

El otro.

Aproximaciones a la figura social del artista
Marina Porcelli



El otro.

Aproximaciones a la figura social del artista

Marina Porcelli

Octubre de 2005

CENTRO CULTURAL DE LA COOPERACIÓN
EDICIONES DEL INSTITUTO MOVILIZADOR DE FONDOS COOPERATIVOS

Av. Corrientes 1543

C1042AAB Ciudad de Buenos Aires, Argentina

Tel. (5411) 5077-8000

<http://www.cculturalcoop.org.ar>

e-mail: uninfo@cculturalcoop.org.ar

Director Fundador: Floreal Gorini

Director: Profesor Juan Carlos Junio

Consejo editorial: Mario José Grabivker (coordinador) / Daniel Campione
Ana María Ramb / José Luis Bournasell / Jorge Testero
Julio C. Gambina / Horacio López

Ilustración de tapa:

© Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos

Todos los derechos reservados.

Esta publicación puede ser reproducida gráficamente hasta 1000 palabras, citando la fuente. No puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, ni registrada en, ni transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia o cualquier otro, sin permiso previo por escrito de la editorial.

ISSN: 1666-8405

Índice general

Primeras palabras	7
Nota de presentación	9
I	11
II	15
III	18
IV	20
V	23
VI	27
VII	29
VIII	32
IX A modo de final	35
Bibliografía consultada	38

PRIMERAS
PALABRAS

Uno de los objetivos que nos proponemos en el Departamento de Ideas Visuales es indagar –y cuestionar- aquellas concepciones que conforman lo que hoy entendemos como «campo del arte». Las tensiones surgidas de la relación entre artista, obra y entorno se nos hacen presentes en todas las manifestaciones artísticas, tanto los aspectos concernientes a cada especificidad como aquellos rasgos compartidos. Consecuentemente, entonces, aparece la necesidad –no con la pretensión de dar respuestas, sino con la finalidad de aportar preguntas y complejidades- de bucear en las diversas facetas del sentido producido por los bienes simbólicos y su respectiva circulación en la sociedad.

Indagar en la trama cultural en que el arte organiza el pasado, el presente y el porvenir es uno de los desafíos que nos proponemos; convertir los trabajos emprendidos por este Departamento en un aporte al conocimiento es la aspiración mayor a la que tendemos.

En esta dirección se inscribe el estudio realizado por Marina Porcelli. Su esbozo por encontrar ciertas salidas a las adjetivaciones que atraviesan a la figura del creador y a su obra encadena, desde un abordaje transversal, los conflictos comunes a diversas disciplinas artísticas. Conflictos que mantendrán una tensión permanente con las concepciones de autenticidad y de ética.

El ensayo aquí planteado puede ayudar a incentivar la mirada crítico-subjetiva a la hora de abordar «el campo del arte actual». Este es, en suma, el sentido final de su investigación.

Prof. Ernesto Morales
Coordinador del Departamento de Ideas Visuales

NOTA DE PRESENTACIÓN

El objetivo de este trabajo es indagar en la figura del artista – y más específicamente, del escritor- como sujeto social; vale decir, qué características son otorgadas por la sociedad contemporánea para que dicha figura sea identificada como tal, y, paralelamente, cómo estas características, en su intento de delimitación del *objeto*, operan borrando de algún modo la capacidad de crítica del *sujeto* frente al contexto.

El desarrollo de este ensayo implicó una relectura de conceptos ideados por Jean-Paul Sartre –la mirada de los otros, las consecuencias de la cosificación- que resultó indispensable en el momento de enmarcar el estudio. Como resultó indispensable también proyectar luego dichas ideas y re-enmarcarlas en el contexto al que se dirige el escrito, esto es, el latinoamericano.

En el Capítulo I se plantea la construcción teórica de «el otro». En los Capítulos II, III y IV se intenta contrastar la cosificación con la relación básica entre el artista y su obra, sus modos de composición, y las implicancias simbólicas que surgen en él cuando el hecho estético se convierte en producto. Los Capítulos V y VI han sido pensados de acuerdo a la construcción colectiva del hecho estético. La figura del intelectual y sus semejanzas o antagonismos con la figura del artista –escritor- son la base de los últimos capítulos. A modo de final, la mención de ciertos lineamientos estéticos dominantes, surgidos durante los años noventa en Argentina, conforman el suelo sobre el que cristaliza la propuesta.

Marina Porcelli

...toda desmitificación debe ser, en un sentido, mistificante.

Jean-Paul Sartre, *Un teatro de situaciones*.

La figura del escritor, o del artista, implica, en primer lugar, un ser identificable públicamente; siguiendo esta idea, la cita de Sartre que he copiado más arriba permite precisar los límites de su definición. Así se sostenga la racionalidad o la inspiración como modo de composición de una obra, así se recurra al aislamiento extremo para trabajar o se proclame la necesidad de círculos de discusión, lo cierto es que la figura del artista, en la sociedad contemporánea, suele estar emparentada con la idea de que todo creador es alguien construido desde *la excepción*. Ladeado simbólicamente, desnaturalizado –en apariencia– de los circuitos económicos, de alguna manera, siempre, el artista termina por mistificarse en una figura *apartada*, que confluye en la sociedad a partir de su obra y que incide en la sociedad más allá de su obra. Es, en suma, designado y establecido como *un otro*. «El artista», escribe Pierre Bourdieu en *Campo de poder, campo intelectual*, «puede aceptar o repudiar este personaje que la sociedad le envía, pero no puede ignorarlo: por medio de esta reputación social, que tiene la opacidad y la necesidad de un dato de hecho, la sociedad interviene en el centro mismo de su proyecto creador, invistiendo al artista de sus exigencias o sus rechazos, de sus esperanzas o su indiferencia».¹ El rastreo de lugares o personas, por ejemplo, sobre los que se basó para escribir una novela, las fotografías y videos que muestran el proceso paulatino que dio forma a una pintura, las declaraciones públicas que se refieren a sus concepciones estéticas y las declaraciones públicas que no se refieren a sus concepciones estéticas: todo esto da cuenta, y es sólo una parte, de aquél entramado tenso que, excediendo el juicio de valor sobre la obra, legitima socialmente a ese *otro* constituido en artista –en escritor.

En mayo de 1944, Jean-Paul Sartre estrena en París la pieza *A puerta cerrada* donde desarrolla su tesis acerca de la mirada de los otros. Ya ampliada en *El ser y la nada*,² la idea refiere a la instancia de cosificación –de tornarse cosa u objeto– que sucede a cada individuo cuando es mirado por otro. Para explicarlo brevemente, cada sujeto (libertad) se petrifica al ser observado y a su vez, cada sujeto (libertad) petrifica a los demás al observar. Mirar, entonces, es un acto por el cual se borran o se impiden las posibilidades de cambio: el otro queda *fijado* y al mismo tiempo nos *fija*, el otro *es* de un

1 Bourdieu, Pierre, *Campo de poder, campo intelectual*, Buenos Aires, Quadrata, 2003.

2 Sartre, Jean-Paul, «Tercera parte, capítulo 1: La existencia del prójimo: La mirada», en *El ser y la nada*, España, Atalaya, 1997. *El ser y la nada*, publicado en 1943, es, sabemos, una de las obras filosóficas centrales de Jean-Paul Sartre (1905-1980).

3 Sartre, Jean-Paul, *Los caminos de la libertad*, Madrid, Aguilar, 1977. *Los caminos de la libertad*, publicado en 1945, está formado por tres novelas: *La edad de la razón*, *El aplazamiento*, *La muerte en el alma*.

4 Una salvedad. Sartre sostiene que el único momento en que el hombre «completa» su cosificación es cuando muere. La muerte, para Sartre, traza una raya por la que cada hombre queda fijo en su definición. Sin embargo, es importante señalar que aún muerto todo hombre sigue siendo cosificado por las libertades-miradas de los otros; estas miradas son múltiples, varían y se diferencian, hacen, en suma, que resulte imposible una cosificación «unívoca».

5 García Márquez, Gabriel, «Discurso de aceptación del Premio Nobel: La soledad de América Latina», Estocolmo, 1982.

modo determinado y hace que *seamos* de un modo determinado. En *El Aplazamiento*, el personaje de Daniel comenta: ¡Qué alivio! Ya no tengo que soportar mi responsabilidad de mi derramamiento pastoso: aquél que me ve me hace ser, soy como él me ve...³

Sin embargo, esta cosificación nunca se completa «del todo»: la libertad esencial al ser, para Sartre, que constituye su condición de posibilidad de elección y por ende de cambio —el ser definido como una suerte de «derramamiento pastoso» que indica la cita de la novela—, provoca que la solidificación gestada por la mirada sea permanentemente puesta en cuestión.⁴

Estos conceptos, aunque sintetizados ahora, permitieron enmarcar el análisis sobre una figura. Precisar las características del artista es precisar las características de un hombre definido como dinámico; en consecuencia, el estereotipo que propone la mirada social es susceptible de ser confirmado o refutado por las distintas individualidades. Sin indagar todavía en los patrones que edifican al artista como tal —y más hondamente, al proceso de creación como tal— resulta indispensable señalar que la construcción de una figura pública nunca es gratuita, sino que ciñe y refiere al proyecto artístico y cultural de un país.

Reparar en la mirada social que engendra al artista como *un otro*, se enlaza, en segundo lugar, a la problemática sobre cuáles son las herramientas teóricas útiles para encarar las cuestiones latinoamericanas. Por razones históricas —a partir de la polémica de Bartolomé de las Casas y Juan G. de Sepúlveda (1550)— la «otredad» es una constante tomada por los analistas que estudiaron el continente. Resulta significativo, entonces, hacer a un lado la condición de *objeto* y acentuar el *sujeto* —en este caso, el creador— para buscar y aclarar sus propias características.

Gabriel García Márquez sugirió: «La interpretación de nuestra realidad con esquemas ajenos sólo contribuye a hacernos cada vez más desconocidos, cada vez menos libres, cada vez más solitarios...»⁵ Estas palabras pueden resultar extremas, pero resaltan una vertiente en el desarrollo teórico que ya anteriormente, en la década del cincuenta, fue instalada y con acierto, por Alejo Carpentier. «Carpentier es un latinoamericano imbuido en la cultura europea, reconoce en ella no el gusto personal de poseerla, o no sólo eso, sino *un valor instrumental*: le permite ver y mirar, juzgar. *Pero mira, y aquí está la diferencia, como americano*. No deconstruye o niega la cultura occidental naturalmente, sino que la incor-

⁶ Iparraguirre, Sylvia, «Viaje a la raíz latinoamericana: Los pasos perdidos de Alejo Carpentier», en revista *Lanzallamas* N° 5, Buenos Aires, mayo-junio, 2004.

⁷ Pavese, César, *El oficio de vivir. El oficio de poeta*, España, Bruquera, 1979.

pora, la asimila y sobre todo, la adapta, la modela, la modifica. Opina que la tendencia a mistificar América hacia un lado o hacia el otro, demonizándola o angelizándola, ha desviado la atención de los verdaderos problemas.» (El subrayado es propio.) La cita corresponde al ensayo de Sylvia Iparraguirre⁶ y esboza el último marco que encuadró este escrito. El uso de conceptos europeos no es arbitrario, ni responde a una simple extrapolación. Incorporarlos exige a su vez que sean depurados por el tamiz del contexto argentino y latinoamericano actual; así, proponiendo subordinadamente una lectura de estos sistemas de ideas, intento evitar que el estudio se limite a una mera reproducción. Toda lectura es un fin en sí mismo y un punto de partida. Toda lectura sólo puede establecerse a partir de la propia individualidad. Equívocamente, Julio Cortázar distinguió dos actitudes de aquellos que se enfrentan con un texto: un lector hembra, pasivo en su modo de asimilar, y un lector macho, activo y constructor en su lectura. César Pavese, en *El oficio de vivir*, dejó anotado: «Dos cosas, versificar y estudiar, encuentro mayor y más constante consuelo en la segunda. Aunque no olvido que me gusta estudiar siempre con vistas a versificar».⁷ Pero más allá de lo que a cada uno le guste o le consuele más, el caso concreto es que las ideas y los esquemas teóricos cobran sentido o lo pierden de acuerdo al proyecto de análisis.

Ahora bien. Dado que el proyecto es indagar en la figura del creador como sujeto, la interpretación de los conceptos sartreanos –la mirada de los otros, cosificación, compromiso– fue adaptada a una bibliografía que se basó en las fuentes. Declaraciones, entrevistas, manifiestos, todos aquellos documentos que mostraron, por medio de la experiencia vivencial, la concepción del mundo propia del sujeto-artista y su relación de hombre con la sociedad. En este punto el intelectual, la figura del intelectual, resultó ineludible y exigió también su propia definición; sólo definiéndolo podían introducirse con claridad las semejanzas y antagonismos que lo ligan al creador. Hubo entonces que volver a precisar. Las artes no inciden en la sociedad ni paralela ni unívocamente, la figura de un músico, por ejemplo, no opera del mismo modo que la de un pintor o un cineasta. Y si la figura del intelectual fue necesaria para el análisis de la figura del artista, reparar en el tipo de intimidad que un escritor establece con las palabras, y más precisamente, que un escritor de narrativa establece con las palabras, hizo que el escritor –el prosista– fuera el ejemplo paradigmático que he utilizado en

esta investigación. Por último, resta aclarar que sin exponer una respuesta precisa a *qué es* el hecho estético –Hebert Read sostiene, incluso, que el hecho estético siempre escapa a una definición exacta–, ciertos rasgos de la relación de la obra con la sociedad pueden ser desmontados y articulados para cristalizar la propuesta.

Antes fue dicho que preguntarse por la figura del escritor, y del artista, es preguntarse también, aunque lateralmente, por el proyecto cultural de un país; esto supone, entonces, preguntarse por la incidencia que tienen las palabras y el arte, hoy, a comienzos del segundo milenio, en una sociedad como la nuestra.

...entonces construya su vida según esa necesidad: su vida, entrando en su hora más indiferente y pequeña, debe ser un signo y un testimonio de ese impulso.»

Rainer-Maria Rilke, *Cartas a un joven poeta*.

1 Read, Hebert,
Arte y sociedad,
Buenos Aires,
Editorial Guillermo
Kraft Limitada,
1945.

2 Freud, Sigmund,
El poeta y los
sueños diurnos,
Madrid, Biblioteca
Era, 1996. El texto
corresponde a 1907-
1908. Dice Freud:
«Los instintos
insatisfechos son las
fuerzas impulsoras
de las fantasías, y
cada fantasía es una
satisfacción de
deseos, una
rectificación de la
realidad insatisfactoria.»

3 Sartre, Jean-Paul,
El escritor y su
lenguaje, Buenos
Aires, Losada,
1973.

Un escritor es escritor *porque* escribe libros. Y dado que la talla de un hombre debe ser medida de acuerdo a lo que hace, el valor de un artista, entonces, reside en la dimensión o en la grandeza de su obra. A mediados de la década del cuarenta, Herbert Read señaló que la necesidad del hombre de crear «objetos bellos» sólo puede ser explicada por la psicología;¹ Freud, treinta años antes, había establecido ya que para el poeta el arte es un retorno de la fantasía a la realidad.² Lo cierto es que toda obra brota siempre de la necesidad: necesidad de plasmarla y así plasmarse, como si el artista no pudiera –o no quisiera– hacer otra cosa. En una entrevista realizada por Madeleine Chapsal, Jean-Paul Sartre respondió: «Si la literatura no es todo para un escritor, no vale la pena perder en ella ni una hora. Eso es lo que yo entiendo por compromiso.» Definido de esta forma, el oficio es el eje de la vida diaria de un escritor: el hombre se sitúa y ordena el mundo en relación a lo que hace, cualquier hombre ordena el mundo en relación a lo que hace. Concebido en tanto *hacer*, el oficio artístico no se diferencia en nada de otras actividades; y sin embargo, cuando un artista plasma algo que, cree, merece ser comunicado a los otros, algo que también es necesario para sí mismo y que en un sentido profundo equivale a su propia individualidad, ubica al arte ya no meramente como un oficio, sino además como un modo de vida. Pero antes de seguir adelante, vale una salvedad. «¿Comprometerse, no es acaso *decir*?» Esta cita de Sartre, igual que la anterior, corresponde a una serie de entrevistas fechadas en la década del sesenta³ e indica una concepción distinta de la palabra «compromiso» de la formulada anteriormente por él en *¿Qué es la literatura?* (1948.) En *¿Qué es la literatura?* –cuya primera parte fue la presentación editorial de *Los tiempos modernos*–, la idea de «compromiso» no refiere a los lazos que un hombre establece con su proyecto, o no principalmente a eso, sino que, partiendo de una determinada definición de lector, Sartre la utiliza para proponer una función social de la literatura. Siguiendo esta línea de pensamiento, la literatura debe comprometerse, esto es, debe estar, de algún modo, y sin perder aquella calidad que la constituye como cuerpo y obra, «al servicio de». Los cuestionamientos a estos planteos serán retomados más adelante; ahora que-

da por aclarar que la interpretación de «compromiso» expuesta al principio y usada a lo largo de este trabajo, es un instrumento útil al indagar, por ejemplo, en el terreno de arte y mercado. Actualmente, es posible detectar un corrimiento del valor estético, equivalente hoy al valor de mercado, donde el objetivo de la creación –y por ende, del creador– parece ser otro distinto al compromiso con la creación en sí misma. De acuerdo con mi propuesta, comprometerse con su obra es el vínculo básico que un escritor (o un artista) establece con su oficio, lo que no significa, de ninguna manera, que resulte de ello un buen o mal escritor (buen o mal artista), significa, en cambio, una descripción de la actitud respecto a lo que hace, actitud que al fin de cuentas es inherente a todo hacer. Por eso, Roberto Arlt deja anotado: «Si se tiene algo que decir, se escribe en cualquier parte»;⁴ William Faulkner opina que incluso las condiciones económicas cómodas no son indispensables para un escritor: «todo lo que necesita es un lápiz y un poco de papel».⁵

4 Arlt, Roberto, «Prólogo a Los Lanzallamas», en Obra completa, Buenos Aires, Planeta, 1991.

5 Faulkner, William, «Entrevisita» en El oficio de escritor, Méjico, Biblioteca Era, 1968.

6 Matia y todos sus derivados se refieren al arte adivinatorio y, por lo tanto, a la sabiduría, dado que la primera forma de verdad era la proveniente de los dioses.

Cuando socialmente designamos ciertas características que definen al artista como tal, no reparamos en que toda característica otorgada opera, en primer lugar, en contraste con alguien más. La fuerza de la adjetivación radica en la diferenciación de objetos –diferenciación del artista contra el fondo–; edifica, en suma, a *un otro* posible de ser descrito e identificado públicamente. Palabras como rareza, narcisismo, originalidad; inspiración, experimentación, innovación; o soledad y aislamiento, circulan en el discurso colectivo y muchas veces son también incorporadas como méritos, como categorías críticas o como juicios estéticos. En cualquiera de los dos extremos de la mirada social, el desprecio o la idolatría, el creador está cubierto por una suerte de velo místico –y esto puede rastrearse en la relación de «locura» (manía) con «genio» (matia)⁶– que tiñe su obra y discurso, y filtra su capacidad de cuestionamiento. No quiero decir que un artista no posea algunas de las características señaladas, quiero decir que en tanto artista no las posee necesariamente. O mejor: un artista no es excéntrico en sí mismo, es excéntrico en la imagen que la sociedad construye de él –aunque en una gran cantidad de casos él alimente y manipule esas *singularidades*. Es un hombre, o sea, una única individualidad, y si toda individualidad puede ser catalogada tanto de rara, narcisista u original, como de sus cualidades contrarias, la primera ristra de adjetivos carece ahora de valor.

La cita siguiente ayuda a despejar un poco las cosas:

7 Alonso, Carlos,
«Entrevista: el arte
puede ayudar a
estimular la
rebeldía», en
Revista Sudestada
Nº 22, Buenos
Aires, Septiembre,
2003.

... porque a través de la figuración soy fiel a mi estilo de vida, porque en la figuración logro la armonía de mi vida ética, de mi vida sociológica, de mi vida política, de mi concepción dramática.⁷

La frase es de Carlos Alonso y ejemplifica lo que fue mencionado más arriba respecto al oficio de escribir: un escritor no vive *para* escribir, un escritor *es* escribiendo. Escribir es también andar por la calle, o simplemente mirar el mundo, aunque se dediquen unas pocas horas al día a la redacción concreta. Y no hace falta reparar en los cuadernos de notas de Leonardo Da Vinci para caer en la cuenta de que el arte es cosmogonía, ni en aquella verdad que ya contaron los antiguos de que todo estilo contiene, en realidad, al hombre. La individualidad se compromete consigo misma en tanto hacer y de este modo asume la responsabilidad de una obra que le resulta ineludible. Si falta esa necesidad inicial, esa instancia de lo ineludible, el acto artístico no pasará de ser un mero ejercicio estético, o una construcción vacía.

III

1 Joyce, James, *Esteban el héroe*, España, Lumen, 1984.

2 Poe, Edgar A., *Ensayos y críticas*, Buenos Aires, Alianza, 1987. Un detalle: Edgar Poe, al describir su modo de composición de *El cuervo*, indica que una de sus primeras elecciones debió referirse al tema. Pensó entonces en cuál sería el tema más triste para un poema y eligió el de la muerte de una mujer joven y amada. Los datos biográficos que desmontan la situación personal de Poe a la hora de elegir este tema, nos llevan, nuevamente, a la discusión sobre cuánto hay de consciente o inconsciente en esta «necesidad de crear objetos bellos» que ya establecimos más arriba.

3 O'Connor, Flannery, «El arte del cuento», (texto de internet.)

El escritor, el artista, edifica su obra. La obra es íntegra, idéntica a sí misma y en consecuencia, no reproducible, en el sentido de que existe, por ejemplo, una sola obra llamada *La divina comedia*, por más que existan miles de impresiones de *La divina comedia*. Fue concebida y escrita por una única individualidad, en un determinado contexto histórico: toda obra es también irremplazable. En *Esteban el héroe*,¹ James Joyce resume la teoría estética de Tomás de Aquino. Tres cosas conforman la belleza: a) integridad, el objeto estético se destaca contra el fondo del mundo como objeto estético; b) simetría, el lector reconoce la organización de partes que otorgan cierto efecto; c) esplendor, o lo que Joyce asimilará como epifanía, esto es, la revelación del sentido de la obra.

A mediados del siglo XIX, Edgar A. Poe propone, a través de *La filosofía de la composición*,² que una obra se articula a partir de un trabajo lúcido y consciente con el material, sostiene, más específicamente, que la selección de elementos temáticos y formales responde al *efecto* que se quiere conseguir en el lector. Y ya que antes definimos el oficio artístico en tanto *hacer* y ahora como una articulación lúcida que intenta llegar a otro, ni iluminación, ni musa, ni magia rigen su armado. A este respecto, es conocida la frase de Pablo Picasso: «Si viene la inspiración, que me encuentre trabajando.» En este punto podemos concluir dos cosas. La primera, dado que una obra se estructura gracias a la selección de elementos para significar un objeto particular, la obra es siempre una mirada de mundo, o sea, un juicio, en la acepción más amplia del término. Dice *algo* sobre la realidad. «Para un escritor de ficciones», subraya Flannery O'Connor, y con razón, «el acto de juzgar empieza con los detalles que ve y en el modo en que los ve».³ La segunda: si un escritor, al crear, selecciona elementos de acuerdo al *efecto* que quiere conseguir en el lector, entronca entonces su necesidad inicial de expresión en un intento –fallido o no– de comunicación. Escribiremos para alguien y para todos. Su acto echa raíces en ese intento de arrancar a las palabras de la instancia sinuosa que fluye constantemente en la comunicación cotidiana para hacerlas desembocar, luego, con otro sentido: el propio. Pues bien. Cuando al referirnos a una obra la adjetivamos de «experimental» estamos creyendo, en el fondo, que esa obra no está concluida del todo, que tiende a una mejor –de ahí que se la perdone o se la exalte como una especie de borrador– sin darnos cuenta de que cualquier obra, por su integridad, propone asimismo sus límites. Es exactamente lo que se pre-

4 Un matiz brillante a este respecto lo desarrolla Borges: «El hecho es que todo escritor crea a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro.» (Borges, Jorge Luis, «Kafka y sus precursores», en *Obra completa*, Argentina, Emecé, 1989.)

5 Tolsty, León, *¿Qué es el arte?*, Buenos aires, E.T., (sin fecha de edición.)

senta ante nosotros, ni más ni menos, y con su ser alcanza. La categoría de «innovación», en cambio, no implica ya una mirada filosófica sobre qué es el hecho estético, sino que enlaza una cierta concepción evolutiva del arte. Si el arte evoluciona o no, y de acuerdo a qué parámetros, forma parte de otra problemática;⁴ lo importante a resaltar ahora es que la idea de «innovación», pensada desde la óptica del sujeto-creador, se vacía de contenido: una obra nunca es ni nueva ni vieja: es como tiene que ser o es todo lo que el artista pudo y quiso hacer. Para sí mismo, el escritor no innova nada: tiene algo que decir, algo siempre irremplazable y algo único, porque habla desde su propia individualidad. Sólo por estas características, la obra dialoga con otras obras, anteriores y posteriores a ella: un diálogo entre hombres.

Antes mencionamos que articular una obra es también decir *algo* sobre la realidad, o, lo que es lo mismo, edificar otra realidad teniendo como fundamento y como referente la realidad. Admitida la selección de elementos, se entiende que ciertos hechos pueden haber «sucedido» en la vida y muchas veces, sin embargo, nada tienen que hacer, ni son siquiera creíbles, dentro de la obra. En un sentido puro, el realismo no es ni una corriente estética, ni un estilo; se extiende todo a lo largo del campo ficcional, que abarca lo fantástico y roza los documentos históricos. Es el suelo nutriente de la literatura. Así como la realidad de cada uno es el punto de partida del creador. En textos de autores que, generalmente viniendo del periodismo, han indagado en lo que se llamó *non-fiction*, se puede ver con claridad que una obra no imita o reproduce la vida: selecciona, significa objetos, establece un juicio. «El arte es un órgano moral de la vida humana»,⁵ escribe Tolstoi. Para él, la literatura debía tener también una función didáctica. Con razón o sin ella, lo cierto es que en sus palabras subyace esta idea: en literatura, mirar es juzgar y viceversa.

IV Retomando el objetivo inicial de este trabajo –el artista en tanto sujeto social- y teniendo en cuenta también lo esbozado más arriba sobre la obra como una relación provocada entre la individualidad del creador y su realidad –conformada a su vez por el contexto histórico-, se hace necesario, sin embargo, profundizar en esto un poco más.

Dijimos antes que una obra es *hacia* alguien: requiere de un público o lector para completarse, y al alcanzarlo, es atravesada por el mercado que la convierte inmediatamente en producto. «El escritor, el poeta», apunta Abelardo Castillo en *Ser escritor*, «es cualquier cosa menos un profesional, salvo que le demos a la palabra profesión su antiguo valor etimológico, el de profesar, como cuando decimos que se profesa una idea, una religión, ciertas convicciones».¹ Empecemos ahora y otra vez a deslindar. En un sentido filosófico, vale proponer que toda obra, encallándose en un objeto singular, remite a un universal; o sea, es un particular que engendra absoluto. «La mente es colectiva en sus representaciones» declaró Herbert Read y es cierto. En su obra, el escritor habla del hombre refiriéndose al Hombre. Por eso, Marcel Proust concluye: «En realidad, cada lector es, cuando lee, el propio lector de sí mismo. La obra de un escritor no es más que una especie de instrumento óptico que se ofrece al lector para permitirle discernir lo que, sin ese libro, no hubiera podido ver de sí mismo».² Pero cuando nosotros nombramos a un lector, o nos referimos al público, de quién estamos hablando concretamente. Según un censo realizado por el INDEC, en el 2001, los índices de analfabetismo en Argentina son de 767.027 sobre un total de 29.439.635. «3.000 o 30.000 en un total de 34 millones no es significativo...», reflexiona Liliana Heker al considerar casos hipotéticos de ejemplares vendidos, y agrega: «... en sociedades como la nuestra ni siquiera la mención de una obra tiene posibilidades de llegar a la multitud».³ El principal consumidor de libros o de actividades culturales reside en la clase media y en la clase alta. Las razones son económicas, por supuesto, y hasta sociales, sobre todo si tenemos en cuenta también el alto número de semi-analfabetos que vive en Argentina. Y aún más. Estos datos alcanzan para pensar que cuando designamos a ciertas obras, o a una corriente estética, como «arte popular», el mote se ha deslizado hacia una zona equívoca. No podemos clasificar las obras de acuerdo a «las que se dirigen al pueblo» y «las que no se dirigen», aunque el tema tratado, por ejemplo, hable explícitamente de «el pue-

1 Castillo, Abelardo, *Ser escritor*, Argentina, Perfil, 1997.

2 Proust, Marcel, *En busca del tiempo perdido. 7: En busca del tiempo recobrado*, Madrid, Alianza, 1998.

3 Heker, Liliana, *Las hermanas de Shakespeare*, Buenos Aires, Alfaguara, 1999.

blo». Los índices que muestran qué clases sociales *consumen* bienes culturales no hacen que una obra gane o pierda como hecho estético, nada tiene que ver con su calidad; como ya viene planteándose, su recepción y su alcance responde únicamente a causas económicas y sociales.

Una versión aproximada del escritor en tanto profesional la encontramos en el caso de la autoría por encargo, pero las salvedades que siguen no refutan lo expuesto por Abelardo Castillo. Si una obra es encargada, esto acto desarma el círculo de autonomía del artista al reubicarlo como un trabajador de dependencia. Está «...obligado a exponer su capital intelectual y biográfico y financiar su tiempo de producción a cambio de una remuneración calculada unilateralmente por las empresas en folios, números de caracteres o talto alzado»,⁴ explica Antonio Tello. Sin embargo, cuando a través de este mecanismo resulta de ello una buena obra, el encargo, que en un primer momento pareció ser un pedido externo al autor, se encuentra irremediablemente fusionado con el pedido propio del escritor: su necesidad de hacer la obra. En este sentido, los ejemplos más monumentales aparecen en las novelas folletinescas de Dickens, o en todas las que surgieron por encargo de Dostoyevski. Pero para completar la idea, debemos hundirnos todavía en otra problemática: el mercado. «Un ámbito donde se buscan compradores y no lectores...»,⁵ señala Liliana Heker. El mercado es, por definición, una categoría económica; resulta imposible, entonces, calcular el valor estético de una obra en estos términos. No podemos afirmar que los textos de Juan Rulfo, por ejemplo, deben costar más o deben costar menos que los de Pablo Neruda; e hilvanando esto último con lo indicado previamente sobre los índices de consumo de libros y actividades culturales en nuestro país, la venta en el mercado no parece ser una opción de sostén económico para el artista. O, por lo menos, no la única. Sabemos que los medios de circulación – concursos, publicaciones en determinadas editoriales o en determinados espacios- otorgan un nuevo sentido a los textos, sentido que a veces no sólo se aleja, sino que hasta reemplaza al juicio estético. En esta línea, la difusión y la propaganda, la categoría de *best-seller*, por ejemplo, forman parte del proceso de fabricación de la figura del artista y de su obra; no se refieren, particularmente, al valor de la obra en sí mismo. Y si al fin de cuentas, cada artista es responsable de la imagen que la sociedad construye de él, es responsable también del carácter simbólico que adquiere su obra, o sea,

4 Tello, Antonio, *El escritor como autor de encargo*, (artículo de internet.)

5 Heker, Liliana, *ídem* nota 22.

6 Próximamente, cuando aparezcan en escena otras problemáticas de la figura –discursos públicos, posicionamientos y su relación con la figura del intelectual-, volveremos sobre este punto.

de las resignificaciones que ella absorbe al convertirse en producto. Por ahora, este desarrollo basta para recuperar la discusión sobre aquellas adjetivaciones de «soledad o aislamiento» que el colectivo marca como características congénitas del escritor. Dado que la creación es dar a luz algo propio, este decir se constituye irremediamente desde un lugar solitario –la realidad de cada uno- en el que el artista establece sus reglas: elige qué quiere decir y en simultáneo el modo de decirlo; y elige, además, su forma de trabajo en la sociedad (tiempos de maduración de la obra, de composición, o sea, aquello que refiere a su autonomía.) La soledad no implica obligatoriamente un aislamiento del artista, como no exige, tampoco, un desinterés del artista de los problemas sociales.⁶ Pero si bien es cierto que toda obra necesita de un público para completarse y, en la sociedad contemporánea, de un mercado para ser difundida, ni público ni mercado condicionan al escritor respecto de lo que tiene que escribir. El escritor prioriza su obra, hace a un lado la venta o el escándalo en el momento de hacer.

Para resumir: la sociedad no traza un destino laboral que debe ser satisfecho por el artista; él no es, en suma, un profesional. El artista, entonces, busca y encuentra el modo de sostén económico que le resulta más cómodo para crear; cualquiera sea, éste depende únicamente de su compromiso con el hecho estético y de su individualidad.

La vida moral de un hombre forma parte de la materia subjetiva del artista, pero la moralidad del arte consiste en el uso perfecto de un medio imperfecto.

Ningún artista desea probar nada. Hasta las cosas ciertas pueden ser probadas.

Oscar Wilde, *The picture of Dorian Gray*.

1 En palabras de López Anaya: «Duchamp, con el primer ready-made, propuso una nueva lectura interpretativa de la obra de arte.» En: López, Anaya, Jorge, *Ritos de fin de siglo*, Buenos Aires, Emecé, 2003.

2 En palabras de Beatriz Sarlo: «La ruptura de la vanguardia, lejos de ser específicamente estética y aún cuando reclame esta especificidad, afecta al conjunto de las relaciones intelectuales.» En: Altamirano, Carlos; Sarlo, Beatriz, *Ensayos argentinos*, Buenos Aires, Ariel, 1997.

Entonces, la construcción social de la figura del escritor y del artista implica, en el fondo, una cosificación del sujeto, cosificación dada a través de patrones de comportamiento –adjetivación- y cuya consecuencia esencial filtra su capacidad de opinión o de crítica ante los hechos. Ahora bien, estas mismas categorías –sujeto/objeto- pueden ser aplicadas al terreno de la construcción social del hecho estético. Esto es, al indagar en cómo la sociedad legitima la obra, cómo hace que una obra deba ser considerada obra. El gesto de M. Duchamp, a comienzos del siglo XX, que presenta un mingitorio firmado en un concurso de arte,¹ o la intención de la mayoría de los grupos proclamados de «vanguardia»,² se funda en este aspecto; nada tiene que ver con el valor estético en sí, cuestionan, en realidad, el circuito de legitimación. Dice Sartre: «Un buen libro nunca es esperado»; y es cierto. No hay causas ni razones que predigan una buena obra en un determinado contexto histórico, sencillamente, porque nada predice que aparezca un hombre puntual en un determinado contexto histórico.

Entre los muchos mecanismos de legitimación debemos nombrar, en primer lugar, a la academia. Sin embargo, la academia, en tanto productora de parámetros, compite con otro mecanismo de legitimación, mucho más contundente e ineludible en el análisis: el mercado. El problema no radica en el mercado en sí, en la sociedad contemporánea, lo vimos, es el modo inevitable de difusión; la problemática aparece cuando el autor y su obra giran en torno a esa categoría, o sea, cuando encadenan un visible desplazamiento del valor estético. Dicho de otra forma, cuando la obra, sin ser juzgada críticamente, es considerada obra válida. Porque lo cierto es que esta construcción del hecho estético no equivale a un juicio de valor, sino que está abarcada por una instancia más amplia, que la incluye y la excede a su vez: el proyecto cultural de un país. Un ejemplo ayuda a explicar las cosas. En 1913, la revista *Nosotros* realiza la siguiente encuesta: «¿Poseemos un poema nacional en cuya estrofa resuene la voz de la raza?» «Se veía entonces que la encuesta anuda varias significaciones

3 Altamirano, Carlos; Sarlo, Beatriz, *ídem* nota 27. El texto corresponde a 1979.

y que tanto las preguntas como las respuestas ponen de manifiesto una problemática intelectual cuyo centro de gravedad está más allá de lo literario»,³ anota Carlos Altamirano. Las respuestas casi unánimes sobre *Martín Fierro*, las conferencias de Leopoldo Lugones sobre *El payador*, harán que ese libro resulte fundacional para la literatura argentina. «De modo que definir al *Martín Fierro* como obra épica o como «poema nacional» no significa únicamente atribuirle (...) un determinado estatus genérico al texto de Hernández. Era también afirmar una identidad nacional...» Hoy, casi cien años después de «El espíritu del Centenario», y sin poner en cuestión el valor literario real del poema de José Hernández, vale destacar que las razones que determinan la construcción de un hecho estético, las razones a las que deberá tender dicha construcción y, sobre todo, las causas que proyectan esa construcción, responden a parámetros que se alejan o exceden al valor estético.

4 Lukács, G.; Adorno, T.; Jacobson, R.; Fischer, E.; Barthes, R.; *Realismo, ¿mito, doctrina o tendencia política?*, Argentina, Lunaria, 2002.

Sin embargo, señalamos ya que toda obra propone un juicio, la llamamos, anteriormente, un diálogo entre hombres. Así, pensando los textos en tanto *sujetos* encontramos esa instancia dadora de crítica que muestran al anclarse en la sociedad. Y muchas veces, incluso, el texto contradice o refuta la opinión concreta del autor acerca de un contexto determinado. En este sentido, Fischer escribió: «El arte no es simplemente reflejo de la realidad, sino que toma partido por algo o contra algo».⁴

Pero para despejar posibles confusiones debemos ahondarnos en el cuadro dicotómico de arte puro y arte comprometido. Dualidad que responde a una dualidad anterior, más primaria, la de forma y contenido, respectivamente. Sin embargo, el hecho estético no puede ser reducido ni a sus reglas temáticas ni a sus reglas formales, el hecho estético es más que eso, es íntegro. Si alteramos la forma de una obra, por ejemplo, no estamos alterando sólo una parte, sino la totalidad de la obra. Lo temático y lo formal -su relación recíproca y única- constituyen la obra como un todo.

La reducción a lo formal evade el hecho innegable de que la obra se «completa» con el público-lector (dice *algo*.) La tesis de compromiso, al ser desarrollada por Jean-Paul Sartre en *¿Qué es la literatura?*, exige que nos detengamos un momento, aunque breve, en esa discusión. El lector, para Sartre, re-inventa el texto al leer, de algún modo, al leerlo, lo construye y lo carga de significados. Teniendo en cuenta

5 Sartre, Jean-Paul,
*¿Qué es la
literatura?* Buenos
Aires, Losada,
1962. El texto
corresponde a

esto y la situación concreta de cuál es la clase social que escribe las obras y cuál es la clase social a la que van dirigidas esas obras, Sartre afirma: «... que la literatura haya vuelto a lo que nunca dejó de ser: una función social.» Pues bien, una última cita de Sartre nos permite redondear su planteo. «Así, al tomar partido en la singularidad de nuestra época, nos unimos finalmente a lo eterno y nuestra tarea de escritores consiste en hacer entrever los valores de eternidad que están implicados en los debates sociales o políticos». ⁵ Pero la literatura –cualquiera sea su temática, con tal de que deba ser llamada literatura–, nunca evade su función: en este sentido, su *ser* mismo, porque está o porque existe, es lo que indica su razón social. Toda obra toma partido, sólo que ni la literatura ni el arte tienen como objetivos el cambio social de un tiempo histórico determinado. Lo artístico opera por otros carriles, *funciona* para otra cosa, los materiales de los que se sirve –temáticos y formales, simultáneamente– introducen los conflictos del hombre en el mundo, los señalan y los muestran, sin dictaminar y sin siquiera proponerse *hacia dónde* concretamente debe realizarse «el supuesto cambio». Esto último no significa que una obra que elige para su temática una situación social explícita sea errada; como tampoco significa que una obra que elige para su temática algo que, en apariencia, resulta *desligado de lo social*, sea equívoca. La importancia de novelas como *La plaza del diamante* y de narraciones tan líricamente hermosas como *Cuentos de un soñador* de Lord Dunsany reside en que ambos, admirablemente, pesan e inciden sobre los hombres. Todas las obras siempre serán válidas. Justamente, porque son obras.

1948.
6 Sartre, Jean-Paul,
idem, nota 30.

«Yo digo que la literatura de una época determinada está enajenada cuando no ha llegado a la conciencia explícita de su autonomía y se somete a los poderes temporales o a una ideología...» ⁶ Estas palabras son también de Sartre, del ensayo citado, y ya habiendo hecho a un lado la dicotomía entre arte puro y arte comprometido, sirven para fundamentar lo que al principio mencionábamos sobre el hecho estético como construcción. Lo que diferencia a una obra en tanto producto de cualquier otro producto de consumo es que la obra no puede ser reemplazada por absolutamente nada que no sea esa obra. La obra es única, se venda o no, existan o no miles de impresiones o reproducciones de ella. En cambio, esas obras pensadas *para y por* el mercado tienen características previsibles, sus reglas pueden ser adjetivadas y desmontadas; son, en suma, un objeto -cosificado. El discurso

literario/ artístico, ya lo vimos, opera por selección; el mercado, sin embargo, opera por homogenización. La obra se homogeniza si su prioridad es la venta: nada, cuyo valor haya sido establecido por el mercado se comporta de ese modo alternativo *-crítico al fin de cuentas-*, que es el arte. Textos «esperados» en el sentido de que repiten su trama, sus giros lingüísticos y, fundamentalmente, no traen algo para decir, por más que se almacenen las palabras en trescientas páginas; literatura de cáscaras que al plantear una mirada lisa sobre la realidad impide consecuentemente cualquier posibilidad de hondura. El libro así cosificado, legitimado de esta manera, es equivalente a una lata de comida, es una construcción cuya paradoja reside en que de este modo es instalado como obra de arte. Pero vale pensar entonces si a este tipo de literatura corresponde llamarla literatura.

Por el contrario, las buenas obras seguirán hablando y proponiendo juicios, seguirán diciéndonos algo. El contexto histórico se ubica en tensión con la individualidad de cada artista y con las significaciones de su obra, lo que no hace, de ninguna manera, es generar al artista como tal o generar a su obra como tal. Si la sociedad no tiene un destino laboral marcado para el artista, él y sus obras operarán en un sentido imprevisible. Imprevisible porque las obras serán edificadas sólo en torno a sus razones estéticas.

VI Un escritor, un artista, es un hombre. Se encuentra arrojado a una sociedad determinada, en un tiempo histórico determinado, confluye en esa sociedad a partir de su obra e incide en esa sociedad más allá de su obra. Las entrevistas, las conferencias en las que propone sus ideas estéticas y las conferencias en las que propone sus otras ideas: todo da forma a la figura del escritor. Pero ese marco de acciones que lo constituye como figura pública no nos está indicando, en principio, una calidad de su obra de ficción; nos muestra, únicamente, la postura que el artista ha elegido para situarse como hombre en la sociedad. Si tiene algo que decir, algo que requiere de su opinión inmediata, sabe que no hace falta concebir un poema o una novela para decirlo (Heker, 1999.) Esto nos remitirá luego a la figura del intelectual, por lo pronto, basta con aclarar diversas acepciones de la palabra «compromiso» que surgen al entrar en el espacio público en el que el artista expone sus opiniones sin referirse a la estética. Ya quedó planteado que Jean-Paul Sartre, en 1948, en *¿Qué es la literatura?*, utiliza la idea como una cualidad obligada de los textos. Vimos también que, a partir de la década del sesenta, el concepto fue ampliado, abarcando, fundamentalmente, al oficio de escribir. Fue citado: «Si la literatura no es todo para un escritor, no vale la pena perder en ella ni una hora, eso es lo que yo entiendo por compromiso.» (Sartre, *El escritor y su lenguaje.*)

Ahora bien, hay casos en que se menciona el acto de comprometerse como la relación básica que establece un hombre con su contexto. Se lo menciona como «compromiso de hombre», vale decir, fundirse políticamente con el tiempo histórico que a cada uno le tocó vivir. O apropiarse de él, haciéndose responsable de él. Pero lo cierto es que esta elección de hombre en el artista no encadena un juicio válido respecto a su obra, juzgarlo de este modo supone que la labor «intelectual» de un escritor – sus posicionamientos sociales, por ejemplo - tiene correspondencia exacta con el valor de su texto. Juicio que ignora que el verdadero valor de una obra de ficción sólo puede ser medido en el terreno de las palabras. La cita de Oscar Wilde anotada más arriba se explaya en este punto: un artista no intenta probar nada en su libro; cuando su obra fue hecha no necesita ni de un manual explicativo, ni de un manifiesto, ni de una declaración que la acompañe. Está, de algún modo, cerrada sobre sí misma, excede al autor en implicancias y significaciones, lo trasciende –y a veces, hasta lo refuta- espacial y temporalmente. La obra siempre será crítica, indiferente a la postura «como hombre» que haya tomado el escritor.

1 Grass, Günter,
«Discurso de
aceptación del
Premio Nobel»,
Estocolmo, 1999.

2 Mujica Láinez,
Manuel, *La casa*,
Buenos Aires,
Altaya, 1999.

3 Castillo, Abelardo,
Ser escritor,
Argentina, Perfil,
1997.

4 Borges, Jorge
Luis, «Entrevista
por Tomás Barna,
invierno de 1980»,
CD editado por
Hernán Isnardi,
Buenos Aires,
2003.

«También en el hecho de que los escritores –porque es parte de su profesión- no sepan dejar el pasado en paz, abran heridas demasiado rápidamente cicatrizadas, desentierren cadáveres en sótanos sellados, penetren en estancias prohibidas, coman vacas sagradas...»,¹ dice Günter Grass. El subrayado –propio, en el que la palabra «profesión» refiere al oficio de escribir y no a una situación laboral puntual que indicábamos antes-, nos coloca ahora en el centro de la cuestión: aún en los casos de aquellos autores que han optado en su relación de hombre con la sociedad por una postura *no crítica*, vemos que su obra desborda estas características. El ejemplo más nítido lo da Balzac. En nuestro país, el caso de Mujica Láinez o de Borges. «Yo escribo a la luz de dos verdades eternas», anota Balzac en el prólogo a *La comedia humana*, «la iglesia católica y la monarquía». Sin embargo, sus novelas son uno de los testimonios más claros en la historia del arte de cómo una obra se implanta en el cuerpo social trascendiendo por completo las posturas del autor, estableciendo, en suma, una especie de *verdad* que se diferencia radicalmente de los modos de la política, la filosofía, o la religión. «Tenía que pagar por mis años de frivolidad»,² ahora la cita corresponde a *La casa* de Mujica Láinez y si reparamos en la clase social a la que perteneció el autor, ésta contrasta con el sentido final de la novela. «... como la demolición del patriciado argentino»,³ anotó Abelardo Castillo. En 1980, en Buenos Aires, refiriéndose a la *argentinidad*, Borges declara: «... los gobiernos, que no son muy importantes».⁴ Pero esta respuesta no invalida cuentos memorables como *El sur*, o textos memorables como *Nueve ensayos dantescos*. Cómo pudo ser que Mujica Láinez, Borges y aún Balzac hayan escrito palabras tan humanas, palabras que cuestionan sus declaraciones públicas, es algo que no sabemos. El caso concreto es que sus obras están ahí, y han venido prevaleciendo e influyendo sobre nosotros a lo largo de los años. Desconocerlos o descalificarlos como autores de ficción, es juzgarlos por razones equivocadas. Es caer en una especie de poda en la que, si de ser coherentes se trata, un alto número de escritores –como Flaubert y también Mishima– quedaría fuera de lo debe llamarse literatura. Porque por más que un autor elija situarse de un modo u otro en relación al momento histórico que le tocó vivir, lo cierto es que su postura no mejora o empeora su obra de ficción. Lo único que hace a un gran escritor es escribir bien.

1 Según Hauser, sin embargo, el concepto de «intelectual» ya está incluido en la ascensión de la burguesía francesa, en 1848. Después de la derrota del cartismo, la burguesía, segura de su poder, se desliga de los intelectuales que provenían de ella. Entramos en «la era revolucionaria»: el último paso para la emancipación de esta clase cultural frente a las clases dominantes y el primer paso para la creación de la intelectualidad en el sentido estricto (que se dará en 1898, con el texto que hemos referido). De: Hauser, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, España, Debate, 1998.

2 Sartre, Jean-Paul, *El intelectual y la revolución*, Barcelona, Alianza, 1987.

El 13 de enero de 1898, Emile Zolá publica en *L'Aurore* una carta dirigida al presidente de la República Francesa –Félix Faure–, que titula *Yo acuso*. En su carta, Zolá denuncia las lagunas del proceso judicial de un oficial judío, Dreyfus, que, acusado de espionaje y traición militar, fue condenado a deportación de por vida. La edición del diario agota los doscientos mil ejemplares, Francia se divide en dos bandos, las olas de antisemitismo son el marco de esta denuncia. El 14 de enero, un manifiesto de apoyo a Zolá firmado por diferentes científicos, profesores universitarios y escritores, entre los que se hallaban Marcel Proust y Duclaux, sigue a estas declaraciones. Clemenceau, pocos días después, en un elogio exaltado al autor de *Naná* y al resto de los firmantes, los llama «los intelectuales». Establece, por primera vez en la historia, el sentido de esta palabra.¹ Desde su origen, la palabra «intelectual» implica una lucha social concreta, un compromiso político concreto y, sobre todo, una confrontación directa con el discurso dominante. «Por lo tanto, lo repito», escribe Zolá, «[Dreyfus] no puede aparecer inocente sin que todo el Estado Mayor aparezca culpable.» Pero cien años después de este caso, la palabra intelectual refiere más puntualmente a otra cosa: a la producción de pensamiento. Y dado que definimos el oficio del artista en tanto *hacer*, el intelectual entonces es un hombre que produce pensamiento entroncando su saber en una lucha social puntual; se opone, de algún modo, al poder. Emile Zolá tenía 57 años cuando publicó esta carta, era uno de los escritores más renombrados y prestigiosos de Francia; este último dato nos indica el espesor de su acción. Es justamente su prestigio lo que Zolá coloca al servicio de la denuncia. «Es mi deber: no quiero ser cómplice», anota. Vale decir, señalar, metiéndose en lo que no le concierne, para usar la expresión de Sartre,² rebalsando los límites de su oficio de escritor y dirigiendo su prestigio hacia una declaración, articula el suelo sobre el que se funda la definición de intelectual. Aún más. La carta titulada «*Yo acuso*», la carta sentida como un *deber* nos hablan del compromiso de hombre responsable de una sociedad determinada. Zolá es condenado a un año de cárcel, luego se exilia a Londres. En 1904 es declarado inocente. Gracias a su texto, el 3 de junio de 1899, el Tribunal Supremo había enviado a Dreyfus ante el Consejo de Guerra.

3 Sartre, Jean-Paul,
ídem nota 37.

4 Sartre, Jean-Paul,
ídem nota 37.

5 Sartre, Jean-Paul,
ídem nota 37.

6 Foucault, Michel,
*Un diálogo sobre
el poder*; Buenos
Aires, Alianza,
1990.

Provieniendo de la burguesía, que es la clase *productora* de pensamiento, «todo técnico del saber es un intelectual en potencia, puesto que se define por una contradicción que no es otra cosa que el combate permanente entre su técnica universalista y la ideología dominante».³ Todo técnico, en suma, repara que en aquella producción de verdad, en apariencia *universal*, está al servicio y en función de una clase determinada. Y se convierte en intelectual tomando conciencia de esa contradicción: «Esta forma de conciencia (...) no es otra cosa que el descubrimiento de las contradicciones fundamentales de la sociedad...»,⁴ cierra Sartre. Le habla, igual que el escritor, a su propia clase.

Una última cita esclarece la definición de la figura:

Digamos que el intelectual se caracteriza por no tener mandato de nadie y por no haber recibido estatuto de ninguna autoridad.⁵

Ahora bien. Vale la pena soslayar que para un intelectual la producción de teoría es su práctica. Sus fines y sus medios son siempre teóricos. Constituyen su praxis. «...la teoría no expresará, no traducirá, no aplicará ninguna práctica. Es una práctica. Pero local y regional, no totalizada».⁶ La frase de Foucault, que se diferencia del planteo sartreano, nos introduce en la problemática del intelectual integral o específico, problemática que dista mucho de ser una dualidad si aclaramos aunque sea brevemente el sentido de cada término. La semilla, el origen, de la figura del intelectual reside en su responsabilidad social como hombre histórico. Tanto la integridad como la especificidad coexisten en él. Surge la integralidad cuando notamos que aquello producido en el seno de la especificidad de su campo de saber confluye en la sociedad incidiendo sobre todas las esferas. Su producción se expande y se entreteje hacia otras áreas del pensamiento. Y a la vez, aparece la especificidad como consecuencia ineludible de la evolución de la sociedad, de una delimitación de campos de pensamiento cada vez más acentuada, que requiere un tecnicismo indudable. Para resumir, la dicotomía del intelectual integral o específico puede pensarse abarcada, en realidad, por un solo mecanismo en el que ambas instancias se superponen y operan conjuntamente. Explorar la cita de Foucault supera los márgenes de este trabajo, basta, entonces, con proponer que, desde cierta óptica, toda teoría/práctica encalla en lo regional para luego, o simultáneamente, incidir de un modo totalizado.

Dadas estas aproximaciones, y antes de encarar directamente la relación entre la figura del artista y la figura del intelectual

tual, es importante realizar ahora una suerte de cristalización de estos conceptos. Para ello, es útil mostrar un ejemplo sobre la construcción social de la figura del intelectual. Ya vimos que toda construcción implica una objetivación, borra limpiamente al sujeto. El 27 de noviembre del año 2000, un artículo publicado en el diario *La Nación* con título de *Lejos del modelo de Sartre, cerca del modelo americano. Aptos para un mundo globalizado. El nuevo perfil de los intelectuales del país*, resumía la caracterización como productores de pensamiento especializado, que trabajan, mayoritariamente, en universidades extranjeras, y que no se sienten cómodos definiéndose como intelectuales. Las opiniones fueron varias. Desde posturas que concluyeron la inexistencia de esta figura porque «...si un intelectual es alguien que aporta ideas, todos pueden serlo; éstas se sostendrán por su originalidad, utilidad y punto» hasta opiniones en las que únicamente se destacaba la especificidad de su función: «Su función [la de los intelectuales] es estudiar bien a fondo el tema al cual está dedicado para comprenderlo mejor y avanzar así en el conocimiento. Esta función es la misma para todas las generaciones...» Vale decir, la idea de confrontación-oposición, o, incluso, la conciencia concreta sobre qué significa proyectar y producir un determinado corpus teórico, parece no tener relevancia. Esta figura así legitimada, que no rompe con aquello que se «espera» de ella, puede ser refutada por la frase de David Viñas: «El lugar del intelectual crítico es (...) decir las cosas que no se dicen.»

VIII Pues bien. El escritor, el artista, no es un intelectual. O por lo menos, no lo es necesariamente. El hecho concreto de que muchos escritores hayan sido, a su vez, intelectuales, o que muchos intelectuales hayan sido también escritores, no equivale a decir que todo escritor –o todo artista- es un intelectual. Un escritor –en tanto escritor- no tiene, fundamentalmente, nada que decir, nada que no sea su propia individualidad; el intelectual, en cambio, tiene como fin objetivo la comunicación de un saber (Sartre, Losada, 1987). «Está en su oficio de escritor», anota después Sartre, «enfrentar lo particular con lo universal. No es intelectual por accidente, sino por esencia».¹ Pero la fisura en el planteo sartreano aparece cuando la figura del intelectual no es hallada en aquellos autores que negaban socialmente cualquier idea de confrontación-oposición a un determinado contexto histórico (capítulo VI). Y que, por supuesto, siguen siendo escritores. Hacer una obra no es lo mismo que producir pensamiento, por más que esa obra muestre una postura explícitamente social. Ya lo dijimos también: este tipo de obra es tan válida como aquella que en apariencia trabaja un tema no-social: justamente, porque es una obra. Sospecho que muchos escritores sean intelectuales a la vez, o que muchos intelectuales sean autores de obras de ficción, se debe en parte a la cercanía y al trabajo cotidiano con las palabras. En este punto, vale la pena destacar que cuando un escritor, o un artista, se convierte en un intelectual, aduce, generalmente, razones estéticas en su planteo. El único compromiso como hombre del sujeto-artista que lo convierte en intelectual estará dado si produce pensamiento. En cambio, en un sentido lato, su compromiso de hombre es igual al de cualquiera: existen, además de la herramienta de la palabra, otras maneras de comprometerse, que no son específicamente las de la producción de un saber.

El primer texto ficcional de nuestro país, *El matadero* de Esteban Echeverría –encontrado entre sus papeles y del que se conjetura que fue escrito hacia 1839- puede ser atravesado por análisis estéticos y sociológicos al mismo tiempo. Esta salvedad es válida para nuestro sentido. La mayor parte de los textos argentinos del siglo XIX responde básicamente a la programación cultural que un autor hacía del país; «se trataba de generar un medio ético y social para la instalación de una política determinada y de una literatura determinada» (Altamirano; Sarlo.) Arrastrando consigo el influjo de la Ilustración y del romanticismo, la figura del escritor durante este

1 Sartre, Jean-Paul,
ídem nota 37.

2 Viñas, David,
*Literatura argentina
y política: De
Lugones a Walsh*,
Buenos Aires,
Sudamericana,
1997.

período no es la de un hombre dedicado unilateralmente a su labor estética, sino que se implanta como planificador cultural. Es claro entonces que en este contexto los lazos que ligan al escritor con el intelectual son estrechos. La ruptura ocurre en el borde del siglo XX, en aquel pasaje que David Viñas rastreó como el cambio de los escritores gentleman al de escritores profesionales.² La diferencia consiste en que para los escritores gentleman, herederos de la tradición del 80, el oficio de la literatura no constituye el eje de su vida diaria. Sin embargo, concluye Viñas: «... sobre una de las coordenadas capitales de esa situación histórica concreta prácticamente se verifica que la mayoría de los intelectuales y escritores del 900 dependía de la elite señorial y de su ideología cada vez más limitada...» Estamos en un momento de transición. Ambas figuras comparten rasgos. La ascensión de la clase media y de los partidos populares, la proliferación de diarios que permiten que el oficio de la escritura sea una entrada económica, los premios literarios, las posibilidades de edición y publicación, las conferencias, toda este desarrollo de factores conforman, años después de comenzado el siglo, un retrato típico de los escritores: en su biblioteca y con lapicera en la mano (Viñas.) La gran mayoría de estos escritores adscribe a un partido político –nacionalismo, radicalismo, anarquismo–, y el dato nos da la clave: un escritor ya no es «en esencia» un proyector integral de su país, puede suscribirse o no a un partido, pero la elección realizada en tanto hombre corre paralelamente al oficio de escribir. *Paralelamente*, lo que es lo mismo que decir que su oficio se encuentra escindido ya de su labor *intelectual*.

3 Dostoyevski,
Fedor, *Los
hermanos
Karamazov*,
Méjico, Porrúa,
1992.

Sin embargo, nombramos antes que gran parte de los autores, al cumplir con esta doble condición –su oficio de escritor, de intelectual– suele responder a razones estéticas. Su idea estética, en este caso, es unificada por el «compromiso como hombre», y ser hombres, nacer íntimamente ligados y hasta atravesados por la sociedad implica aquella frase de Dostoyevski que vale como desencadenante de este tipo de actitud: «Todos somos responsables de todo, ante todos».³ El medio: los ensayos, los artículos, los manifiestos, las entrevistas y las declaraciones. Conviene volver a aclarar que una denuncia, un manifiesto, o un posicionamiento, no complementan ni invalidan la obra de un escritor. La obra no necesita del escritor cuando está hecha. El siguiente ejemplo, termina ahora por despejar las cosas. En el momento en que Emile Zolá ponía su prestigio en función de una denun-

cia concreta, un pintor, que fue Degas, se opuso terminantemente al artículo de *L'Aurore*. Pero más allá de las apreciaciones exactas que cada uno haga a las novelas de Zolá o a los cuadros de Degas, lo cierto es que tanto Zolá como Degas fueron y seguirán siendo, artistas. Sus obras están ahí: operan por sí solas y nos hablan aún hoy, por sí solas.

Hubo intelectuales que escribieron obras de ficción, como Sören Kierkegaard o Miguel de Unamuno, hubo escritores que también fueron intelectuales, como Anatole France o Jean-Paul Sartre, hubo escritores y artistas cuyas declaraciones públicas contradicen de algún modo la mirada del mundo que encierran sus novelas, como Honoré de Balzac o, en algunos momentos, Louis Ferdinand Celine. Lo innegable es que necesitaron hacer esas obras, porque las hicieron: se comprometieron profundamente con el acto de hacerlas. El hombre, cualquiera sea su oficio, es un ser dinámico. Cosificarlo, fabricarlo con características determinadas, implica restarle su capacidad de incidencia. Vale decir, su habla.

(...) el sentido de la literatura es imaginarle un sentido al mundo,
y, por lo tanto, al escritor que la escribe.
Abelardo Castillo, *Ser escritor*.

A lo largo de este trabajo he tratado de puntualizar definiciones de algunas categorías que giran en torno a la figura del escritor –y del artista–; sin embargo, el planteo quedaría incompleto si no explicitamos el contexto en el que desemboca esta propuesta.

Es importante mencionar, de paso, que toda aseveración histórica, además de dar cuenta de la época estudiada, muestra también cómo una época *lee* determinada época. El corte del período son los años noventa, en Buenos Aires; más concretamente, ciertos lineamientos artísticos que, acentuados desde los años 80, se destacan entre 1989 al 2001; las razones de este corte tienen relación directa con las tensiones sociales de la Argentina. Esta parte no intenta una caracterización total de la época –el tiempo y el espacio invertidos que requeriría ese análisis exceden el objetivo primero de la investigación, por no hablar de la falta de horizonte, esto es, la distancia histórica temporal necesaria que ello exige– sino que quiere poner de manifiesto el eje de ciertas tendencias. Estas tendencias no son gratuitas ni arbitrarias, traen aparejadas un cuerpo teórico que las justifica y las alimenta. A grandes rasgos, entre las fundamentaciones teóricas, podemos mencionar: la idea del *fin del arte* propuesta por Arthur C. Danto –que guarda lazos estrechos con *el fin de la historia* de Fukuyama–; los conceptos de minimalismo y arte light, englobados en la idea de posmodernismo; y el vuelco hacia el «yoísmo» exacerbado, que G. Lipovetsky llama «proceso de personalización».

La filosofía de Jean-Paul Sartre, sobre todo *El ser y la nada*, reposa en el axioma de que las formas de entender los acontecimientos y la historia humana –como fundamentos últimos– son esencialmente verdaderas. El núcleo mismo de la posmodernidad es la negación de esta idea: existen múltiples relatos, ninguno de los cuales tiene más pretensión de verdad que los otros. El fin de la modernidad, en suma, ha sido situado por algunos hacia 1980, año de la muerte de Sartre, o sea, año de la muerte del último filósofo que creyó en el cambio de realidad a partir de la acción colectiva de los hombres. Sin entrar en estas discusiones, vale resaltar que este es un marco en el que, socialmente, parece haberse per-

1 Siquer, P.; Ballesteros, E.; Hasper, G.; Kacero, F.; «Manifiesto frágil», Buenos Aires, 2000. En: Cippolini, Rafael, *Manifiesto argentino. Políticas de lo visual. 1900-2000*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editoria, 2003.

2 Danto, Arthur C., *Después del fin del arte*, España, Paidós, 1999.

3 Lipovetsky, Giles, «Prefacio», en *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Anagrama, Barcelona, 1986.

4 Al referir más arriba que «toda obra, no importa cuál sea la corriente estética en que se la encasille, es igualmente válida» – si es válida en tanto obra-, nos aproximamos brevemente a la idea de qué características tiene una generación artística. Una generación no es un acto instantáneo o mágico, una generación, como todo hecho histórico, toma cuerpo en el instante preciso en que las condiciones le exigen tener algo que decir. Algo nuevo, o mejor, algo propio. Algo que nace de sus entrañas y de su particular manera de ver el mundo. O sea: reclama el mundo para sí, pero lo

dido el convencimiento de la capacidad de incidencia –y en consecuencia, de cambio- tanto en un sentido individual como colectivo. No sorprende, entonces, la afirmación hecha en el 2000 por el grupo plástico de *El manifiesto frágil*, en Buenos Aires: «Ninguna preocupación de ser padres del nuevo siglo».¹

Toda teoría, al expresarse, no sólo implica lo propuesto sino también, de alguna manera, funda lineamientos y claves para el futuro. Se *proyecta* hacia un futuro. La tesis de Danto sobre *el fin del arte*, refiere, no a la producción artística que se construirá después de 1984, sino a que a partir de esa fecha el vector de producción estará determinado por características reconocibles. Dice Danto: «Pero el fin del arte nunca se propuso como juicio crítico, sino como un juicio histórico subjetivo» y luego: «Pero el verdadero descubrimiento filosófico, creo, es que no hay arte más verdadero que otro y el arte no debe ser de una sola manera: todo arte es igualmente e indiferentemente arte».² Sólo que estos razonamientos no significan que toda obra, no importa cual sea la corriente estética en que se la encasille, puede ser igualmente válida; establece, en cambio, una suerte de homogenización para la producción. Dicho en otros términos breves, cualquier objeto, de pie en un soporte material, o dentro de una galería, puede ser llamado *arte*. Este discurso, que ha legitimado la creación durante los años noventa, que así como opera legitimando la obra, legitima también sus «oposiciones estéticas», dejó afuera a aquella producción de calidad que debió, obligatoriamente, recorrer circuitos alternativos –circuitos alternativos de difusión o de propaganda, en suma, circuitos débiles y poco masivos en su legitimación.

La idea de «yoísmo» de Lipovetsky nos devuelve al problema esbozado en el comienzo de esta parte: «... el narcisismo (...) corresponde a la descripción de las posturas políticas e ideológicas y a la sobrevaloración concomitante de las cuestiones subjetivas».³ Durante los noventa, cuanto más agudamente se manifiesta este proceso de personalización y de reivindicación del *yo*, mayor aún es la falta de mirada propuesta por el individuo. Y como esa individualidad no trae, justamente, nada para decir, resulta entonces *yo* intercambiable por cualquier otro.⁴

Esta equivalencia social de valores destruye, en suma, al sujeto-hacedor, en tanto su acción es equiparada con cualquier otra: lo torna cosificado y sin posibilidad de dar sentido. La tesis de Danto homogeniza no sólo al hecho estético

reclama distinto; mediante la discusión y la polémica se desvive por tallar esa masa contradictoria y conclusa que es el universo. La concordancia y la disidencia son los ejes centrales sobre los que se aglutina una generación cuando sucede, porque también es cierto que, como ya venimos señalando desde el capítulo II, la obra echa raíces en la individualidad del artista, y cada individualidad—única, irrepetible—sólo disiente o coincide con otras individualidades en la actitud en que se relaciona con el acto creador. Un acto que comunica, de algún modo, algo a los otros. Algo que, por sobre todas las cosas, refiere a los otros y, en consecuencia, los acerca.

5 Paradójicamente, el propio Raymond Carver declara en un reportaje de Mona Simpson para *The Paris Review*: «En una reseña (...) alguien dijo que yo era un escritor minimalista. El reseñador lo dijo como un cumplido, pero a mí no me gustó. Hay algo en el minimalismo que revela una pequeñez de visión y de ejecución que a mí no me gusta».

—*todo* es arte-, sino también al creador. Y este fue el marco de nuestros años noventa: el juicio estético ha quedado desplazado. En la plástica, por ejemplo, a causa de las tendencias conceptualistas agudizadas —debate que se inicia hacia 1968, en nuestro país-, que no nos hablaron ya de la banalidad, sino que propusieron la banalidad como obra. En narrativa, con un saldo similar. La exageración de ciertas premisas minimalistas⁵ acabó por proponer una literatura *light*. Las apoyaturas en inglés, las descripciones sistemáticas a través de las «marcas» comerciales —esa cualidad tan transitoria y yerma que, leída hoy, no alcanza para significar un objeto— se erigieron sobre una injustificación que no respondía a las necesidades internas de cada texto, sino, sencillamente, al hecho de «escribir a la moda».

En el comienzo de esta investigación desarrollamos lineamientos teóricos que definían a «el otro» como tal, cuya primera característica residía, esencialmente, en una diferenciación con alguien más. Esta definición, ahora, puede permitirnos redondear el planteo.

Las palabras *centro* y *periferia*, o las propuestas de relación entre estas dos ideas, incluyen en sus ejes la cosificación. Es decir, *centro* y *periferia* implican una mirada distante hacia lo propio, una mirada ajena que no alcanzará nunca para profundizar en los sujetos —en cada escritor o en cada artista, y en sus hechos estéticos— a los que, paradójicamente, se propone asir. Poner el acento en el sujeto, indagar en cuál es el proyecto y la mirada de mundo que se quiere concretar con una obra, para luego, y solamente así en una segunda instancia, articular estos conceptos con aquél al cual nos remitimos —ya no desde la alteridad, sino desde la paridad teórica-, es un camino posible en la superación de esta dicotomía. Un cambio de óptica que puede ayudar de algún modo a definir lo que incesantemente debemos seguir definiendo si nos referimos al hecho estético: nuestra identidad.

«El arte es una manera frágil de ocupar el tiempo», con estas palabras concluye el *Manifiesto frágil*. Sin embargo, es válido pensar que nosotros también estamos a tiempo de concebir y crear nuevas obras, obras que pesen e incidan —no frágil, sino luminosamente— sobre los hombres.

Buenos Aires, Enero/Febrero, 2005.

- BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA** Adorno, Theodor, «Fragmentos» en: *Teoría estética*, Barcelona, Taurus, 1986.
- Alonso, Carlos, «Entrevista», en: *El grillo de papel*, N° 3, Argentina, marzo/abril, 1960.
- «Entrevista: el arte puede estimular la rebeldía», en: *Sudestada*, N° 22, Buenos Aires, Septiembre de 2003.
- Altamirano, Carlos; Sarlo, Beatriz, *Ensayos argentinos*, Buenos Aires, Ariel, 1997.
- Aristóteles, *La poética*, Méjico, Editores mejicanos unidos, 1989.
- Arlt, Roberto, «Prólogo a *Los Lanzallamas*», en: *Obra Completa*, Buenos Aires, Planeta, 1991.
- Aguafuertes II*, España, Losada, 1998.
- Auerbach, Erich, *Mimesis*, Méjico, FCE, 1996.
- Bajtín, Mijail, «Arte y responsabilidad», en: *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI, Argentina, 1982.
- Beauvoir, Simone de, *Conversaciones con Jean-Paul Sartre. La ceremonia del adiós*, Buenos Aires, Sudamericana, 1983.
- Para una moral de la ambigüedad*, Argentina, Editorial La Pléyade, 1972.
- ¿*Para qué la acción?*, Buenos Aires, Leviatán, 1995.
- Benjamin, Walter, «El autor como productor», en: *Tentativas sobre Brecht*, Taurus, Madrid, 1975.
- «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en: *Discursos interrumpidos*, Buenos Aires, Planeta-Agostini.
- Borges, Jorge Luis, *Obras completas*, Argentina, Emecé, 1989.
- »Entrevista realizada por Tomás Barna, invierno de 1980", CD editado por Hernán Isnardi, Buenos Aires, 2003.
- Bourdieu, Pierre, «Capítulo 3: Las producciones simbólicas como instrumento de dominación»; «Las condiciones sociales de la circulación de ideas»; «Los intelectuales y los poderes»; «Por una internacional de los intelectuales»; en: *Intelectuales, política y poder*, Buenos Aires, Eudeba, 1999.
- Campo de poder, campo intelectual*, Buenos Aires, Quadrata, 2003.
- Bürger, Peter, «El problema de la autonomía del arte en la sociedad burguesa», en: *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Editorial Península, 1987.
- Caparrós, Martín, «Entrevista», en: Seminario *Brecha*, N° 606, por María Esther Gilio, Buenos Aires, 1999.
- Carpentier, Alejo, *Los pasos perdidos*, Madrid, Debate, 1991.
- Castillo, Abelardo, *Ser escritor*, Argentina, Perfil, 1997.
- Celine, L. F., *Viaje al fin de la noche*, España, Edhasa, 1998.
- Cippolini, Rafael, *Manifiestos argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2003.
- Coelho, Paulo, *La quinta montaña*, Buenos Aires, Planeta, 1997.
- El alquimista*, Buenos Aires, Planeta, 1998.

- Colombres, Adolfo, *Teoría transcultural del arte*, Argentina, Ediciones del Sol, 2004.
- Cortázar, Julio, *La casilla de los Morelli*, Argentina, Tusquets, 1973.
-*Obra crítica/1*, Argentina, Alfaguara, 1994.
- Cossa, Roberto, «Entrevista», en: Suplemento *Radar*, *Página/30*, Buenos Aires, 1º de junio-1998.
- Da Vinci, Leonardo, *Cuadernos de notas*, España, Clásicos Selección, 1995.
- Danto, Arthur C., *Después del fin del arte*, España, Paidós, 1999.
- Dostoievski, Fiodor, *Los hermanos Karamazov*, Méjico, Porrúa, 1992.
- Durrell, Lawrence, *Entrevista*, en: *El oficio de escritor*, Méjico, Biblioteca Era, 1968.
- García Márquez, Gabriel, *Discurso del Premio Nobel*, 1982.
- Giardinelli, Mempo, «Entrevista: escritor y bicho raro», en: Revista *Nexo*, por María Fernanda Abad, 14 de septiembre de 2003.
- Giunta, Andrea, «La vanguardia entre el arte y la política» en *Vanguardia, internacionalismo y política*, Buenos Aires, Paidós, 2001.
- Grass, Günter, *Discurso de aceptación del Premio Nobel*, Estocolmo, 1999.
- Guash, Anna Maria, *El siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997.
- Guzmán, Luis, «Reportaje», en: *La Nación*, Buenos Aires, 19 de octubre de 1997.
- Faulkner, William, «Entrevista», en: *El oficio de escritor*, Méjico, Biblioteca Era, 1968.
-*I declined to accept the end of the man: Discurso de aceptación del Premio Nobel*, Estocolmo, 1950.
- Foucault, Michel, *Un diálogo sobre el poder*, Buenos Aires, Alianza, 1990.
- France, Anatole, *La vida literaria*, Buenos Aires, B. de C., 1924.
- Fresán, Rodrigo, «Charla con María Sonia Cristoff», en: *La Nación*, Buenos Aires, 5 de agosto 1998.
- Freud, Sigmund, *El poeta y sus sueños diurnos*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996.
-*Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996.
-*Un recuerdo infantil de Goethe en Poesía y verdad*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996.
- Gadamer, Hans-Georg, *La actualidad de lo bello*, Argentina, Paidós, 2003.
- Gombrowicz, Wiltold, *Curso de filosofía en seis horas y cuarto*, España, Tusquets, 1995.
- Hauser, Arnold, «Naturalismo e Impresionismo»; «Bajo el signo del cine», en: *Historia social de la literatura y el arte*, España, Debate, 1998. (págs. 247-521.)
- Heker, Liliana, *Las hermanas de Shakespeare*, Buenos Aires, Alfaguara, 1999.
- Hemingway, Ernest, «Entrevista», en: *El oficio de escritor*, Méjico, Biblioteca Era, 1968.
- Horacio, *Arte poética*, Méjico, Porrúa, 1992.
- Iparraguirre, Sylvia, «Viaje a la raíz latinoamericana: *Los pasos perdidos*, de Alejo Carpentier», en: *Revista Lanzallamas*, N°5, Buenos Aires, mayo-junio 2004.

- Joyce, James, *Esteban el héroe*, España, Lumen, 1984.
- Kristeva, Julia, «El sujeto en cuestión», en: C. Lévi-Strauss, *Seminario: La identidad*, Barcelona, Petrel, 1981.
- Lalande, André, *Vocabulario técnico y crítico de la filosofía*, Buenos Aires, El ateneo, 1963.
- Lipovetsky, Gilles, «Prefacio», en: *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Anagrama, Barcelona, 1986.
- Lopez Anaya, Jorge, *Ritos de fin de siglo*, Buenos Aires, Emecé, 2003.
- Lukacs, George, «¿Narrar o describir?», en: *Problemas del realismo*, Méjico-Buenos Aires, FCE, 1986.
- «Franz Kafka o Thomas Mann» en: *Significación actual del realismo crítico*, Biblioteca Era Ensayo, 1963.
- Lukács, G.; Adorno, T.; Jacobson, R; Fisher, E; Barthes, R; *realismo, ¿mito, doctrina o tendencia política?*, Argentina, E. Lunaria, 2002.
- Mann, Thomas, *Novela de una novela*, Alianza, Barcelona, 1988.
- Morgan, Robert, *Duchamp y los artistas contemporáneos*, Buenos Aires, Eudeba, 2000.
- Mukarovsky, Jan, «El arte como hecho semiológico», en: *Escritos de estética y semiótica del arte*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1977.
- Mujica Láinez, Manuel, *La casa*, Buenos Aires, Altaya, 1999.
- Nietzsche, Frederik, *El nacimiento de la tragedia*, Buenos Aires, Alianza, 1995.
- O'Connor, Flannery, *El arte del cuento*. (internet)
- Oliveras, Elena, «El arte argentino en los 90» en *La levedad del límite. Arte argentino en el fin de milenio*, Fundación Petorutti, Buenos Aires, 2000.
- Pauls, Alan, «Entrevista», en: Revista *Mil palabras*, N°1, Buenos Aires, primavera 2001. Pp. 63 a 72.
- Pavese, César, *El oficio de vivir. El oficio de poeta*, España, Bruguera, 1979.
- Pereira, Susana, *Literatura testimonial de los años 30*, Argentina, Peña-Lillo Editor, 1979.
- Planas, Ricardo, *Nuevos tiempos para las artes gráficas*, noviembre -2000. (Artículo de internet)
- Poe, Edgar A., *Ensayos y críticas*, Buenos Aires, Alianza, 1987.
- Proust, Marcel, *En busca del tiempo perdido. 7: En busca del tiempo recobrado*, Madrid, Alianza, 1998.
- Read, Herbert, *Arte y sociedad*, Buenos Aires, Editorial Guillermo Kraft Limitada, 1945.
- «La libertad del artista»; «La naturaleza del arte revolucionario»; «La civilización y el sentido de la calidad»; «Las artes y la paz»; en: *Al diablo con la cultura*, Buenos Aires, E. Proyección, 1962.
- «Lo humano como ideal», en: *Imagen e idea*, Méjico, FCE, 1955.
- «Parte I» y «Parte III», en: *El significado del arte*, Buenos Aires, Losada, 1954.
- Rilke, Rainer Maria, *Cartas a Rodin*, Buenos Aires, Leviatan, 1978.
- Cartas a un joven poeta*, Alianza, Buenos Aires, 1991.
- Rivera, Andrés, «Reportaje: La revolución es un sueño eterno», en: Revista *La Maga*, Buenos Aires, 3 de abril de 1996.

Romero, José Luis, *Estudio de la mentalidad burguesa*, Buenos Aires, Alianza, 1996.

Russell, Bertrand, *Los problemas de la filosofía*, Colombia, Labor, 1995.

Sábato, Ernesto, *Querido y remoto muchacho*, Buenos Aires, Losada, 1995.

- A la manera de Proust», en: Seminario *Brecha*, María Esther Gilio, 6 de Septiembre de 1996.

Sartre, Jean-Paul, *El muro*, Buenos Aires, Losada, 1997.

-*La náusea*, Buenos Aires, Losada, 1992.

-*Los caminos de la libertad*, Madrid, Aguilar, 1977.

-*Un teatro de situaciones*, Buenos Aires, Losada, 1979.

-*El diablo y Dios*, Buenos Aires, Losada, 1982.

-*Las moscas*, Buenos Aires, Losada, 1948.

-*Las palabras*, Buenos Aires, Losada, 1997.

-*El ser y la nada*, Barcelona, Altaya, 1977.

-*El existencialismo es un humanismo*, Buenos Aires, Losada, 1998.

-*Los diarios de la guerra*, Buenos Aires, Losada, 1985.

-*Literatura y arte*, Buenos Aires, Losada, 1977.

-*El escritor y su lenguaje*, Argentina, Losada, 1973.

-*¿Qué es la literatura?*, Buenos Aires, Losada, 1962.

-*El intelectual y la revolución*, Barcelona, Alianza, 1987.

Stern, Alfred, *La filosofía de Sartre y el psicoanálisis existencialista*, Buenos Aires, Compañía Fabril Editora, 1962.

Tápies, Antoni, *La realidad como arte. Por un arte moderno y progresista*, Valencia, Artes gráficas Soler, 1989.

Tello, Antonio, *El escritor como autor de encargo*. (Artículo de internet.)

Tolstoy, León, *¿Qué es el arte?*, Buenos Aires, Editorial Tor, (sin fecha de edición.)

Twain, Mark, *Sobre la decadencia del arte de mentir*, España, Nueva Caledonia, 1967.

Van Gogh, *Cartas a Theo*, Argentina, AH Editora, 2000.

Viñas, David, *Literatura argentina y política: De Lugones a Walsh*, Buenos Aires, Sudamericana, 1997.

Wilde, Oscar, «Preface: Retrato de Dorian Gray», en: *The picture of Dorian Gray*, Londres, Pinguin, 1994.

Williams, Raymond, «La política de la vanguardia» y «El lenguaje y la vanguardia» en: *La política del modernismo*, Buenos Aires, Manantial, 1997.

Wilson, Edmund, *El castillo de Axel*, Buenos Aires, Cupsa, 1969.

Zolá, Emile, *Yo acuso*.

1. Departamento de Ciencias Sociales: *Prevención y promoción de la salud integral en la Ciudad de Buenos Aires. Organizaciones de la Sociedad Civil*. Natalia Bauni y Julieta Caffaratti.
2. Departamento de Ciencias Sociales: *Cooperativa de recuperadores de residuos. Exclusión social y autoorganización*. Julio Gabriel Fajn.
3. Unidad de Información: *Racionalización y democracia en la escuela pública. La educación durante el período 1916-1930*. Daniel Campione y Miguel Mazzeo.
4. Departamento de Cooperativismo: *La cooperación y los movimientos sociales. Consideraciones sobre el papel del cooperativismo en dos movimientos sociales*. Trabajo colectivo (MTD Matanza, MOI, Mario Racket y Gabriela Roffinelli).
5. Departamento de la Ciudad del Tango: *El tango en el teatro* (parte 1). Liliana Marchini.
6. Departamento de la Ciudad del Tango: *El tango en el teatro* (parte 2). Liliana Marchini.
7. Departamento de Economía y Política Internacional: *El petróleo en la estrategia económica de EE.UU.* Valeria Wainer, Andrea Makón y Carolina Espinosa.
8. Departamento de Economía y Política Internacional: *La globalización neoliberal y las nuevas redes de resistencia global*. Dolores Amat, Pedro Brieger, Luciana Ghiotto, Maité Llanos y Mariana Percovich.
9. Departamento de Estudios Políticos: *La construcción del ejército de reserva en Argentina a partir de 1976. La población excedente relativa en el área metropolitana de Buenos Aires, 1976-2002*. Javier Arakaki
10. Departamento de Ciencias Sociales: *La parte de los que no tienen parte. La dimensión simbólica y política de las protestas sociales: la experiencia de los piqueteros en Jujuy*. Maricel Rodríguez Blanco.
11. Departamento de Cooperativismo: *FUCVAM. Una aproximación teórica a la principal experiencia cooperativa de viviendas en Uruguay*. Analía Cafardo.
12. Unidad de Información: *La Calle. El diario de casi todos. Octubre a diciembre de 1974* (Parte 1). Gabriel Vommaro.
13. Departamento de Cooperativismo: *El cooperativismo agrario en Cuba*. Patricia Agosto.
14. Unidad de Información: *La Calle. El diario de casi todos. Octubre a diciembre de 1974* (Parte 2). Gabriel Vommaro.
15. Departamento de Estudios Políticos: *Las nuevas organizaciones populares: Una metodología radical* Fernando Stratta y Marcelo Barrera.
16. Departamento de Cooperativismo: *Empresas recuperadas. Aspectos doctrinarios, económicos y legales*. Alberto Rezzónico
17. Departamento de Economía y Política Internacional: *Alca y apropiación de recursos. El caso del agua*. María de los Milagros Martínez Garbino, Diego Sebastián Marenzi y Romina Kupellián
18. Departamento de Cooperativismo: *Género y Cooperativas. La participación femenina desde un enfoque de género* (Parte 1) Teresa Haydée Pousada.
19. Departamento de Cooperativismo: *Género y Cooperativas. La participación femenina desde un enfoque de género* (Parte 2) Teresa Haydée Pousada.

20. Departamento de Cooperativismo: *Dilemas del cooperativismo en la perspectiva de creación de poder popular*. Claudia Korol.
21. Departamento de Cooperativismo: *El zapatismo: hacia una transformación cooperativa “digna y rebelde”*. Patricia Agosto.
22. Departamento de Economía Política: *Imponernos. Progresividad y recaudación en el sistema tributario argentino* (Parte 1). Rodrigo M. G. López.
23. Departamento de Economía Política: *Imponernos. Progresividad y recaudación en el sistema tributario argentino* (Parte 2). Rodrigo M. G. López.
24. Departamento de La Ciudad del Tango: *Laburantes de la música. Apuntes de su historia sindical*. Mario A. Mittelman.
25. Departamento de Cooperativismo: *Debate sobre Empresas Recuperadas. Un aporte desde lo legal, lo jurídico y lo político*. Javier Echaide.
26. Departamento de Ciencias Sociales. *Asambleas barriales y mitologías: Una mirada a partir de las formas de intervención político cultural*. Hernán Fernández, Ana Enz, Evangelina Margiolakis y Paula Murphy.
27. Departamento de Cooperativismo. *Autogestión obrera en el siglo XXI: Cambios en la subjetividad de los trabajadores de empresas recuperadas, el camino hacia una nueva sociedad*. Analía Cafardo y Paula Domínguez Font.
28. Departamento de La Ciudad del Tango: *La escuela de todas las cosas. Tango: acercamiento a los modos de transmisión de la música popular a través de la reconstrucción oral*. María Mercedes Liska.
29. Departamento de Historia: *Las primeras experiencias guerrilleras en Argentina. La historia del «Vasco» Bengochea y las Fuerzas Armadas de la Revolución Nacional*. Sergio Nicanoff y Axel Castellano.
30. Departamento de Historia: *Estudios críticos sobre historia reciente. Los ‘60 y ‘70 en Argentina. Parte I: El PRT-ERP: Nueva Izquierda e Izquierda Tradicional*. Eduardo Weisz.
31. Departamento de Historia: *Estudios críticos sobre historia reciente. Los ‘60 y ‘70 en Argentina. Parte II: Militancia e historia en el peronismo revolucionario de los años 60: Ortega Peña y Duhalde*. Ariel Eidelman
32. Departamento de Historia: *Estudios críticos sobre historia reciente. Los ‘60 y ‘70 en Argentina. Parte III: Historia en celuloide: Cine militante en los ‘70 en la Argentina*. Paula Halperín.
33. Departamento de Historia: *Estudios críticos sobre historia reciente. Los ‘60 y ‘70 en Argentina. Parte IV: Mujeres, complicidad y Estado terrorista*. Débora C. D’Antonio.
34. Departamento de Economía Política: *Deuda externa: verdades que encandilan*. Colectivo del Departamento.
35. Departamento de Comunicación: *Los dueños de la palabra. La propiedad de los medios de comunicación en Argentina*. Luis Pablo Giniger.
36. Departamento de Ciencias Sociales: *Los discursos de la participación: Una mirada hacia la construcción de la figura del ciudadano en la prensa escrita de la Ciudad de Buenos Aires*. Matías Landau (coord), Alejandro Capriati, Nicolás Dallorso, Melina Di Falco, Lucas Gastiarena, Flavia Llanpart, Agustina Pérez Rial, Ivana Socoloff.
37. Departamento de Educación: *Reformas neoliberales, condiciones laborales y estatutos docentes*. Analía Jaimovic, Adriana Migliavacca, Yael Pasmanik, M. Fernanda Sforçada.

38. Departamento La Ciudad del Tango: *Los tangos testimoniales*. Julio César Páez.
39. Departamento de Comunicación: *Espectáculos de la realidad*. Cecilia Rovito.
40. Departamento de Literatura y Sociedad: Serie **El sujeto social en algunas obras narrativas argentinas del siglo XX. Parte I: *Acerca de La Forestal. La tragedia del quebracho colorado (ensayo de Gastón Gori)***. Pablo Marrero.
41. Departamento de Literatura y Sociedad: Serie **El sujeto social en algunas obras narrativas argentinas del siglo XX. Parte II: *Rodolfo Walsh. Hacia una nueva épica***. Nancy Denise Javelier.
42. Departamento de Cooperativismo: *La gestión en las empresas recuperadas*. C. Roberto Meyer; José E. Pons
43. Departamento de Historia: *La formación de la conciencia de clase en los trabajadores de la carne desde una perspectiva regional. Zárate 1920/1943*. Christian Gastón Poli.
44. Departamento de Literatura y Sociedad: *Griselda Gambaro: exilio textual y textos de exilio*. María Cecilia Di Mario.
45. Departamento de Economía Política: *Un análisis del acuerdo con el FMI: ¿un nuevo rumbo o el mismo camino?*. Diego Mansilla, Lucía Tumini.
46. Departamento de Educación: *¿Qué regulan los Estatutos Docentes? Trabajadores de la educación, relaciones sociales y normativa*. Analía Ivanier, Analía Jaimovich, Adriana Migliavacca, Yael Pasmanik, M. Fernanda Saforcada.
47. Departamento La Ciudad del Tango: *Tango. Los jóvenes y el tango*. Roxana Rocchi; Ariel Sotelo
48. Departamento de Literatura y Sociedad: *Otra cara del mundo. Literatura juvenil popular en los márgenes de la ciudad*. Diego Jaimes y Pablo Provittilo.
49. Departamento de Historia: *Historia de una militancia de izquierda. Las socialistas argentinas a comienzos de siglo XX*. Bárbara Raiter.
50. Departamento de Ciencias Sociales: *El trabajo, las subjetividades y los movimientos sociales en la Argentina contemporánea: el caso del MTD de Solano*.
51. Departamento de Historia: *La huelga metalúrgica de 1954*. Fabián Fernández
52. Departamento de Estudios Políticos: *Presupuesto Participativo: ¿Herramienta legitimante o construcción de poder popular?* Pablo A. Ladizesky; Claudio Casparrino.
53. Departamento de Cooperativismo: *La experiencia cooperativa del Movimiento de Campesinos de Santiago del Estero (MOCASE)*. Patricia Agosto, Analía Cafardo, María Julieta Calí.
54. Departamento La Ciudad del Tango: *Detrás del sonido. Los estudios de la música como construcción social*. María Mercedes Liska.
55. Departamento de Derechos Humanos: *La configuración del enemigo interno como parte del esquema represivo argentino. Décadas de 1950/60*. Héctor Barbero y Guadalupe Godoy.
56. Departamento de Derechos Humanos: *Los Usos de la Inseguridad. Reorganización neoliberal y mafias policiales*. Leonardo Fernández y Matías Scheinig.
57. Departamento de Comunicación: *Mediados. Sentidos sociales y sociedad a partir de los medios de comunicación*. Martín E. Iglesias.
58. Departamento de Educación: *OMC, ALCA y educación. Una discusión sobre ciudadanía, derechos y mercado en el cambio de siglo*. Myriam Feldfeber y Fernanda Saforcada.

59. Departamento de Salud: *Los jóvenes y el Sida. Un estudio cualitativo sobre representaciones sociales del VIH / Sida en las comunidades bonaerenses de Lanús, San Fernando y La Matanza*. Julio Kors y Luciana Strauss.

60. Departamento de Comunicación: *La representación del movimiento de desocupados en la prensa gráfica. Una mirada*. Cecilia Fernández; Mariano Zarowsky.

61. Departamento de Ideas Visuales: *El otro. Aproximaciones a la figura social del artista*. Marina Porcelli.

SERIE CUADERNOS DE CRÍTICA

1. Departamento Artístico: *Los Macocos: Lecturas críticas de Continente Viril*.
Coordinador: Jorge Dubatti.

SERIE CUADERNOS DE DEBATE

1. Departamento de Derechos Humanos: *la representación del genocidio en los lugares que funcionaron como centros clandestinos de detención durante la última dictadura. El debate de la ESMA*.

2. Departamento de Comunicación: *Medios, manipulación y poder*. Fabiana Arencibia; Martín Echembaum; Carlos Rodríguez Esperón; Adrián Ruiz; Natalia Vinelli.

CENTRO CULTURAL DE LA COOPERACIÓN

EDICIONES DEL INSTITUTO MOVILIZADOR DE FONDOS COOPERATIVOS

Av. Corrientes 1543 - C1042AAB - Ciudad de Buenos Aires - Argentina

<http://www.culturalcoop.org.ar>

e-mail: uninfo@culturalcoop.org.ar

Director Fundador: Floreal Gorini

Director: Profesor Juan Carlos Junio

Departamento de Ideas Visuales

Coordinador: Ernesto Morales

ISSN: 1666-8405