoria colectiva del espectador.

En este trabajo me propongo pensar tanto la dramaturgia de Kusch, especialmente de *Cafetín (Homenaje a Discépolo)*, la última obra escrita por él, como otras dos obras pertenecientes a la escena teatral actual, *Terrenal, pequeño misterio ácrata* de Mauricio Kartun y en *Apátrida, 200 años y unos meses*, de Rafael Spregelburd con el propósito de identificar procedimientos dramáticos que habiliten la aparición de imágenes estéticas de *América Profunda* en la escena. Para ello, abordaremos en el comienzo del trabajo algunas reflexiones de Kusch acerca del pensamiento y teatro americano y sobre aquellos procedimientos que están presentes en la escena en las obras seleccionadas.

Lejos de agotar las posibles perspectivas que abre este tema, este artículo se propone como un aporte a la reflexión que explora la relación entre las artes escénicas y el trabajo investigativo de Rodolfo Kusch.

### **Algunos aspectos de América Profunda según Kusch**

El pensamiento americano murmura en lo profundo de nuestro pasado colectivo. Se trata de una experiencia cuyo potencial hay que liberar. Responde a un pensar seminal cuyo crecimiento se opone al pensar de la filosofía clásica y hegemónica en la cultura moderna. Se trata de una plena experiencia originaria del ser geográficamente situado que se proyecta a lo universal. América Profunda es una perspectiva filosófica vital, que no plantea la clásica oposición sujeto y objeto, sino que se basa en una lógica relacional de sujeto a sujeto, de carácter alegórico, semejante al de las conexiones que se establecen entre los elementos

que se ponen en juego en la experiencia estética benjaminiana y que veremos más adelante.

Mientras que la filosofía aristotélica menosprecia la doxa, el pensamiento en América se encuentra en el saber popular, en los mitos y ceremonias rituales, canales de un pensamiento real que se manifiesta en lo sagrado, que se hace presente cuando la palabra no alcanza.

Uno de los conceptos que Kusch aporta a la reflexión de cómo se relacionan dos culturas es la de *fagocitación*. Según él, muchos técnicos de la filosofía han ofrecido el concepto de *aculturación* para explicar esto que en América pudo haberse dado sólo en los planos materiales como la arquitectura y la vestimenta. Pero en los otros aspectos, ha ocurrido algo muy distinto que volteó ese proceso, se trata de una *fagocitación* de lo blanco por lo indígena.

La *fagocitación* se produce en un terreno invisible a la consciencia, por debajo del umbral de la conciencia histórica, en el plano del instinto. Opera en la inconsciencia social, al margen de lo que se piensa de la cultura y la civilización.

El análisis que Kusch realiza sobre el manuscrito de Santacruz Pachacuti en *América Profunda*, le permite iluminar ese aspecto esencial de lo americano que circula por debajo del umbral de la conciencia social. En ese plano la experiencia mesiánica de la ley divina es una conjuración del *caos*, pero no la destrucción de este, dado que es necesario que exista el *caos* para lograr el *equilibrio* con el *orden*. Porque el *equilibrio* sólo se consigue si existe la tensión entre ambos opuestos.

El *ser* occidental tiene carácter absoluto e invade agresivamente el *estar*. En América esa cualidad del ser ha sido distorsionada por otra que pulsa fuerte desde lo profundo del inconsciente social, la del *mero estar*. El lograr *ser alguien* en la vida es transitorio y de ningún modo inmutable y eterno. Se trata más bien de un *mero estar*, un *estar siendo* para el fruto.

El *dejarse estar* proviene del *estar siendo* en vinculación con una naturaleza que es un sujeto con capacidad de destruirlo todo o de darlo todo para la supervivencia. Se trata de un permitirse estar en contacto desde lo profundo del individuo con el entorno natural. Esta cualidad ha prejuiciado a los pueblos originarios como vagos y haraganes a través de la sanción moral propia de una concepción que se propone una educación para lograr *ser alguien en la vida*.

Estos son sólo algunos de los puntos sobre los cuales Kusch reflexionó en sus ensayos, a partir de los elementos que recopiló en sus incansables investigaciones, pero que los presento aquí porque serán utilizados más adelante.

## El arte en Kusch

Para Kusch, 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, puesto que la objetividad científica se ha ocupado de “desnutrir lo indígena, porque lo indio como objeto dentro del espacio vacío del mundo occidental es la nada” (Kusch, 2000: 785), dejando *lo inmigrante* como única posibilidad.

La perspectiva occidental sustrae de *lo indio* su validez política, social o artística, por lo se lo despoja de toda su fuerza vital. Pero es en la estética en donde esta cuestión se subvierte, porque “es el desmenuzamiento y la iluminación del aspecto tenebroso de nuestra realidad”. Como señala Kusch citando a 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” (Kusch, 2000: 787). Es justamente la distancia que nos separa del indio lo que plantea una fecunda oposición entre un compromiso geográfico y una formalidad adquirida. Una estética de lo americano podría significar una integración geográfica de lo americano en la política, lo social y lo cultural.

En *Anotaciones para una estética de lo americano* Kusch señala que *lo 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 artista o el escritor, “en el caso de rozar algo muy hondo que penetre en lo americano, tiende sobre esa hondura un ‘barroco conceptual sutilmente entretejido’ para cerrar toda posibilidad de visión o de resquicio hacia lo viviente” (Kusch, 2000a: 781).

Kusch sostiene que el arte que se produce en América en su época es un arte de la producción y no de la creación, razón por la cual se trata de un arte sin sentido alguno. Porque el arte propiamente americano excluye forma y placer, e incluye lo amorfo y lo monstruoso.

Juan Pablo Pérez, en su trabajo *El ‘gran arte’ de América sin arte* afirma que “existe una paradoja central en la teoría estética de Kusch que cuando habla de la fuerza vital de lo humano, tenebrosa, monstruosa y popular de América no encuentra continuidad ni traducción en la expresión formal que representa la categoría de un ‘arte americano’”. (Pérez, 2016: 26).

Es por esto que la impresión inmediata con el arte americano es la de la monstruosidad. Kusch la denomina *Estética del espanto*. En el arte indígena se observa que la fuerza expresiva está contenida en lo monstruoso, como señala Kusch, al citar al escultor Líbero Badii, quien afirma que el fondo esencial de ese arte es invisible a la visión del arte occidental.

“El arte indígena desborda en fuerza y potencia”, señala Badii en los apuntes realizados en un cuaderno inédito que recoge su estadía en el altiplano y en Lima y que Kusch cita en *Anotaciones*. Y agrega que “existe una armonía entre la línea de lo humano y la de la naturaleza”. La capacidad expresiva contenida en ese *desborde* y la estrecha vinculación entre lo humano y lo natural definen el sentido estético que tiene la monstruosidad en el arte indígena.

Por el contrario en el arte occidental predomina lo *signado* por sobre el *signo*, porque aquella es una cultura del sujeto cuyo fundamento se basa en que el conocimiento es un problema del sujeto y no de la realidad exterior o del objeto. “De ahí que la cultura occidental es una cultura sin naturaleza y en este sentido se opone a la cultura indígena” (Kusch, 2000: 791).

Es más apropiado en el caso de *lo americano*, hablar de *acto artístico*, en el que el artista ejerce una especie de violencia al crear: la palabra *ex-presión* confirma esta idea. No es casual entonces que el lenguaje dramático de Kusch abrevie en el expresionismo alemán, como él mismo señala en una carta dirigida a Alfred Hübner, investigador alemán de la obra de Paul Zech, en la que afirma que siente una extraordinaria afinidad con el expresionismo alemán, e incluso confiesa que aunque no era tan de su agrado puesto que deseaba pasar por porteño y argentino, la obra *Tango* fue considerada como una manifestación del expresionismo alemán, movimiento que según el propio autor, es una herencia que pesa en su quehacer filosófico y literario.<sup>2</sup>

### Algunas cuestiones en torno al teatro indígena y el teatro clásico

En América, el arte es una experiencia en la que se conjugan distintos lenguajes artísticos, dentro de los cuales se encuentra lo que nosotros llamamos *teatro*.

El teatro clásico se piensa desde lo dramático o lo trágico, detrás de lo cual se encuentra siempre una meta: afirmar la sanción moral. Por el contrario, en el teatro americano, las formas trágicas construyen un espacio en el que demorarse, como veremos a continuación.

Kusch, en *El sentido de lo trágico en el teatro indígena*, analiza el *Rabinal Achí*, un drama danzado de muy antigua data, recogido por el abate Brasseur de Borbourg en 1850, conservado por los indígenas que lo re-

2 Cita realizada por J.P. Pérez en su texto “El ‘gran arte’ de América sin arte”, “Me solía encontrar con Zech en la calle Corrientes en una lechería. El masticaba su habano y me relataba entonces sus avatares en la literatura alemana. Se parecía a Churchill, según él mismo lo afirmaba.

Nos pasamos largas horas charlando. Pude ampliar así mis conocimientos sobre el expresionismo alemán, con el cual sentía una extraordinaria afinidad. Una de mis obras de teatro, la primera, titulada ‘Tango’, fue considerada como una manifestación del expresionismo alemán. Esto, como es natural, no me gustó mucho, ya que yo deseaba pasar por porteño y argentino. Es indudable que mi herencia alemana por los dos lados pesa extraordinariamente en mi quehacer filosófico y literario”.

presentaban a escondidas en el Pueblo de Rabinal, Guatemala. La mayor parte de la obra describe demostrando los últimos momentos de un guerrero Queché antes de ser sometido a su sangriento sacrificio, puesto que ha sido vencido por otro de Rabinal.

El sentido de lo trágico en el Rabinal consiste en una sanción abstracta que se reduce al predominio del más fuerte que vence al débil, alentando la aplicación de lo que podría considerarse amoral en el teatro clásico, como es la aplicación de ese sangriento sacrificio.

El modo trágico de representación de la vida en el teatro indígena, pone en discusión las formas en oposición del teatro clásico, puesto que aquél responde menos a una sanción moral que a la *acción vital* presente en escena, aspecto clave en las representaciones indígenas.

El carácter del arte americano debería ser el de una urgente confesión, que tiene más la apariencia de un rito, de un conjuro, que la de un simple episodio puesto a modo de caballete en la caja escénica.

Llevar a los creyentes a la salvación a través de una catarsis que los lleve ante los dioses para pedir perdón, eso es el arte americano para Kusch. "Se trata en el arte de una confesión que esté a la altura de una conjuración mágica, que se elabora con terror y en la que se vuelca todo lo que se es". (Kusch, 2000: 776).

El arte americano está urgido de una confesión, la de que "sólo el terror nos lleva a vivir en el mundo falso de nuestras ciudades" (Kusch, 2000: 777).

Mientras que "en la ciudad lo espacial se ladea simulando la vida humana, lo biológico en su estado puro se expresa musicalmente en el tango". Para él, el tango participa 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 [...] En este sentido, es un arte antisocial porque es hijo del resentimiento, del mismo que toca al frustrado y al delincuente, pero que, por extensión nos envuelve a todos (Kusch, 2000:811).

Kusch señala que bajo los espacios teatrales del Juan Moreira, el Martín Fierro y el Tango, palpita la geografía americana, la cual recupera en la escena la tremenda experiencia de la monstruosidad indígena.

En el fenómeno del *Juan Moreira*<sup>3</sup> se produce lo que podríamos llamar una *conjuración*. "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 frentes de los templos mayas. En lo más hondo el instinto colectivo cuestionaba su supervivencia en

3 Presentado en el Circo de los hermanos Carlo

ese margen que va del mero darse biológico al despliegue vital y heroico de Juan Moreira" (Kusch, 2000:810).

Este análisis que Kusch realiza sobre un texto originario del teatro argentino se vincula con la formación de *lo gauchesco* como ámbito literario al margen de la literatura oficial, que gira en torno a las persecuciones de las que era objeto el gaucho durante el proceso de formación del estado. En estos textos Kusch observa que *lo real* no es *lo gauchesco* sino la *estructura vital de lo gaucho* o sea ese resentimiento primario de encontrarse en un ámbito vacío sin resistencias y sin defensas frente a la imposición de lo que creemos haber logrado como nación. Y es ahí en donde él encuentra el germen estético que corresponde a una realidad muy antigua de nuestra tierra.

### Una realidad iluminada en el teatro

En "Una genealogía materialista en la dramaturgia argentina" Sandra Ferreyra aborda la dramaturgia de Ricardo Monti para ubicarlo en un tipo de teatro que lejos de proponerse como idea iluminadora de la realidad, es ella misma realidad iluminada. Esta distinción responde a la tensión existente entre una perspectiva idealista y otra materialista en torno al arte moderno. Mientras que la primera tiene como principios la totalidad, la identidad y la causalidad, a la segunda le corresponden la fragmentación, la interrupción y la intensificación de los aspectos innombrables de la realidad para la conciencia reflexiva.

Se trata de una experiencia sobre la que funda una *estética de lo inefable*. Su naturaleza es el ingreso de

[...] las "fuerzas inexpresables" que en un nivel mucho más profundo pero tan material como el histórico determinan las vidas humanas. Para Monti estas fuerzas son aprehensibles únicamente como imágenes, en forma dramática o en alguna otra forma artística, que trascendiendo al sujeto llegue a hacer visible el momento en el que las experiencias universales se entrecruzan con las experiencias individuales. (Ferreyra, 2018: 313)

Estas imágenes que según la autora son la génesis de la *estética de lo inefable*, Monti las denomina *imágenes estéticas*, y en el trabajo de esta autora se definen como "la verdadera creación del artista oculta debajo de las palabras que la habitan. Estas se ofrecen 'como en una pantalla interna al registro de la mirada interior'" (Ferreyra citando a Monti, id.), cuyas cualidades sensibles afirman la perspectiva materialista de la obra de Monti. La imagen estética es indisoluble de un concepto amplio de experiencia. Un concepto que tiene en cuenta no sólo aquellos contenidos de la existencia asimilables concretamente sino también esos otros que persisten como restos que quedan en las profundidades de nuestra memoria involuntaria.

La *estética de lo inefable* se opone a los principios del teatro idealista. Ferreyra lo señala de la siguiente manera:

- 1) a la unidad de la conciencia opone los restos de experiencia que han quedado fuera de su alcance. La estética de lo inefable parte del supuesto de que la realidad implica mucho más que lo que la conciencia procesa como experiencia vivida; se le dará forma dramática al contenido de experiencia residual que queda sin un procesamiento consciente.
- 2) a la trascendencia del símbolo opone la fragmentariedad precedera de la alegoría, oposición que posibilita la articulación de una nueva forma de conocimiento del mundo que no apunte a aprehender la esencia eterna de las cosas, sino su existencia transitoria.
- 3) a la progresividad de la historia opone la detención del devenir, entendiéndola como el instante en el que se conjugan pasado y presente. (Ferreyra, 2019: 15)

Walter Benjamin en su ensayo "Sobre algunos temas en Baudelaire" define las nociones de vivencia y verdadera experiencia distinguiéndolas justamente en función de la naturaleza de los contenidos de existencia que las componen.

La vivencia consiste en una experiencia que se hace consciente y se despoja de todo su contenido de realidad al guardarse en la memoria voluntaria. Es esa a la que apelamos cuando queremos recordar un suceso específico y que guarda consigo únicamente el contenido objetivo de ese recuerdo.

La verdadera experiencia es aquella que contiene los rastros del pasado y que fue atesorada en nuestro interior sin que lo hayamos percibido conscientemente. Esta condición permite evocar una imagen vívida con todas sus reminiscencias mediante la memoria involuntaria. El individuo conquista así una imagen de sí mismo, se adueña verdaderamente de su propia experiencia.

En su trabajo, Benjamin hace alusión al célebre pasaje de la obra de Proust en el que el protagonista muere un bizcocho y aparece ante sí la ciudad de Combray, la cual hasta entonces "se había ofrecido con pobreza a su recuerdo".

Para Benjamin el carácter azaroso de la aparición de una reminiscencia de ese tipo no es natural en el hombre. Al respecto señala que "Los intereses interiores del hombre no tienen por naturaleza ese carácter irremediabilmente privado, sino que lo adquieren únicamente cuando disminuye, debido a los hechos externos, la posibilidad de que sean incorporados a su experiencia" (Benjamin, 1967: 9). Es el debilitamiento producido por el shock de la modernidad.

Estas perspectivas nos permiten analizar en clave *materialista* dos obras de teatro actuales en las que es posible advertir imágenes estéticas de la América Profunda de Kusch. Vale la pena señalar que ninguna obra de teatro debería ser ubicada en los términos de una única concepción del lenguaje escénico, y en este sentido es que me permito trabajar con dos obras que pueden ser pensadas en mayor o menor medi-

da como formas dramáticas que se inscriben en una línea idealista o materialista. Dichas obras son: *Terrenal, pequeño misterio ácrata* de Mauricio Kartun y *Apátrida, 200 años y unos meses*, de Rafael Spregelburd

*Apátrida, 200 años y unos meses*, es una obra escrita, dirigida e interpretada por Rafael Spregelburd. Está basada en un hecho real ocurrido a fines del siglo XIX, en torno en las cartas que se cursaron el pintor Eduardo Schiaffino y el crítico Eugenio Auzón en las que discutieron acerca de la existencia o no de un arte nacional. Este debate finalizó en un duelo entre ambos.

Por su parte, la obra escrita y dirigida por Mauricio Kartun, *Terrenal, pequeño misterio ácrata*, retoma el relato de Caín y Abel en el cuerpo de dos hermanos abandonados en un terrenito perdido en algún lugar del conurbano y que encarnan dos filosofías de vida contrapuestas.

Mientras que la obra de Kartun recupera imágenes a través de un guión cargado de formas estéticas, Spregelburd evoca los hechos mediante una puesta en escena que desmantela la historia como un rompecabezas cuyas piezas desperdigadas en tiempo y espacio establecen conexiones que funcionan como bisagras que llaman al espectador a reponer esas coyunturas con imágenes que surgen en su interior, haciendo presente la historia.

En la escena de *Apátrida* se escuchan las habituales guías grabadas que dirigen al visitante en su experiencia con el arte y que son ofrecidas en los museos contemporáneos. Es allí donde tiene lugar la experiencia moderna con el arte, que según Benjamin es la del fracaso porque allí se ha despojado a la obra de arte de su contenido de verdad que estaba presente en el ámbito cultural, de carácter colectivo.

Sin embargo Benjamin abre un resquicio esperanzador, cuando señala que la experiencia con el arte retiene en sí elementos culturales. Citando el poema "Las correspondances" de *Las Fleurs du mal* de Baudelaire, Benjamin se refiere al recuerdo profundo que murmura a través de alegorías entre elementos del pasado colectivo presentes en la experiencia estética y que son las huellas con las que Baudelaire imprime la forma de la modernidad.

En la misma línea, el dramaturgo y director de teatro Ricardo Monti señala que las imágenes estéticas en la producción dramática son facetas de otro mundo sustraído a la percepción real, imágenes de un sueño que se hace presente, y que se anticipan a las palabras.

De acuerdo con él, las imágenes estéticas tienen la capacidad de intuir relaciones significativas entre los fragmentos más alejados del mosaico de imágenes. Establecen una especie de juego dialéctico basado en una espontánea articulación de imágenes, que discuten el mundo de conceptos en el que vivimos mediante la disociación de significados.

En el caso de *Apátrida* los procedimientos utilizados en la puesta en escena se abren a un juego de relaciones que surgen entre los intersticios de las partes de la historia que presenta la obra, relaciones alegóricas que se ubican en la órbita del espectador, quien en su encuentro con la escena teatral repone de sí imágenes que se conectan con otras provenientes de planos culturales cada vez más profundos que llegan a vincularse con aquellas que emergen del pasado colectivo.

Aquí la historia se presenta como una serie de fragmentos que fuerzan la desvinculación entre conceptos y significados, rompiendo con las relaciones espacio-temporales cuyas conexiones son repuestas por el espectador. Esa fragmentación abre camino a las profundidades que devuelven imágenes de un pasado colectivo en el que América Profunda está presente.

Algunos de esos procedimientos consisten en mecanismos de desmantelamiento de la historia que permiten fragmentar en planos la experiencia del espectador, abriendo en capas el tiempo y espacio evocados. El punto clave es nuestro territorio, 200 años y unos meses y a partir de allí la escena se proyecta a un universo en constante expansión. La utilización de tecnología en la escena forma parte de esos procedimientos que permiten una experiencia estética. Por ejemplo el sonido del pulso en vivo de Spregelburd, que corre alterando su ritmo, las grabaciones de las guías habituales de los grandes museos modernos que son reproducidas en escena por una voz en off, activada por la obturación de la tecla "play" de un viejo grabador, aluden a la individualidad de la experiencia con el arte en esos espacios y por ende también a la pérdida aurática que señala Benjamin.

La música y el canto, elementos presentes en *Apátrida* también contribuyen a liberar el potencial del pensamiento subyacente en la platea. El sonido se produce por elementos extremadamente antagónicos, modernos sintetizadores reproducen sonidos que se articulan con los que provienen de precarios artefactos de cuerdas gruesas tensadas en un parante de madera con clavos, extraño instrumento musical que se ejecuta mediante una especie de arco de contrabajo.

"El norte arrasará", se escucha en *Apátrida*. "Somos el triunfo de un discreto genocidio. Hemos abierto el camino al sur a fuerza de aguardiente. Hemos emborrachado al indio hasta matarlo, y ahora nos hemos apropiado del sur. No hablo de la tierra no, hablo del sur de verdad, hablo de la palabra. Cuando escuchemos el sur en la orquesta febril de las naciones, creemos que se habla de nosotros porque hemos sellado en la palabra nuestro ínfimo acuerdo genocida".

Este fragmento permite pensar la perforación cultural que instala en escena el relato subterráneo que circula debajo de la pretensión de forjar el ser nacional para la creación de un Estado mediante la imposición de un *ser sin estar*, del ser del arte nacional, el arte del Estado Argentino.

La forma como *Apátrida* presenta los hechos desarma la historia en fragmentos que se interpelan entre sí generando una dinámica que permite la visualización de un movimiento que se asimila al de la *fagocitación*.

La *fagocitación* es una categoría que Kusch utiliza para dar cuenta de la forma de persistencia de una cultura que ha sido invisibilizada por otra que se constituye hegemónica y la aplasta. Aquella no desaparece y continúa circulando en lo más profundo de los cauces por donde circula el grupo social. Más adelante se profundizará acerca de este concepto.

En *Apátrida* está presente la idea de fundar una nación, tan propia de la concepción europea, que es la base de la necesidad de consolidar, o más bien, establecer un arte que pueda denominarse nacional. Y ese pretendido *ser* del arte nacional choca con el *estar siendo* del pensamiento americano que no tiene en su concepción un carácter esencialista.

Como señala Rodolfo Kusch, como "nuestro contenido viviente no se adecua a esa forma", la forma heredada del arte occidental, "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" (Kusch, 2000: 804).

Un aspecto interesante del guión de *Apátrida* es el efecto producido por los discursos de ambos contendientes del debate, a lo largo de cuyos textos no es posible afirmar en nombre de qué ideales está tomando partido quien declama, pero que se interpelan entre sí en oposiciones discursivas constantes que nunca se saldan.

Por su parte *Terrenal*, de Mauricio Kartun, trae a la escena imágenes que entrelazan los mitos originales del hombre. Mandamiento y libertad de espíritu se articulan constantemente en la obra abriendo en el espectador la posibilidad de experimentar una realidad que se aleja de las concepciones totalizantes de una cultura globalizada. *Terrenal* se abre a un nuevo modo de habitar el mundo, una perspectiva más vital, dinámica, porque a partir del juego de concepciones opuestas se ponen en movimiento los elementos que estructuran nuestro pensamiento.

Los hermanos parecen haber estado siempre allí, en algún lugar indeterminado de América. Su presencia en escena evoca peleas que nos son familiares, pero desmanteladas en las partes que engendran los razonamientos de nuestra cultura. Pensar seminal que permite redefinir lo esencial a partir de dos elementos que se relacionan y que enfocan uno la vida como disfrute y el otro la vida como sacrificio. Es un principio que no tiene fin, está en constante movimiento y se expande sin perder nunca los rastros de su origen geográficamente situado que se proyecta hacia lo universal.

Como señalamos anteriormente, la diferencia fundamental entre el *ser* de la filosofía clásica y el *estar siendo* del pensamiento americano es una dicotomía producto de la lógica que impuso la colonización. Ante la pretensión de ser sin estar, el ser americano es más bien un "estar siendo para el fruto".

Hay un cultivo propio de cada cultura. En *Terrenal*, Caín cultiva pimientos y Abel isocas, que son cascarudos que sirven de carnada para la pesca. Se trata de plantas y bichos. Los bichos comen plantas, pero los pescados mueren engañados por los bichos. La isoca triunfa desde las entrañas de la tierra, y emerge con su cultura subterránea fagocitando el pensamiento en un giro constante hacia la expansión, producto de una lógica de la negación, de los opuestos.

Uno de los hermanos es muerto por el otro y entonces la geografía mental se reorganiza convirtiendo los territorios colindantes de las ideologías en disputa, en sustratos que se superponen unos a otros en la estructura de nuestro pensamiento yendo de una lógica de lo relacional en niveles paralelos, hacia a una lógica de lo relacional orientado a lo profundo. La historia llama a buscar en las profundidades de la memoria las imágenes estéticas que propone la obra y que las palabras no dicen.

"Lo cascarudo": ¿cocoliche o sustancia? En el lenguaje de *Terrenal* está presente el juego. Combina el bíblico, el infantil, el culto y el criollo, el del colono y el del gaucho, produciendo un extrañamiento que contribuye a interpelar al espectador a que reponga de sí lo que la obra viene a estar siendo.

Tatita ponía el mundo patas para arriba y se iba de joda con Abel, a vivir la vida en el tiempo libre. Antes de que Caín, muerto de celos, cambiara la concepción del mundo en que vivimos, en *Terrenal* la pirámide de sentidos se apoyaba en ese punto en el que los dos hermanos se peleaban proyectando los planos de su perspectiva hacia el universo en una expansión constante. Es la contracara de la concepción que tenemos de la realidad, en la que América está *alverre* y *pa'trás*.

Se puede decir que las dos obras propuestas pueden leerse a través de un punto espacio-temporal, presente en el título de ambas, que permite la apertura de un eje que conecta los sustratos que forman parte de nuestra compleja trama cultural en la que la imagen de América Profunda está presente y puede aparecer en escena.

Kusch señala en su *Planteo para un arte americano* que "lo real no está en el argumento sino en lo que ese argumento lleva de recargo, agregado por el espectador". Sin hacer mención en forma directa, las imágenes de América Profunda se hacen presentes en la escena puesto que las obras analizadas aquí utilizan procedimientos cuyo carácter formal habilita un espacio de manifestación, pero de ninguna manera las definen, ni las significan. Como señala este autor, lo americano carece de forma y lo occidental que está repleto de ellas no puede limitar su naturaleza. "Nos confesamos, y en la confesión nos saldrá un arte de-

forme que toma el sentido del miedo que llevamos muy adentro y entramos en el ritmo de los frustrados y no de los poderosos, el del residuo humano y no el de los que se creen hombres pero son inhumanos" (Kusch, 2000: 778)

### **América Profunda en *Cafetín (homenaje a Discépolo)***

*Cafetín (homenaje a Discépolo)* es la última obra de teatro escrita por Kusch, en el año 1966. La escena tiene lugar en un Cafetín en tres tiempos distintos, el primer acto transcurre durante la semana trágica. El segundo, transcurre 15 años más tarde, durante la llamada década infame, y el tercero tiene lugar en el tiempo del mítico 17 de octubre de 1945. Todo ello indicado por el autor mediante diapositivas que él indica en texto de inicio de cada acto.

Los personajes son los muchachos que se reúnen y juegan allí a las cartas, Julio el patrón español que atiende en el Cafetín, el Payaso, borracho que muere en el primer acto y retorna victorioso en el tercero, María, la vitrolera llamativa, un matrimonio de inmigrantes y un obrero que huye de una persecución policial y pretende esconderse allí.

En su trabajo "Notas sobre la poética de *Cafetín (Homenaje a Discépolo)* de Rodolfo Kusch", Jorge Dubatti realiza un análisis de la obra basada en la poética de su lenguaje.

Este autor afirma que *Cafetín* es un caso relevante en la historia de las relaciones productivas entre tango y teatro argentino, por esta razón la identifica dentro teatro aplicado. Advierte la inserción musical de tangos como componente dramático espectacular, la intertextualidad con las letras de los tangos de Discépolo y la relación con la poética abstracta de las letras de tango y la adaptación o transposición genérica.

Ese espacio de sociabilidad propio de la ciudad en donde los personajes, malevos e inmigrantes se proponen ser alguien, lograr algo en la vida, está hilvanado en el lenguaje propio del tango, el lunfardo.

Sobre la poética de *Cafetín*, este investigador señala su estructura como drama espacial, en la que ese espacio es también un personaje, coincidente con la letra de Discépolo.

Es interesante señalar en este punto la reflexión de Kusch acerca de que *lo americano* como *espacial* no se registra con la misma intensidad si no es en el género oral de expresión. Se trata de una ecuación hombre-espacio que vincula a los personajes y el cafetín a través del lenguaje.

Ese espacio que con el correr del tiempo se muestra en tres momentos históricos diferentes, se corresponde a su vez con el espacio del sainete, si bien los personajes no son vecinos, el cafetín es un espacio público en el que se refuerza la idea de afinidades por amistad y de división en grupos.

Dubatti además señala que *Cafetín* puede ser identificado como drama histórico y teatro documental dado que se apropia de un procedimiento empleado por éste para generar ilusión o efecto de *non-fiction*, promoviendo la reflexión sobre los procesos históricos en la Argentina y el mundo, por ejemplo, con las diapositivas de los diarios.

El uso de las diapositivas también responde a otro uso vinculable al expresionismo. Lo define como la poética teatral que trabaja con la objetivación escénica de los contenidos de la conciencia. Uno de los aspectos que señala este autor es el de la objetivación escénica de la visión popular: mediante la conexión entre las proyecciones y las máscaras y disfraces circenses que aparecen en el cierre del Acto II el espacio se constituye en un circo vinculado con el carnaval y el cambalache. El expresionismo rompe el realismo para instalar en la escena una realidad más profunda y verdadera.

La ex-presión en el lenguaje artístico de Kusch se propone el tránsito de un contenido que es forzado a adquirir una forma, es decir, para poder pasar un elemento que habita un ámbito rigurosamente vital a otro que no lo es. La utilización de los recursos que Kusch indica en el texto dramático para la puesta en escena se proponen como una forma de hacer aparecer imágenes estéticas de una interioridad popular de los personajes presentes en la obra.

El lenguaje del tango contribuye con eso ya que arrastra consigo además, las huellas de una concepción que pulsa desde el fondo de su relegada existencia.

Kusch señala que al no tener ninguna madurez estética que pueda expresar lo americano, por ejemplo, en las artes plásticas, es a través de la oralidad propia del terreno primitivo en la que es posible encontrar la verdadera expresión de lo americano.

Como señala Juan Pablo Pérez, "el tango y sus relatos es el motivo que toma Kusch para intentar establecer ciertas continuidades semánticas en las estructuras artísticas que pongan en juego un lenguaje popular" (Pérez, 2016: 42)

La semántica de la obra es también analizada por Dubatti, quien la ubica como una pieza polifónica en la que se despliegan los diferentes puntos de vista de los personajes sin que ninguno de ellos muestre una salida a los conflictos presentes, dejando librado al pensamiento del lector o espectador la respuesta al cambio.

Según Mauricio Kartun, "el teatro de Kusch es teatro político expositivo, no impositivo. La condición polifónica de *Cafetín* lo acerca a un problem-play, como en el caso de la obra *Stéfano* de Discépolo" (Dubatti citando a Kartun, 2016: 247).

En toda la obra se observa la fuerte sanción moral impuesta sobre el *dejarse estar* de los muchachos que juegan a las cartas en el Cafetín quienes no han logrado *ser alguien* en la vida y las representaciones de su conciencia en la escena lo expresan claramente. Y además lo hacen en ese ámbito que parece ser un espacio en el que demorarse.

En el texto de *Cafetín* se observan numerosas menciones al aspecto vital de *lo gaucho* que Kusch destaca como el *germen estético* de la literatura gauchesca. Como señala JP Pérez, en relación con esta obra, "el héroe trágico es la figura del 'pobre tipo', pero también son los caudillos federales y gauchos matrones perseguidos, que en *Cafetín* pone ambas características en un solo personaje: el payaso marginal y borracho como mendigo, que hace las veces de Juan Moreira en el circo del que lo echaron, porque ya no son tiempos de Moreiras en las luchas anarquistas del primer acto, y cae muerto. Porque Argentina vive una transición que deja atrás el mestizaje e inicia una etapa de europeización cultural" (Pérez, 2016: 42).

### Imágenes estéticas de América Profunda

Como hemos visto, en las obras sobre las que se reflexionó en este artículo es posible analizar los procedimientos que permiten su apertura a una concepción dramática materialista que habilita la aparición de imágenes estéticas vinculadas con lo que Kusch define como América Profunda.

La constelación de imágenes estéticas con que *Apátrida* desmantela la historia en fragmentos, permite la articulación de los mismos con los restos de experiencia con que el espectador repone de sí, iluminando de la realidad aquellos aspectos que habitan ocultos en ella, en esa corriente profunda que se encuentra distorsionando nuestra realidad consciente. En lo más subterráneo de su caudal circulan contenidos presentes en la experiencia americana que son los que describe Kusch cuando define *fagocitación*.

Asimismo en *Terrenal* un gran número de imágenes estéticas se presentan en escena en el diálogo de los dos hermanos y de éstos con Tatita. La obra inicia en una lógica de lo relacional entre sujetos antagónicos y termina en una lógica de jerarquías entre ellos, fundando las bases del orden mundial, pero no sin aludir de maneras diversas a la existencia de un proceso de *fagocitación* de las concepciones que fueron aplastadas y que continúan pulsando desde lo profundo del estrato en el que quedaron relegadas.

Por último, *Cafetín* es una obra que ha quedado a medio camino hacia una forma de representación

materialista que bien hubiera podido habilitar la expresión del pensamiento de Kusch y que desarrolla ampliamente en sus ensayos. Esto se debe a que los procedimientos estéticos que por entonces imperaban en el teatro argentino formaban parte de una concepción idealista, que *representa* la historia en la escena, más que proponer una *experiencia estética* con ella.

No obstante, existen en la obra procedimientos que se inscriben en la idea de hacer aparecer en la escena imágenes estéticas del pensamiento de Kusch y de América Profunda, y que pretenden romper el velo de lo visible desde lo profundo de la conciencia de los personajes, como por ejemplo, la utilización de diapositivas, la intertextualidad con el tango y su lenguaje, el lunfardo que configuran el cafetín como un drama ambiental y otros recursos que hemos visto en este escrito.

Se puede decir que su pensamiento tiene una franca afiliación con la perspectiva materialista, especialmente teniendo en cuenta algunas de las categorías que hemos visto en este trabajo, como la fagocitación, que implica la circulación de una corriente de pensamiento presente en lo profundo del inconsciente social.

Un teatro materialista con sus principios de discontinuidad, negatividad y fragmentariedad puede pensarse en los términos de la estética que Kusch desarrolla en sus ensayos, y sintonizar así las señales de una América Profunda que viene murmurando desde lo profundo del inconsciente social, desde lo profundo de la tierra que habitamos.



## Bibliografía

Benjamin, W., (1967) "Sobre algunos temas en Baudelaire" en *Ensayos escogidos*, Editorial Sur. Buenos Aires.

Dubatti, J., (2016) "Notas sobre la poética de *Cafetín (Homenaje a Discépolo)* de Rodolfo Kusch" en *Arte, estética, literatura y teatro* en Rodolfo Kusch (J.A. Tasat y J.P. Pérez, coord.). Ediciones del CCC-Eduntref. Buenos Aires.

Ferreyra, S. (2018) "Una genealogía materialista en la dramaturgia argentina". En *Actas del Congreso internacional de Artes Escénicas*. Tandil: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Pp. 311-320.

----- (2019), *Estética de lo inefable. Hacia una genealogía materialista del teatro argentino*. Ediciones UNGS.

Kusch, R. (2000a [1973]), "Anotaciones para una estética de lo americano", *Obras completas*, t. IV. Ed. Fun-

dación Ross. Rosario.

----- (2000b [1973]), "Planteo de un arte americano", *Obras completas*, t. IV. Ed. Fundación Ross. Rosario.

----- (2000c [1973]), "El pensamiento indígena y popular en América" en *Obras Completas*, Tomo 2. Ed. Fundación Ross. Rosario.

----- (1999 [1962]) *América profunda*, Editorial Biblos. Buenos Aires

Monti, R. (1980) "Las imágenes en la creación literaria" en VVAA. *Memoración de Sigmund Freud*. TRIEB. Buenos Aires

Pérez, J.P. (2016), "El 'gran arte' de América sin Arte" en Tasat, J.A. y Pérez, J.P. (coords). *Arte, estética, literatura y teatro en Rodolfo Kusch*. Ediciones del CCC-Eduntref. Buenos Aires

Picotti, D., "Rodolfo Kusch, aportes de una antropología americana". En *Proyecto: El pensamiento argentino del Siglo XX ante la condición humana*. Disponible en <http://www.cecies.org/articulo.asp?id=84>

Ongaro Haelterman, C. (2016), "Est-ética latinoamericana en el pensamiento de Rodolfo Kusch. Proyecciones y perspectivas de un arte como variable de lo Real" en Tasat, J.A. y Pérez, J.P. (coords) *Arte, estética, literatura y teatro en Rodolfo Kusch*. Ediciones del CCC-Eduntref. Buenos Aires.

AURA  
REVISTA DE HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE