

Literatura argentina y estética americana desde la matriz de Rodolfo Kusch

Andrea Bocco

Introducción

Rodolfo Kusch –partiendo de la convicción de la existencia de un pensamiento americano- despliega, desde el primero hasta el último de sus textos, una sostenida reflexión en torno a las particularidades del mismo en sus diversas manifestaciones. En ese sentido, construye una serie de categorías que pueden operativizarse en los campos de las Ciencias Sociales, Humanas y en el de las Artes.

Un texto paradigmático al respecto es “Anotaciones para una estética de lo americano”. Dentro de la línea central del pensamiento kuscheano, asume aquí que hay una estética en nuestro continente que se diferencia de la occidental/europea aun cuando esté enredada en ella. Este artículo -de temprana aparición dentro de su producción intelectual (1955)-, además de retomar los planteos de *La seducción de la barbarie: análisis herético de un continente mestizo* (1953), introduce y esboza gran parte de los conceptos que desarrollará en su obra posterior: “fagocitación”, “geocultura”, “gestor cultural”, “pensar situado”, el “estar”.

Me interesa en este trabajo, en primer término, detenerme en algunas de esas nociones para, desde ahí, proponer la construcción de series literarias argentinas atravesadas por la matriz estética americana pensada por Kusch. Además, pretendo también reflexionar sobre algunas consideraciones que realiza acerca del sentido y alcance de la literatura, incluyendo un rápido repaso por algunas de las piezas teatrales que estrena en la década del 50, la misma en la que está comenzando a diseñar sus categorías.

Excursos teóricos

Cuando Rodolfo Kusch se propone apuntar las peculiaridades de una estética americana, sistematiza los siguientes rasgos:

- la dualidad
- la imperfección
- lo amorfo

- la ausencia de equilibrio formal
- arte de creación
- despliegue de una estética de lo tenebroso
- estética sostenida en el acto artístico
- vinculación con el arte indígena precolombino, como antecedente, a través de la monstruosidad y de la relación hombre-espacio.

Ir despuntado cada uno de estos atributos implica no solo un tratamiento en particular dentro del artículo, sino que parte de concepciones más macro sobre lo que él va a llamar “el gran arte”. ¿En qué consiste este? Dentro de esa polaridad que todo acto artístico posee (partir de la vitalidad absoluta y traducirla en forma) el “gran arte” expone, evidencia, desnuda lo que ha sido excluido y rechazado socialmente como “lo tenebroso”. De este modo, existe la posibilidad de una integración en lo social, y en esto se produce la “transición de lo tenebroso hacia la luz” (en palabras de Kusch). Hay un aporte auténtico del “gran arte”: balbucea una respuesta a una inquisición “primordial” que el grupo social se ha hecho sobre sí mismo. De este modo, el artista es una suerte de puente.

En este último aspecto señalado, debo introducir mi primer excursus teórico. Aparece aquí, de manera tenue, el concepto de “gestor cultural” que Kusch elaborará en *Geocultura del hombre americano* (1976) y retomará en “Indagación del pensar americano a partir del discurso popular” (1976). Esta noción supera el concepto de autor en tanto sujeto meramente individual que diseña una obra; se trata de aquel que produce sentido dentro de un horizonte comunitario. De esta forma, la obra surge del pueblo mismo, a través del *medium*, y vuelve a él dado que es, simultáneamente, creador y receptor. Es decir, Kusch entiende que hay tres dimensiones en la cuestión de la creación estética: el autor, la obra y el pueblo. Es justamente esta tercera dimensión la que le otorga su sentido porque: “La cultura no vale porque la crean los individuos, o porque haya obras, sino porque la absorbe la comunidad, en tanto este ve en aquella una especial significación (Kusch, 2000: 179). Desde esta premisa, nuestro filósofo avanza en *Geocultura* con estas palabras:

“Entonces no son los autores, ni los escritores, ni los artistas, los que crean las cosas llamadas obras como individuos, sino que las crean en tanto pierden su individualidad biográfica, y asumen el papel de una simple gestación cultural. Se es escritor o artista solo porque primordialmente se es un gestor

cultural, sin biografía, como simple elemento catalizador de lo que los contempladores requieren (...) Un creador no es más que un gestor del sentido dentro de un horizonte simbólico local en una dimensión que afecta a todos, o sea que es popular en tanto corresponde al requerimiento implícito de todos los ‘habitantes’” (Kusch, 2000: 179-180).

Pero volvamos al “gran arte”. Está sustentado en el acto estético que implica partir de una “vitalidad real”. Entiendo que esto quiere decir: anclada en un espacio-tiempo específico. Esta situacionalidad del hecho estético elude la forma preestablecida y ubica a la obra en una intemperie formal. Así, por ejemplo, la “vitalidad real” es el punto de partida -según Kusch- de la gauchesca, del sainete y del tango: géneros sin formas previas.

Esas coordenadas concretas me llevan a otro excursus, ya que están vinculadas a la propuesta de “pensar situado” que está implícita, también, en esa gran obra que es *Geocultura del hombre americano*. Esta construcción implica, por un lado, la asunción de un locus de enunciación; por otro, la consideración de que toda cultura está arraigada en un suelo, que no es una materialidad como “la calle Potosí en Oruro o Corrientes en Buenos Aires, o la pampa, o el altiplano sino que se trata de un lastre en el sentido de tener los pies en el suelo, a modo de un punto de apoyo espiritual, pero que nunca logra fotografiarse, porque no se lo ve” (Kusch, 2000: 110). Es por tanto, el “domicilio existencial”. En definitiva, el pensar situado propone entender y explicar la cultura, desde las formas y los mecanismos de aprehensión de la realidad de la cultura que se ha tomado como objeto de conocimiento.

Desde esta posibilidad de aportar una respuesta existencial que el gran arte ofrece, anclada en una vitalidad real, la estética de lo americano en Kusch despunta como un modo de plasmar los reprofundos de nuestra identidad en un marco pleno de contradicciones construidas desde nuestra situación colonial.

De este modo, la estética en América para Kusch consigue subvertir la historia en la medida que, si la última ha sido el relato (y el decreto) de la occidentalización de nuestro continente, la primera arroja luz sobre lo tenebroso de nuestra realidad y zurce pasado con futuro desde la actualización de una geocultura. Y empleo este término aun cuando no aparezca nunca explicitado en “Anotaciones...”¹, porque permanentemente sobrevuela su sugestión en las consideraciones que hace este texto. Por ejemplo, otra

¹ Es razonable que no aparezca, atendiendo a que el artículo que estamos abordando es de temprana aparición en la obra de Kusch y la noción de geocultura es más tardía.

posibilidad de entrever esta noción se puede advertir cuando Kusch aborda la estética del espanto. Allí plantea el modo en que asoma en el arte indígena lo monstruoso, configurándose en la clave del mismo. Se trata de la vivencia de la muerte, de asumir la supervivencia frente a una naturaleza amenazante; una correlación entre lo humano y la natural. Se produce en este punto en el arte indígena una ecuación fundamental del hombre-espacio. La prueba está en que el indígena toma su solución humana de ese mismo espacio, delimitando un ámbito cultural frente a éste. Y el arte surge funcionalmente de ese enfrentamiento.

De esta manera, ese atravesamiento de lo espacial nos hunde en lo geocultural, pero construyendo una unidad que va más allá de lo geográfico:

“Cultura no es sólo el acervo espiritual que el grupo brinda a cada uno y que es aportado por la tradición, sino que además es el baluarte simbólico en el cual uno se refugia para defender la significación de su existencia [...] A nivel metodológico cabe considerar entonces, desde un punto de vista geocultural, que existen unidades estructurales que apelmazan lo geográfico y lo cultural constituyendo una totalidad difícil de penetrar, a no ser que la misma unidad proporcione los medios para hacerlo” (Kusch, 1976: 5-6).

De este modo, Kusch trabaja este concepto como una categoría que subsume lo estrictamente geográfico y que permite pensar las prácticas socio-culturales como prácticas situadas en función del arraigo cultural que el suelo ofrece.

En el marco de la estética americana, el espacio propio produce la tenebrosa condición de estar aprisionado por él. Desde ese reconocimiento de lo tenebroso emerge lo vital y la posibilidad de que prime el contenido por sobre la forma, superando el mero juego intelectual-formal. De ahí que para Kusch “queda en pie lo tenebroso como canon” (Kusch, 2007a: 813).

Como podemos ver, existe una insistencia en “Anotaciones” sobre el hecho de que una estética de lo americano interpela la postulación del principio de la formalidad. Principio que significa temor y rechazo a la barbarie, en tanto arrastra caos y desequilibrios. La estética de lo americano, más bien, asume la dualidad del bien y el mal, de lo amorfo y la forma. En todo caso, supone que en lo amorfo está la forma propia, que en lo bárbaro aparece la civilización. Explica Kusch:

“...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” (2007a: 779-780).

Esta condición dual de la estética de lo americano hace que no se la pueda reducir a un análisis de las formas, de lo dado porque esos aspectos no tienen verdadera entidad entre nosotros. La real consistencia está en el restablecimiento de lo tenebroso en nuestro arte.

Un último excursus teórico me transporta al concepto de “fagocitación” que nos remite a la dualidad aquí asentada. En términos de Kusch: “Se trata de la absorción de las pulcras cosas de Occidente por las cosas de América, como a modo de equilibrio o reintegración de lo humano en estas tierras” (Kusch, 1986:17). En esta cita aparece la preocupación constante de nuestro filósofo (a partir de lo que advierte en la cultura aborígen) por la sanidad ya que se sugiere en la última frase una suerte de acción curativa. Si intentamos formalizar la noción de fagocitación, diré que esta categoría se presenta como un mecanismo de supervivencia del pensar americano frente a la aparición de lo extraño, que no pretende anular a éste sino convivir con él, manteniendo la ambigüedad, la dualidad.

Retomando mi punto de partida, si el arte occidental es un arte de producción, de perfección, de equilibrio formal, sostenido en una estética del placer y la forma; el arte americano, por el contrario, se configura desde lo amorfo, la imperfección, el desequilibrio, la emergencia de lo tenebroso y lo monstruoso que remite a la dualidad.

Literaturas “menores” y “gran arte”

Detenerse en el análisis de una estética americana implica vincularla al gran arte, a ese que permite hacer ingresar la dimensión de lo vital, lo existencial, del mero vivir, de lo sagrado.

En algunos de sus textos, Rodolfo Kusch se detiene particularmente en la literatura y alude a algunos géneros específicos (novela popular, gauchesca, sainete, tango); géneros que muchas veces no han sido concebidos como literarios (tango-canción, gauchesca), o bien, que fueron considerados como subgéneros, producciones menores y/o de mala calidad (la novela popular, por caso).

En *La seducción de la barbarie*, le dedica un capítulo específico -“La neurastenia literaria”- a este arte en particular. Allí, considera que nuestro país y nuestro subcontinente presentan una literatura desarraigada, que imita formas ajenas y, por tanto, desprendida de toda posibilidad de vitalidad: es una literatura en el vacío que se produce desde la ciudad y se aferra a los objetos, al ser, a lo inauténtico, a lo occidental, a la civilización². Sin embargo, existe en ella el germen de una disolución, de la emergencia de lo nefasto, lo tenebroso: la barbarie que opera dualmente en relación a la civilización. Se trata de esa contradicción entre una actitud que nada encuentra en América (de ahí que escribe en el vacío) y otra que “lo encuentra todo”. Esta dualidad se advierte en Sarmiento mismo, el sistematizador de la oposición. En esa pretensión de cambiar, borrar todo lo americano que hay en el sanjuanino, advierte Kusch

“un germen de seducción de la barbarie que no se confiesa y que por eso mismo, porque no se confiesa, se transforma –paradoja humana- en todo lo contrario (...). Pero la oposición o la descripción objetiva ya es una forma de aceptación de la barbarie. La incorporación de lo bárbaro al lenguaje de Sarmiento ya constituye el primer impacto que la verdad y el destino de América incrusta en la ciudad europeizante” (1998: 125).

Entonces, en este punto, la literatura nacional/latinoamericana tiene alguna posibilidad de sumarse al gran arte en la medida que se religue a eso desechado, rechazado, ocultado, despreciado y hasta perseguido: lo bárbaro-tenebroso-amorfo. De ese modo, se vincula a lo existencial y a lo sagrado, y a la par asume la propia cultura, o sea, adquiere identidad. Pero este proceso identitario no se logra si no es reconociendo la tercera dimensión en la creación estética: el pueblo; dimensión que vuelve sobre lo bárbaro, tenebroso, amorfo.

La gauchesca aparece atravesando las reflexiones kuschianas y opera para contrastar conceptos, para recrearlos o subvertirlos. Por ejemplo, la noción de gestor cultural (cfr. 2000: 170-180) hace estallar la de obra como producto cultural sometido a

² Juan José Hernández Arregui en 1957 publica *Imperialismo y cultura*, una obra en la que se detiene en la literatura para evaluar, desde ella, la cultura argentina y advertir el modo en que está colonizada y representa, en muchos casos, los intereses de la oligarquía en nuestro país. Hay una cercanía con las consideraciones de Kusch en la caracterización de este arte. Señalo esta relación porque *La seducción de la barbarie*, que se edita durante el primer peronismo histórico, elide este movimiento político aunque esté en consonancia con muchos de los planteos de algunos de los intelectuales peronistas. De hecho, hablar positivamente de la barbarie en esa época, repensar la oposición para problematizarla desde la filosofía y aludir directamente a Sarmiento en varios pasajes del texto realizando una lectura otra del autor de Facundo a la hecha por la cultura oficial y burguesa es una de las operaciones discursivas nodales que el peronismo produce.

una lógica social en la que el individuo sostiene y desarrolla un proyecto creador particular. Entonces, si no hay obra ni artista/actor social/ creador/ autor, ¿qué le queda al campo de los estudios del discurso literarios?³ No le queda otra que desandar caminos, desaprender y reinventar nociones. Necesita atender a ese sujeto invisibilizado (gaucho/pueblo) que balbucea, que no dice nada grandilocuente, que no opera desde lo científico legitimado pero que, sin embargo, construye el sentido profundo del texto; sentido que generalmente desatiende la intencionalidad del autor, la traiciona para apropiarse de la obra y someterla a una subversión vital. Por eso -tal como lo expone en *La negatividad en el pensamiento popular* (1975)- en el *Martín Fierro*, por ejemplo, la performatividad de la denuncia se empequeñece en la tercera dimensión y se expande la “pena extraordinaria”. La denuncia se asentaría en el plano de la indigencia material, mientras que la pena opera seminalmente sobre la indigencia original del existir para poder construir símbolos que cobijen en el mundo. El gaucho analfabeto, pobre, bárbaro, el pueblo es quien define el sentido y el autor es solo quien se entona con él. En este punto, el canto emerge en el *Martín Fierro*, por un lado, como el ejemplo paradigmático de este proceso creador y, por otro lado, como la clave para comprender⁴ el texto. El canto excede al mero decir, se subsume en la existencia, la expone y es un modo de tantear y rodear el sentido del mundo⁵. Es una manera de articular la gran palabra, lo misterioso y lo tenebroso. Se canta para insinuar el sentido profundo de la ‘pena extraordinaria’ que es el mero vivir, ya que no hay lenguaje (no hay otro lenguaje) “porque no lo crearon los hombres, o porque el país no lo ha brindado, o porque es tan noble y tan tremenda esa verdad que más vale romper la guitarra e irse a las tolderías” (Kusch, 2009: 694). Emerge aquí un valor estético y cultural profundo en la literatura en la medida que se construye desde el gran arte. De lo contrario es falsa, vacía, ajena.

La literatura kuscheana

Es interesante cómo Rodolfo Kusch al producir literatura, en su labor como dramaturgo, realiza una búsqueda de la estética americana. Un eje que me parece operante en sus obras teatrales es el modo en que indaga en lo tenebroso, entendido no

³ Hablar de artistas o de escritores sería incurrir en “chismografía pequeño-burguesa”, plantea Kusch en *Geocultura* (2000: 178) retomando a otro autor.

⁴ Remarco el término “comprender” pensando en la distinción que Kusch establece entre conocimiento y comprensión. El primero implica una externalidad, mientras que la comprensión significa la subjetivación, la disolución de la oposición sujeto-objeto, la asunción de lo que “observo” como propio, mi fundición en él. Esto está ampliado en *La negación en el pensamiento popular*.

⁵ Jorge Torres Roggero (2005) analiza el sentido del canto desde la matriz kuscheana en varios producciones literarias populares y ofrece una lectura más que interesante al respecto.

tanto como el tema o contenido sino lo que pone de manifiesto: “actualización o puesta en obra de antiguos planteos vitales de una sociedad, la traducción en formas o signos comprensibles de aquello que fue esclarecedor o relegado como algo *temible* frente a la *inteligencia* social (Casalla, 2010: 112).

En la pieza teatral *Tango* –cuyo estreno se produjo en Buenos Aires, en 1957, bajo el título de *Tango Mishio*- la música tanguera abraza toda la obra y dice lo que el lenguaje no puede decir hasta convertirse, como señala una didascalía, en plegaria. Abre la dimensión de lo sagrado y hace estampar a los personajes contra lo emocional. Debemos pensar aquí que la emocionalidad no se opone a inteligencia dado que es “un campo del quehacer psíquico” (Kusch, 2009: 587) y que forma parte del pensamiento mandálico⁶.

En esta obra, la ciudad vacía, desgarrada, descentra, banaliza, acumula objetos inútiles. Pero en ese mismo ámbito está el resquicio del encuentro con lo sagrado:

“Todos somos chambones (Pausa). Trabajan, juegan, para qué. Para buscar en una esquina una morocha de pelo largo... Detrás de todo... ¿Pero saben lo que hay? Un lamento que se revuelve aquí dentro (señala el pecho) ... aquí... donde dejamos a la vieja... el tazón de café con leche... las tajadas de pan cortadas a lo largo... con lo que interrumpíamos, cuando pibes, en paz, la batida por los potreros... (...) Y la vida entera la vivimos en el potrero. Y no queremos trabajar porque buscamos el potrero... y vamos al café porque buscamos el potrero... (violento). Hasta que nos agarran estos malditos dados (...) Y le damos, le damos a la ciudad por si el potrero llegara a aparecer”⁷ (Kusch, 2007d: 550-551).

Esta consideración de la ciudad –que, a su vez, trata de imponer la pulcritud y ocultar el hedor- reaparece en *Credo Rante (Misa Parda)*, estrenada en 1958. Allí, la dimensión sagrada se amplifica para convertir la obra en “un oficio litúrgico”, para reinventarla como rito más que como pieza teatral⁸. El tango allí no solamente mantiene la condición de ser la expresión de lo que no tiene lenguaje cifrado posible, sino que se

⁶ “Un pensamiento sería mandálico si los elementos concientes pasan a un segundo término y se destaca en cambio un campo central que nada dice en concreto, pero está cargado de significación. Ahí entra a jugar el área de la emocionalidad que es en realidad una fuente energética, frente a la cual cualquier contenido conciente pierde su valor denotativo y se torna disponible. Mejor dicho ahí las denotaciones no responden a un conocimiento, sino que tienen un carácter de revelación. Roza en este punto la energía de los arquetipos, y corresponde siempre a un campo categorizado como sagrado” (Kusch, 2009: 589)

⁷ Se trata del parlamento de Juan, en el Acto Tercero de *Tango*.

⁸ Así lo expresa el propio Rodolfo Kusch en unas palabras preliminares a la edición impresa (2007b: 563-564).

convierte en personaje simbólico (Don Tango), que preexiste a la creación misma del mundo ubicado en la condición de indigencia, en el mero estar:

“Y fue, antes que Dios creara el mundo, que todo era como el chamuyo de un fuelle y nada había y todo era sombra, en esa noche primera, como alumbrado a farol...

Solo estaba don Tango, un taita mishiadura (...) y todo estaba en silencio y penumbra (...) y una tristeza rompedora entraba por la piel, mientras don Tango rumiaba ese misio destino de estar doliéndole la vida en la penumbra, en ese ritmo lento de la miseria primera, que mangaba un lugar en el mundo...” (Kusch, 2007b: 578).

La relación entre arte/literatura y revelación se trama en el teatro kuscheano en la medida que “implica sacar a relucir la verdad, que yace en los más profundo del país, para llevarla a la escena, al papel o al cuadro (...) Y en el suelo de América está el pueblo americano” (2007c: 587). Revelar, entonces, exige desaprender, abandonar las estéticas burguesas ciudadanas occidentales y animarse a sacar a la luz lo tenebroso: lesionar la moral del pequeño burgués al defender lo execrable, lo abominable. Como ocurre en la gauchesca, en el folletín o en el tango al defender el crimen. Y exige también conjugar pueblo y arte para superar la neurastenia literaria de ese discurso que solo escenifica a la pequeña clase media.

El pueblo, en términos de Kusch, está en “el desarropado de los suburbios de nuestras capitales, el mestizo y más allá el indio” (2007c: 481); en todo aquello que la ciudad invisibiliza, oculta, cataloga de amenaza. La estética popular, americana se resuelve en formas escandalosas, insolentes, caóticas, feas como el tango, la gauchesca, el folletín, el sainete, la baguala que hacen emerger “el sano resentimiento” desde el que provienen formas artísticas que operan en el plano del mero vivir. Por esto, en *La leyenda de Juan Moreira* (estrenada en 1958) el eje es el crimen, las muertes prodigadas por Moreira y su propia muerte. Es la insolencia de los sectores populares que ajustician desde “el sano resentimiento” y exponen en ello las cuestiones básicas de la especie.

Anotaciones kuscheanas para pensar la historia crítica de la literatura argentina

Desde mi tarea docente y de investigación me he cuestionado muchas veces cómo evadir los criterios occidentales que definen, para nuestra literatura, géneros, períodos, categorías analíticas y metodológicas, valoraciones estéticas, entre otros.

Entiendo que esto es clave para dejar de ser, como diría Rodolfo Kusch, “sujetos culturales sin cultura”.

De este modo, por lo general las historias de las literaturas latinoamericanas nos presentan el panorama de nuestras letras para que rastreemos en ellas las huellas de procesos de constitución literaria y estética de una cultura ajena. Entonces, debemos usar fórceps para que el “Romanticismo” circule en nuestras tierras; para reconstruir el desarrollo de la novela desde *Amalia*; para identificar la “influencia” española en la gauchesca, etc. Nuestra literatura se reduce así a una mera imitación de la europea y como tal, a una manifestación “pobre”, poco creativa y epigonal.

Si adscribimos a los planteos que Rodolfo Kusch despliega en “Anotaciones” sobre la estética de nuestro continente, hay algunos de ellos que nos resultan interesantes y productivos para pensar el discurso literario. Me refiero, por un lado, a su condición dual; y, por otro, a la ausencia de formas previas, lo amorfo. Esto último, a su vez, se vincula estrechamente a lo tenebroso en la medida que nos remite tanto a lo marginado, lo execrado socialmente, a lo vital real y también a lo inhumano-espacial que circunda.

Desde la perspectiva kuscheana, lo tenebroso define el canon. Obviamente, nuestro filósofo no usa el término canon en el sentido de modelo a seguir o medida de la calidad literaria. Más bien considero que concentra en esa palabra la idea que atraviesa “Anotaciones” y es que lo tenebroso es la característica central del gran arte, y por tanto del arte americano que se debe construir.

Si traducimos esta clave a la posibilidad de pensar series literarias en Argentina vinculadas a una estética americana, lo primero a considerar es el estallido de formas pre-establecidas, o bien la presencia de formas que se reconocen en lo amorfo. Esta concepción se vincula a la propuesta que Ricardo Piglia expresa en *Crítica y ficción*, un libro que mezcla ensayos y entrevistas. En ese texto, su autor esboza un concepto: el de *libro extraño*.

La nominación de “libro extraño” deriva del título de la novela de Francisco Sicardi, *Libro extraño* (1894/1902) que fue tildado (y criticado) por sus contemporáneos de “raro”: por una parte, interseca géneros, estilos y corrientes estéticas al mezclar neoclasicismo, naturalismo, romanticismo, realismo, decadentismo, argumentación política, epístola, poesía, cuento, oración fúnebre, etc.; por otra parte, formula un lenguaje “nuevo”, vinculado al suburbio, que contiene “un chorro de polen americano en la vetusta y majestuosa lengua”.

Piglia reflexión a partir de algunas particularidades y continuidades que advierte en la obra de algunos escritores tales como Sarmiento, Arlt, Macedonio Fernández, Cortázar, entre otros. Ellas tienen en común un trabajo peculiar sobre la lengua, la política, los géneros y las tradiciones culturales, cuya marca es la “mezcla”, la contaminación, el cruce. Para puntualizar mejor, digamos que Piglia habla de “lenguas exiliadas” (1990: 65) para explicar un estilo mezclado fruto de la combinación de “restos”, “desechos de lengua” y en el que se establece “una relación de distancia y extrañeza con la lengua materna” (1990: 29). Además, sostiene que de manera persistente y compleja, se da una contaminación entre literatura y política como marca de una gran tradición literaria en Argentina. En cuanto a las peculiaridades en los géneros, el escritor concibe que *Facundo* funda una tradición: “La serie argentina del libro extraño que une el ensayo, el panfleto, la ficción, la teoría, el relato de viajes, la autobiografía. Libros que son como lugares de condensación de elementos literarios, políticos, filosóficos, esotéricos” (1990: 66). Finalmente, en lo que atañe al modo de operar de las tradiciones culturales, Piglia (nuevamente asentado en la idea de mezcla) propone a la traducción como mecanismo central de nuestra cultura nacional. Y para ejemplificar esto dice: “La divisa punzó que identifica el federalismo a la gran línea popular, el símbolo mismo de la identidad anti-europea, es una traducción del nombre que le ponían a la tela los importadores franceses, *ponceau*, de modo que el grito de guerra de las masas federales es en realidad un galicismo” (Piglia, 1990: 179).

No quiero dejar pasar en este momento la vinculación que vislumbro entre este modo de considerar las tradiciones culturales argentinas (al decir de Piglia) y el concepto kuscheano de fagocitación. En el ejemplo citado por el narrador bonaerense, leo la aprehensión de lo que sojuzga para invertirlo, ingresando en el terreno de las contradicciones, sin eliminarlas.

Entonces, desde mi perspectiva, si cruzo las propuestas de Piglia y las de Kusch, se pueden advertir en nuestra literatura un modo peculiar de asunción de la estética americana. La emergencia de esa estética se concretiza en dos series literarias.

Una de ellas, la insinúa el propio Rodolfo Kusch: la gauchesca, el folletín, el sainete, el tango. En esta serie, el canon de lo tenebroso se construye a partir de la presencia de un sujeto protagonista que es colectivo, encarnado en un héroe complejo, contradictorio, (Fierro, Moreira, Vizcacha, por ejemplo), entonado desde un gestor cultural. Son géneros que emergen sin forma previa (gauchesca, tango), o retorciendo la

preexistente (folletín). Son textos-conjuros enunciados desde lo vital más profundo, desde lo biológico que exponen el estar arrojados en el mundo.

La otra serie se define centralmente desde la dualidad y la perturbación de la forma preexistente. Intersecta los planteos de Kusch y la propuesta de Piglia de *libro extraño*. Es una serie que opera en la dualidad de la civilización y la barbarie, del orden y el caos, del equilibrio y el desequilibrio; en el que lo bárbaro significa lo amorfo y nefasto, pero como se construye desde la ambivalencia, desde él emerge la posibilidad de lo fasto. Son obras que, en general, no están cifradas por un gestor cultural, pero están fagocitadas por la barbarie que asoma como lo tenebroso porque muestra lo que no se quiere ver. En esta línea están obras como *Facundo*, *Potpourrí*, *Los siete locos*, *Adán Buenosayres*, *Rayuela*.

De este modo, se definen ambas series literarias argentinas como cifras de lo tenebroso, de lo amorfo, de lo dual y contradictorio; en definitiva, de lo americano.

Bibliografía

- Casalla, María del Milagro. 2010. "Aproximaciones a una estética americana" en *Análisis. Revista colombiana de Humanidades*, N°77, Bogotá, pp. 103-116
- Kusch, Rodolfo. 1976. "Indagación del pensar americano a partir del discurso popular" en *Revista Megafón*, N° 4, diciembre, Bs. As., 5-27.
- _____ 1986. *América profunda*, Bonum, Bs. As.
- _____ 1998. *La seducción de la barbarie*, en *Obras completas*, Tomo I, Editorial Fundación Ross, Rosario, pp. 3-131.
- _____ 2000. *Geocultura del hombre americano* en *Obras completas*, Tomo III, Editorial Fundación Ross, Rosario, pp. 5-239.
- _____ 2007a. "Anotaciones para una estética de lo americano", en *Obras completas*, Tomo IV, Editorial Fundación Ross, Rosario, pp. 779-815.
- _____ 2007b. *Credo Rante*, en *Obras completas*, Tomo IV, Editorial Fundación Ross, Rosario, pp. 561-586.
- _____ 2007c. *La leyenda de Juan Moreira*, en *Obras completas*, Tomo IV, Editorial Fundación Ross, Rosario, pp. 587-647.
- _____ 2007d. *Tango*, en *Obras completas*, Tomo IV, Editorial Fundación Ross, Rosario, pp. 481-560.
- Piglia, Ricardo. 1990. *Crítica y Ficción*, Siglo Veinte, Bs. As.
- Torres Roggero, Jorge. 2005. *Dones del canto*. Ediciones El Copista, Córdoba.

Datos de la autora:

Doctora en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba. Profesora Adjunta Regular de Literatura Argentina I (Escuela de Letras, Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC) y de Movimientos estéticos y cultura argentina (Escuela de Ciencias de la Información, Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, UNC). Miembro del Consejo Editorial de *Silabario. Revista de Estudios y Ensayos Geoculturales* (editada en Córdoba desde 1998).