

# Salir de la obra. Perspectivas críticas de Sara Gallardo y Clarice Lispector sobre el arte latinoamericano de su contemporaneidad (1967-1973)

Autor:

Feudal, María Guillermina

Tutor:

Garramuño, Florencia

2022

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctora de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Literatura.

Posgrado

**Universidad de Buenos Aires – Facultad de Filosofía y Letras**

**Carrera de Doctorado en Letras**

**Tesis**

**Salir de la obra. Perspectivas críticas de Sara Gallardo y Clarice Lispector sobre el arte latinoamericano de su contemporaneidad (1967-1973)**

**María Guillermina Feudal**

**DNI 24 334 511**

## ÍNDICE

### Introducción [5]

**Proyectos críticos de Sara Gallardo y Clarice Lispector en el contexto de su contemporaneidad [5]**

**Los textos de Sara Gallardo y Clarice Lispector en el contexto mediático de sus publicaciones. El desafío de la mirada histórica y su proyección hacia el presente. [23]**

**Metodología y objetivos de la tesis. Comparatismo y comparatismo feminista [31]**

**Comparatismo. [31]**

**Comparatismo feminista. [39]**

**Objetivos de la tesis. [47]**

**Estado de la cuestión. El arte, un asunto olvidado en las divergencias entre el periodismo y la literatura [49]**

**Retratos fijos del género columna o crónica. [50]**

**Procesos de antologación de las columnas y crónicas. [54]**

**Marco teórico. Respuestas a las demandas del arte nuevo [59]**

**Fundamentación filosófica de los segmentos críticos de las autoras. [59]**

**Esbozo del contenido capitular [68]**

**Legados del arte nuevo latinoamericano. Lecturas descentradas, prácticas colectivas [76]**

**Sara Gallardo. Diversificación de puntos focales e intervenciones estéticas [82]**

**La obra abierta al contexto de enunciación. Comunidad artística local. [82]**

**Procedimientos de intervención. Cortar, pegar, galvanizar. [91]**

**Clarice Lispector. Reproducción-posesión, prácticas colectivas [97]**

**Un nuevo aquí y ahora para la dimensión aurática del arte. Privatizar lo público y**

**publicitar el proceso. [97]**

**Identidades artísticas en tensión-torsión. El carácter colaborativo del arte. [105]**

**De la obra a la acción. Proyecciones del arte nuevo latinoamericano [110]**

**Algunos problemas de la escena artística regional. Límites de la contemporaneidad en la  
lectura del arte [114]**

**Renovar la tradición. El mundo dinámico de la poesía y el tapiz [122]**

**La función memorial en la fotografía experimental de Horacio Coppola y Humberto  
Franceschi [135]**

**Arte y política. Los fantasmas de *Bomarzo* y Brasilia [144]**

**Lenguajes mayores y lenguajes menores [152]**

**Fin de los dogmas. Variaciones del mal gusto y diversidad de la práctica creativa [155]**

**El sistema del gusto en Sara Gallardo [163]**

***¿Camp o cache?* Una perspectiva localizada. [167]**

**Cursis y mersas. Refinamiento y distinción social. [173]**

**Alta cultura, gusto y placer. [178]**

**Retratos en/de la casa-atelier [182]**

**Universo prolífico: rostro, espacio y compañía afectiva. [183]**

**El trabajo y la obra. [190]**

**Pensamiento, trabajo y circulación situados. [197]**

**Definiciones localizadas de la apreciación y la producción de arte [199]**

**Salir de la obra. El recorrido crítico de Sara Gallardo y Clarice Lispector [201]**

**Devenir latinoamericano del arte [201]**

**Escritura femenina. Lectura feminista [209]**

**Vigencia y proyecciones hacia el presente de los textos de Sara Gallardo y Clarice Lispector [219]**

**Bibliografía [229]**

**Columnas y crónicas de las autoras [229]**

**Bibliografía crítica y teórica [232]**

## Introducción

### **Proyectos críticos de Sara Gallardo y Clarice Lispector en el contexto de su contemporaneidad**

Esta investigación realiza el estudio comparado de los pronunciamientos sobre arte latinoamericano de las escritoras Sara Gallardo y Clarice Lispector entre 1967 y 1973. Analiza una zona delimitada de sus archivos periodísticos: las columnas y crónicas producidas en la revista porteña de análisis político *Confirmado* y en el suplemento de cultura *Caderno B* del carioca *Jornal do Brasil*. Allí, en esos espacios que los medios les adjudicaron con la finalidad de renovar el enfoque de temas culturales, las autoras desplegaron un perfil crítico inédito y un abordaje original de obras de arte argentinas y brasileñas de su tiempo.

Los principios y fundamentos con los que llevaron a cabo esta tarea desde un lugar no institucional suponen la afirmación de su propia autonomía de criterios para aproximarse al arte. La incidencia de la subjetividad en las lecturas estéticas y la utilización de los recursos de las obras para la reflexión sobre fenómenos extraartísticos latinoamericanos son, entre otras, algunas de las perspectivas analíticas a las que dieron forma tempranamente.

Para *Confirmado*, Sara Gallardo escribió sin firmar una sección de moda (“La donna è mobile”), y la columna de los jueves, una página entera con firma y foto de su rostro estratégicamente emplazada en el centro. El espacio se mantuvo durante siete años, en los que además ejerció un correntoso diálogo entre sus comentarios –que aparentan jerigonzas por la alta carga de ironía que exige un segundo nivel de lectura–, y las jactancias de los escritos políticos y económicos de sus colegas, aspirantes a la objetividad. En sus columnas, Gallardo expresó sus propias motivaciones en la organización del texto, sin dejar de referir las resistencias que parecían provenir tanto del medio como del público lector.

Por su parte, la ambición de mantenerse en la órbita de una vanguardia cultural que atrajera, además, una importante ampliación del público, promovió la convocatoria de la conocida Clarice

Lispector al sofisticado *Caderno B* que, desde 1960, salió a luz como el suplemento de cultura del decimonónico *Jornal do Brasil*. Invariablemente y durante siete años, Lispector tuvo para sí el recuadro superior de la página 2 del suplemento, donde además de publicar textos de distinto signo –fragmentos literarios, comentarios personales, citas de otros textos– dejó ver su maestría conversacional en diversos intercambios con figuras del universo cultural.<sup>1</sup>

Pese a la notoria calidad estética de estos textos periodísticos, sus pronunciamientos sobre el arte detentan una agudeza y una consistencia lo suficientemente relevantes como para justificar su reunión en un corpus específico, multiplicar las miradas sobre el período e, incluso, poner algunas afirmaciones dominantes en cuestión.

La supremacía de las neovanguardias en su rol organizador de los cambios más importantes del período es relativizada por las autoras mediante contrajemplos de otras prácticas artísticas que convivían con el arte nuevo y lo nutrían. Así, por ejemplo, el canto a la tierra de los poetas salteños o el bordado tropical de Genaro de Carvalho se destacan como obras originadas en prácticas ancestrales cuya dinámica expresa una intensidad productiva por fuera del circuito metropolitano. Las pinturas de Raúl Soldi o la fotografía paisajística de Humberto Franceschi tienen también un lugar en sus mapas del arte latinoamericano, donde el único imperativo a seguir es el del interés propio.

Además, en su capacidad predictiva, muchas de sus observaciones se proyectan hacia el presente y permiten mantener sus textos en un interesante horizonte de vigencia. Señalan el valor de la diversidad de los espacios de exhibición de obras, como la calle o el living de una casa privada. Mediante movimientos imaginarios o efectivos (Gallardo insertando imaginariamente artefactos de los artistas cinéticos porteños en una escenografía primaveral callejera; Lispector instalando fotografías o matrices de grabado en el interior de su casa), sacan el arte del museo o del teatro para reflexionar sobre la recreación permanente de un nuevo aquí y ahora para las obras de arte. Sus

---

<sup>1</sup> El apartado siguiente analiza más detalladamente la inserción de los artículos de las autoras en su contexto mediático.

referencias a la importancia de las distintas etapas del quehacer creativo como instancias equivalentes a la obra terminada –la elección de los materiales, la influencia del entorno afectivo y geográfico, la constancia del trabajo cotidiano–; a la manualidad –la mano propiamente dicha como instrumento del trabajo artístico en el grabado–; y a los procesos colaborativos en la confección de las obras –la actuación de agentes de mantenimiento alrededor de una obra en el paisajismo– anticiparon algunas formas de la crítica y apreciación del arte de la actualidad.<sup>2</sup>

Esta tesis enfoca sus recorridos por un conjunto de obras latinoamericanas con el objetivo de examinar los aportes de sus pronunciamientos, inscriptos siempre en problemáticas culturales más amplias. Las cuestiones relativas al papel de los regionalismos en la producción general del arte, las injerencias del Estado en la construcción o censura de obras, el impacto rupturista de las neovanguardias, el rol de la norma estética en el desarrollo de la sensibilidad y el gusto de época, las definiciones de artista y de obra son trabajadas en sus textos a partir de la evaluación subjetiva de obras puntuales o de entrevistas con artistas en las que predomina siempre un tono conversacional ameno e íntimo.

Se busca así recuperar la especial retórica de cada autora para articular la singularidad de sus experiencias estéticas, mediante las que aprehender aspectos omitidos del repertorio artístico conocido y traer a la luz, por la importancia que en su momento les adjudicaron, artistas y obras menos visibilizados por el canon vigente en su época.

Para conceptualizar el trabajo sobre el arte de su contemporaneidad realizado persistentemente entre 1967 y 1973, puede afirmarse que Sara Gallardo y Clarice Lispector fueron desarrollando en el medio periodístico su propio *proyecto crítico*, un espacio de escritura en el que

---

2 Ejemplos de la diversificación actual de los espacios de exhibición de obras son la muestra de gigantografías de la fotógrafa argentina Laura Ferro a lo largo de la ruta 3 de Chubut (<https://www.pagina12.com.ar/433175-las-gigantografias-de-una-artista-argentina-en-la-patagonia>), o la muestra de arte como producto esencial de Pedro Roth en un supermercado chino durante la pandemia de Covid 19 ([https://www.clarin.com/revista-enie/arte/pedro-roth-arte-primera-necesidad--super-chino\\_0\\_y1UWp71bs.html](https://www.clarin.com/revista-enie/arte/pedro-roth-arte-primera-necesidad--super-chino_0_y1UWp71bs.html)). Por su parte, los trabajos de los bordadores Chiachio y Giannone señalan la vigencia de las prácticas manuales y colaborativas. De sus talleres de bordado en comunidades vecinales, los artistas últimos sostienen: “Los artistas que participan han logrado que su trabajo se convierta en acciones y relaciones que amplían su campo de producción y conocimiento más allá de la obra como resultado final” (<https://www.pagina12.com.ar/483427-chiachio-y-giannone-artistas-textiles-bordadores-pareja-y-do>). Los capítulos siguientes desarrollan estos temas, para obras y artistas de su contemporaneidad, en diferentes textos de las autoras.



poner a prueba y expandir sus hipótesis, en la necesidad de argumentar, frente a sí y a los demás, la cartografía de sus elecciones.

Muchas veces en contraste con las aspiraciones vanguardistas de la crítica, e incluso con la idealización del artista como figura dedicada a una sola y exclusiva *métier* vocacional (a la pintura, o a la plástica, o al grabado o, como en el caso de ellas mismas, a la literatura) sus miradas hacia las obras y los artistas se distancian de los programas de las gestiones oficiales. Ese margen, esa distancia entre las aspiraciones institucionales y los usos personales del arte, les ha permitido no solamente llevar adelante una imaginación fructífera respecto de los modos de leer y aprovechar los recursos de una obra sino también, y acaso esto sea el aspecto más destacado de sus proyectos, hacerla pública. Precisamente, la inserción en el campo más amplio de las columnas y crónicas provee a sus enunciados críticos un marco de legibilidad desde donde rescatar tanto el impacto de su crítica como la natural devoción por el uso, o los usos, de las obras de arte, que llevaron a cabo en forma simultánea a sus proyectos literarios.

En un hermoso texto titulado “La soledad del proyecto”, el filósofo alemán Boris Groys (2016) define “proyecto” como la descripción de un futuro que interpone una distancia crítica entre un autor y los demás. Groys afirma que “Más allá de si un proyecto particular es llevado adelante o no, se ubica como borrador de una particular visión de futuro y puede, por este motivo, ser fascinante e informativo” (p.70). Esta acepción del término aportada por el filósofo permite religar los pronunciamientos de las autoras en el marco de un proyecto crítico que lo distingue de otras propuestas de gestión del arte de su contemporaneidad. Nos permite también acceder a una pluralidad de miradas y usos de las obras respecto de otros modelos epocales de aproximación al arte. En este sentido, el diferencial entre propuestas explica buena parte de la identidad de los proyectos críticos de las autoras, ya que la sistematicidad de sus escritos en el espacio público del periodismo permite delimitar con claridad unos y otros perfiles críticos y observar, además, los grados de vigencia o futuridad de cada uno.

Fundamentalmente, sus proyectos críticos intersectan los debates acerca de la identidad latinoamericana del arte. Frente a las líneas críticas y curatoriales que aspiran a la internacionalización de la producción vanguardista, o a las hipótesis de retraso como destino de las expresiones artísticas regionales, las autoras despliegan un repertorio de procesos electivos que les permite concebir la latinoamericanidad del arte como resultado de una conjunción entre una obra y un contexto artístico o extraartístico. Como ejemplos de esto último puede citarse la valoración de Sara Gallardo de las figuras danzantes de Raúl Soldi en la cúpula del Colón durante la ejecución de una ópera de Mozart, al tejer una continuidad entre la representación operística y el entorno artístico local del propio teatro. Puede referirse también el análisis de Lispector de la práctica del grabado de María Bonomi frente al público del Museu de Arte Moderna de Rio de Janeiro. En este caso, la autora brasilera destaca la instalación de un atelier y la realización de los grabados frente a los visitantes del museo, una decisión de la artista ligada al privilegio de la exhibición de los procesos, el uso de los materiales y las herramientas de trabajo, antes que de la obra terminada.

Otras obras elegidas por las autoras son utilizadas para intervenir contextos ajenos a la supuesta implantación natural del arte en el museo o en el teatro. Casos como la inserción imaginaria de las coreografías de Oscar Araiz en un festejo de la primavera en las calles de Buenos Aires, o la instalación de una fotografía de Humberto Franceschi en el living de la casa de Lispector promueven una serie de dislocaciones en las que la interacción entre obra y contexto se vuelve no solamente dinámica y ajustada a un espacio donde el arte se vuelve necesario, sino también impredecible, por cuanto la ubicación de la obra, o su capacidad de intervención, resultan de lecturas y deseos propios antes que de la satisfacción emanada, para el artista o el galerista, de la exhibición impersonal en el museo.

De esta manera, en lugar de considerar la organización formal e histórica del arte, las lecturas Gallardo y Lispector refieren obras puntuales mediante las que se permiten pensar conflictos propios del entorno a partir de la operatividad, por usar una expresión extraña al ámbito

estético, de algunos de sus rasgos o posibles reubicaciones espaciales/contextuales.

Para ello, les es preciso *salir de la obra*: abrir su trama, sus formas, sus materiales y hacerlos funcionar en un contexto que requiere ser pensado a través de esas dimensiones. Sara Gallardo y Clarice Lispector no conciben la obra como totalidad, ni solamente a partir de su relación con otras obras, sino en el contacto con el entorno subjetivo o social donde su materialidad se expande para abrir los sentidos de un fenómeno social festivo, memorial, urbanístico, exhibitorio. Hay, por lo tanto, un uso específico u orientado de las obras, que las vuelve un medio activo de la reflexión, un artefacto activo del conocimiento, antes que un objeto ubicado en una línea temporal de la historia del arte.

En el marco de los debates artísticos del período, polarizados entre las búsquedas de rasgos esencialistas latinoamericanos (Traba, 2005 [1973])<sup>3</sup>, el deseo de proyección internacional (Arantes, 1995)<sup>4</sup> y la interrogación acerca de la pertinencia social del arte en medio la escalada de violencia

---

3 En el tono polémico y beligerante que la caracteriza, la crítica de arte argentina Marta Traba desata en su crítica a las neovanguardias una “guerra” contra la dependencia latinoamericana a las formas artísticas foráneas que la distraen de la expresión de su mundo precario, cerrado, detenido: “La revelación de un estado de inocencia en que todavía están sumidas nuestras sociedades fue, nuevamente, mejor expresado por la literatura que por las artes plásticas, porque el mensaje poético de los textos escritos aceptaba significados y temas concretos que la pintura, como hemos dicho antes, no podía desarrollar. La literatura reveló una extraña capacidad de ver a través de las grietas del proceso civilizatorio, de ver a través de las invasiones culturales, económicas y políticas, y de salvar ciertos modos, ciertos procesos operatorios, que en sí constituyen una manera de vivir dentro de la creación. Pero la creación de vida y mundos vivos en la literatura no constituye, realmente, una invención en el sentido absoluto del término, sino el traslado de una manera cierta de vivir a la operación literaria” (77-78). Aquí vemos cómo no solamente la autora se desentiende de las particularidades regionales, locales, situadas de cualquier espacio social de América Latina sino que aspira a la obra como reflejo de una temporalidad, de una historia “común” y “esencial” a sus habitantes. Es una operación interpretativa que las autoras que estudiamos no suscriben desde sus acciones críticas.

4 Sus proyectos críticos pueden diferenciarse de gestiones institucionales como las del curador argentino Jorge Romero Brest para el Instituto Di Tella, o las del crítico brasileño Mário Pedrosa en la organización de Bienales o en la dirección de museos, ambas figuras embarcadas en la necesidad de promover no solamente una actualización de las formas expresivas locales sino también en llevar el arte de sus naciones a un plano de competencia y reconocimiento internacional. En el prefacio a la compilación de diversos escritos y discursos de Mário Pedrosa, la historiadora Otilia Arantes (1995) sostiene respecto del autor que “Assumi responsabilidades várias igualmente no plano da organização da cultura: promoveu e participou do júri de muitos certames internacionais, integrou a direção da AICA e presidiu a filial brasileira da mesma associação (ABCA), dirigiu o MAM de S. Paulo, no início da década de 60 e, no mesmo período, a Bienal de Artes Plásticas. Empenhado no fortalecimento da arte latino-americana, foi muito ligado a Romero Brest, Torres García e muitos outros” (p.16). Es importante notar la definición de una relación que, en palabras de Arantes, une a los prestigiosos críticos a ambos lados de la frontera en la idea común de un fortalecimiento de las artes locales orientado por una vocación de inserción en el plano internacional. La historiadora Andrea Giunta (2008), por su parte, dedica el fundamental volumen *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta* a diseccionar las variadas estrategias pensadas por distintos actores del campo, entre los que sobresale siempre la figura de Jorge Romero Brest, para la producción de un arte de vanguardia que no perdiera las marcas de su identidad latinoamericana. Así, por ejemplo, apunta que [R]omero Brest explicaba que no le parecía justo pedirle al público extranjero que comprendiera 'conceptos nativos', por lo tanto su selección se había orientado hacia una visión más

institucional a ambos lados de las fronteras nacionales (Aguilar, 2012)<sup>5</sup>, la crítica de las autoras consigue un registro singular de obras y prácticas desde el punto de vista de la contingencia de su producción o bien desde la experiencia subjetiva de su recepción, sin cuestionar en ningún momento su validez ni su valor en tanto artefactos artísticos con capacidad de incidencia en el espacio social y personal.

En tal sentido, reflexionan sobre aquellos cambios que la historia ha percibido como desencadenantes de la crisis del paradigma modernista –los desafíos a los principios de pureza del material estético, la autorreferencialidad objetual, las divisiones genéricas y las interpretaciones enfocadas en las posibilidades evolutivas del arte–, devolviéndoles a las obras una función localizada y un espesor crítico respecto de su emplazamiento que parecía condenado a diluirse en el espectro de la idealización formalista, en la asepsia del acervo museístico o en la importancia superior del ejercicio de la política.

A comienzos de su trayectoria en la revista *Confirmado*, en 1967, la escritora Sara Gallardo elegía la moda como vía de ingreso al estado de “libertad” observable en el encuentro con el arte:

Brigitte Bardot siempre fue enemiga de la alta costura. *Ça fait mémé*, era su razón. Algo así como decir “transforma en abuela”, “es solemne”, “envejece”. Bien grande debe ser esa enemistad para que ella, tan aficionada a los ahorros, haya rechazado la ocasión de vestir gratis, sólo por publicidad, según fue alguna vez el deseo de los modistas. Ya se sabe. B. B. es una especie de

---

amplia, en la que tenían cabida todos aquellos artistas en los que habían impactado los movimientos artísticos de Europa y de los Estados Unidos. Todos sus argumentos hacían sentir que se había seleccionado aquello que se suponía que tendría una buena recepción en la anhelada vidriera neoyorkina” (p.219). Es visible, en este fragmento, la progresiva disolución de las marcas locales en nombre de las influencias que las escenas más avanzadas podían ejercer sobre las locales, si ello facilitaba su aceptación.

5 En el artículo “La invención del espacio (Arte y cultura en la Argentina y Brasil, años 60)” para el catálogo de la muestra *Arte de contradicciones* de Fundación Proa, Gonzalo Aguilar (2012) observa la actitud de muchos artistas frente a la necesidad de una definición de la función social del arte a la que la época los empujaba: “La experimentación artística arribaba una y otra vez a la misma pregunta: ¿cuál es la potencialidad de la estética? La pregunta había atravesado todo el siglo, pero en la década del sesenta la operatividad propia de la estética parece colapsar. Tal es así que son numerosos los casos de artistas –sobre todo en la Argentina– que terminaron por abandonar la práctica artística a favor de una militancia política. En Brasil, el secuestro estatal del espacio público hizo que varios artistas emigraran o iniciaran lo que la crítica llamó *egotrips*, búsquedas interiores o alternativas que se desentendían de la política (p.46). Frente a estas situaciones, Sara Gallardo y Clarice Lispector en ningún momento abandonan la confianza en la facultad crítica y específica del arte.

paladín de nuestros tiempos. Y esos paladines nunca son casuales.

El amor de B. B. por la ropa fácil, alegre, no demasiado cara, tampoco es casual. Los paladines, según he oído decir, suelen ser profetas, o, en los casos más módicos, encarnan los fenómenos de la hora.

De esos fenómenos en cuanto atañen a la moda viene hablándose hace ya tiempo, y el ocaso de la alta costura, la invasión del *ready-made* y la anexión de boutiques como capillas laterales de los grandes templos son ya lugares comunes que impregnan la vida cotidiana.

Pero este año, de pronto, la cosa se volvió palpable. Ya no era un dato para blandir por ahí, sino algo como un golpe físico. Ocurrió cuando empezaron a llegar noticias de las colecciones de París. Súbitamente, a nadie le importó, en el fondo, si Dior inventó o dejó de inventar una línea cucurucho, pétalo o escuadra, si Givennchy tiene puestas sus esperanzas en el color beige. Mirar las colecciones fue ser testigo de una batalla final silenciosa, perfumada, patética [...]

Hasta la ropa en serie se tambaleó, como siempre ocurre a los adictos a las jerarquías perimidas. (También ella se inspiraba en las batutas célebres.) Y la rebelión se extendió. Indiferentes a los peinadores, las muchachas se soltaron el pelo; indiferentes a las líneas, se enfundaron en camisolas; indiferentes al buen gusto, se disputaron el plástico, el vinyl, la lata, el cuero falso, charol falso, la piel falsa. Indiferentes a la elegancia, se maquillaron como actrices y exhibieron sus cosméticos al sol [...] Perogrullo opina que las ropas y los tiempos y las artes y las costumbres forman una ronda inextricable. El buen hombre suele tener razón, y, sin embargo, la ronda tiene sus vueltas, no es tan simple. Por ejemplo, en tiempos del barroco los vestidos eran mucho más sencillos que dos siglos antes cuando era más conciso el ideal del arte. Esta ropa alegre de hoy, que no busca durar (ya aparecieron, con éxito, los vestidos de papel), esta ropa que descrece en la palabra de los maestros, ¿a qué se parece? A la música, quizá. Los compositores, como se sabe, hoy inyectan ruidos callejeros, caseros, brotados de la vida, en las partituras. Confían en el azar más que en sí mismos. Terminó la palabra del maestro. También las salchichas, las botellas de Coca Cola, los inodoros, que el arte *pop* imita devotamente o coloca de veras entre sus monumentos, fueron creaciones de otros, no del maestro pintor que los acoge con tan desconcertante humildad. En literatura, Samuel Beckett ha ido un tanto más allá del absurdo que lo vuelve tan admirable. Desafío a cualquiera a leer su novela *Comment c'est* de 1961, que del principio al final consiste en una sucesión de hipos, monosílabos y puntos suspensivos, comas y

otras lindezas. Sí, ha terminado la fe en la palabra. Hasta tal punto que la palabra misma, sola, vehículo de nada, se transforma en el único motivo de la nueva novela de Francia. (Nada más aburrido, dicho confidencialmente y con el debido respeto por Robbe Grillet, Nathalie Serrault y Michel Butor. Realmente, gritaría de aburrimiento sólo ante el recuerdo de sus obras completas). (“Las profecías de Brigitte Bardot”, 23/3/67)

El particular énfasis en la disolución de la fuerza de la autoridad estilística y de la soberanía de los grandes maestros centran este momento inicial de su escritura para *Confirmado*. Atravesada por una “experiencia” que la conduce desde la libertad indumentaria hacia el arte, el gesto rebelde frente a los tutelajes parece avanzar sobre ella misma como agente de la crítica. El arte, ámbito de la praxis en el que los dogmas ya no tienen injerencia ni sobre la creación ni sobre el gusto, se desenvuelve hacia formas depuradas, o caducas, o falsas, o crudas, o copiadas, y puede ser valorado según el parecer del ojo receptor. Cualquier combinación de materiales, por espuria que aparente ser, confronta la jerarquía del proyecto racional y duradero, sobre todo de aquel regido por las exclusiones de la esfera artística. Para Gallardo, la conclusión de que el autoritarismo de la palabra –en cualquiera de sus formas– ha terminado sobreviene gracias a la reacción estética del *pop* y al efecto, también, de los aburridísimos parloteos del *nouveau roman*.

Bastante antes de que la experiencia del contacto con las cajas *Brillo* de Andy Warhol decantara en una de las teorías más inclusivas como es la de Arthur Danto en *Después del fin del arte* (2012), Gallardo recogía el desafío de hacerse la pregunta por las claves de la incorporación de efectos y atmósferas que impactaran en el espectador, desencajándolo de sus hábitos contemplativos. Su propia experiencia lectora será recogida de aquí en adelante como parámetro de aquello a lo que es posible enfrentarse cuando los horizontes de expectativas se quiebran y se impone estar a la altura de los propios descubrimientos. La construcción de otros diagramas analíticos, la formulación de nuevas preguntas y la activación de una práctica dinámica de lectura no basada en la acumulación de conocimiento sino en los aportes de la estructura vivencial de la

obra son algunos de los ejes estructurantes de su propuesta crítica.

El cierre del ciclo modernista apunta también contra la fijación del sentido de la obra en el tiempo de su producción, un modelo historiográfico que ha permitido aducir la pérdida de tensión de los elementos originales y fundamentar la superación consecuente del arte en una línea evolutiva. Sin embargo, la lectura de los anacronismos y los encuentros de temporalidades contradictorias que afectan a la obra ofrecen una alternativa a esa convención “historicista” de lectura. Desde el punto de vista del artista, a mediados del período de trabajo en *Caderno B*, Clarice Lispector publica “Inauguração solene do futuro”, una “crónica” en la que postula las proyecciones de la obra en el tiempo:

O futuro que estamos aqui inaugurando é uma linha metálica. É alguma coisa que de propósito é destituída. De tudo o que vivemos só ficará esta linha. Ela é o resultado do cálculo matemático da insegurança: quanto mais depurada menos risco ela correrá, a linha metálica não corre o risco da linha de carne. Só a linha metálica não dará aos abutres do que comer. A nossa linha metálica não tem possibilidade de putrefação. É uma linha que se garante eterna. Nós, os que aqui estamos neste momento, a iniciamos com o propósito de que seja eterna. Queremos-la metálica porque do principio ao fim ela é do mesmo metal. Não sabemos com muita certeza se essa linha será forte o bastante para alguém se pendurar nela e se salvar, mas é forte para durar. Ainda não se apurou se a linha vergará ao pêso da primeria alma que nela se agarre, como sôbre os abismos do inferno.

Como é essa linha? Assim como o fio de cabelo, embora tão fino, tem dentro de si lugar para ser ôco – assim essa nossa linha é vazia. Ella é deserta por dentro. Mas nós, que aqui estamos, temos um gôsto e uma nostalgia pelo deserto e pelos robôs, como se já tivéssemos sido desapontados pelo sangue. Nós a deixaremos ôca para que o futuro a encha. Nós que, por vitalidade, poderíamos enchê-la conosco, nós nos abtemos. Assim vós sereis a nossa sobrevivência mas sem nós: esta nossa missão é missao suicida. A linha metálica eterna, produto de nós todos que aqui estamos reunidos neste momento, essa linha metálica eterna é produto do fracasso de hoje e também o nosso mais puro esforço para que a vida errada não se repita. Nós a lançamos no espaço, lançamos-la de nosso cordão umbilical, e o arremesso é para a eternidade. A intenção oculta é que, ao arremessá-la também o

nosso corpo – a ela preso pelo cordão umbilical – também o nosso corpo seja arrancado do chão do hoje e se arremesse para o espaço. Esta é a nossa esperança, esta é a nossa paciência. A missão é suicida: nós nos voluntariamos para o futuro. Somos homens de negócio que não precisam de dinheiro, mas da própria posteridade. O que temos tirado para nós mesmos do presente não tem de forma alguma desgastado o futuro. Temos amado, mas isso não desgasta a eternidade, pois temos amado exclusivamente, à moda atrasada de hoje, o que um dia será apenas carne para os abutres. Nada disso prejudica a linha eterna, que é o nosso verdadeiro negócio. Somos os artistas do negócio e fazemos o sacrifício de hoje como barganha: nosso sacrifício é o mais rendoso investimento. De vez em quando, também sem desgaste da eternidade, nós nos damos à paixão. Mas não faremos como os nossos antigos mortos que nos deixaram, em herança e pêso, o poder da carne e uma alma, ambos insatisfatórios. Nós, não. Derrotados por séculos de paixão, derrotados por um amor que tem sido inútil, derrotados por uma desonestidade que não tem dado frutos nem no presente nem no passado – nós investimos na honestidade despojada como sendo mais rendosa, e criamos a linha do mais sincero metal. Legaremos um duro e sólido arcabouço que contém o vazio. Como no ôco estreito de um fio de cabelo, será árduo para os que virão entrar dentro da linha metálica. Nós, que agora inauguramos como futuro, sabemos que entrar na nossa linha metálica será a porta estreita dos que vêm.

Quanto a nós mesmos, assim como nossos filhos nos estranham e se envergonham de nós, a linha metálica nos estranhará e terá vergonha de nós, que a construímos. Estamos porém cientes de que se trata de missão suicida. Nós, os artistas do futuro, sabemos que a obra de arte não nos entende. E que viver é missão suicida. (“Inauguração solene do futuro”, 18/4/1970)

En un texto notablemente apartado de la media de las publicaciones por su nivel de abstracción, “Inauguração solene do futuro” abre una cuña en el corpus que inicia un nuevo capítulo de las “crónicas-Lispector”, una zona de su proyecto destinada a saldar la discusión sobre el nuevo rumbo de la práctica artística, que ya no admite limitantes doctrinarias. A diferencia de Gallardo, quien toma posición desde el inicio de sus contribuciones a *Confirmado*, Clarice Lispector utiliza el espacio de sus primeras intervenciones en *Caderno B* para reflexionar sobre su propio lugar en el medio y, más puntualmente, en el género crónica. Probablemente, esta necesidad de templarse se



deba a la fuerza de la tradición brasilera del género que la antecede, cuya posta es llamada a tomar. Se trata de un momento inicial altamente dialógico, con citas de sus nuevos lectores, pedidos de no contaminación de los viejos conocedores de su literatura, referencias a las demandas de los correctores, y una reflexión metalingüística respecto de cómo acceder a la continuidad de un género cuya estructura narrativa confiesa no poder seguir. En ese sentido, Lispector asume su postura estética promediando el tiempo de su escritura para el *Caderno*, luego de haber negociado las condiciones de lectura tanto con el medio como con sus lectores.

“Inauguração solene do futuro” es un texto opaco, armado sobre la base del simbolismo de la línea metálica sobre la que discurre como símbolo de la obra de arte. Lispector parece apuntar al hecho de que el artista deja de someterse a la voluntad de la historia y de los críticos, que determinan los sentidos estéticos principales. En lugar de ser la depositaria de una configuración inamovible, alineada con el momento histórico y dependiente de él, la obra de arte deviene un objeto cuyo potencial de significaciones se abre a temporalidades que refieren el presente de su experimentación por parte del espectador. En una probable evocación del cuadrado negro de Malevich, el texto de Lispector gira alrededor de la obra como línea metálica depurada, condensación de la idea de reinicio, reseteado semántico y formal, tanto como las palabras/sonido de Beckett a las que se enfrenta Gallardo. Aunque Lispector parece dominada por un registro pesimista, una sensación vacua respecto de la historia del hacer artístico, la apuesta al futuro y el gesto más absoluto que es el de inaugurarlos proponen un recomienzo de la relación entre los artistas, las obras y sus lectores futuros. Este gesto total subraya la singularidad de su intervención: tanto para ella como para el artista y el espectador, el cambio en la vincularidad exigida con la obra de arte es inminente. Y con la solemnidad que le merece, le da comienzo.

La relación de Sara Gallardo y Clarice Lispector con el arte se mantiene permanentemente sobre estos dos grandes principios interpretativos. En el interior del mundo artístico, Gallardo libera el concepto de obra de arte de supuestos condicionamientos materiales-formales que determinen su

inclusión en la esfera de la alta cultura. Acepta tanto los desafíos provenientes de las neovanguardias locales como de la cultura popular, e incluso de áreas ya consagradas aunque menos difundidas como la fotografía, en cuyo caso celebra una retrospectiva de Horacio Coppola por su capacidad de componer la memoria urbana de Buenos Aires. Lispector, por su parte, se desentiende y desentiende al lector/espectador de las restricciones interpretativas que reenvían necesariamente al tiempo de la producción en busca de un sentido fijado que pueda recuperarse por medios filológicos. Lanzada al futuro como una botella al mar, la obra encuentra su tensión en cada lector, en cada espectador que promueva una colisión de temporalidades para generar una experiencia estética.

En *Ante el tiempo*, el filósofo Georges Didi-Huberman (2000) propone reformular los propósitos de las historias del arte a partir de concebir las obras no como productos interpretables con la información provista por su propia contemporaneidad sino en la heterogeneidad de referencias introducidas por múltiples líneas temporales. Así, para el autor, las obras de arte se vuelven inteligibles mediante el aporte de elementos que provienen de tiempos anteriores o posteriores a las obras. Esto las vuelve objetos significativamente interpretables, por el hecho de que sus formas adquieren un sentido relativo a líneas de pensamiento que no necesariamente concuerdan con su tiempo de producción. De esa manera, las obras de arte están sobredeterminadas, atravesadas por mucho más que su propio tiempo. En estos términos didi-hubermanianos, las obras de arte pasarán a ser para Sara Gallardo y Clarice Lispector objetos disponibles a toda clase de sentidos encontrados, artefactos que responden con su materialidad a los intereses del lector/espectador y de la comunidad, mostrando una capacidad de sobrevivencia cuyos efectos las historias del arte, en su necesidad clasificatoria, tienden a fijar en el tiempo de su producción y en la relación con otras obras contemporáneas.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> En *Ante el tiempo* (2000), Didi-Huberman afirma que “El trabajo teórico no tiene como función primera, según se cree con frecuencia, los planteos axiomáticos: vale decir, fundar jurídicamente las condiciones generales de una práctica. Su primer objetivo –en las disciplinas históricas al menos– es reflexionar acerca de los aspectos heurísticos de la experiencia: es decir, poner en duda las evidencias del método cuando se multiplican las excepciones, los síntomas,

Es posible mencionar otras características de sus obras críticas. Mediante la relación que establecen con artistas que producen por fuera de los marcos metropolitanos, las autoras señalan la existencia de un arte “antisensacional” –como denomina Gallardo sus contactos con los poetas salteños– o *antishocking* –como el bordador Genaro De Carvalho define su programa creativo en una entrevista con Lispector–. Establecen así el perímetro de una geografía artística organizada alrededor de prácticas que se asientan en la tradición, renovándola sin repetirla, por fuera de las exigencias vanguardistas o de las expectativas de espectacularidad urbana.

Además, dan relevancia a una relación entre las artes y la política que excede las producciones de acción directa y apunta hacia el corazón de la función social que el arte cumple en una comunidad. En estos casos, la política no entra en el mundo del arte como la asunción, desde el lugar del artista, de una responsabilidad cívica que cuestiona la autorreferencialidad para asumir un compromiso a través de lenguajes disruptivos o la colonización de espacios ajenos al museo. La “política” es percibida como una ajenidad que interviene la valoración de una obra mediante la imposición de preceptos morales –en el caso de la censura de la ópera *Bommarzo* trabajado por Gallardo– o, por el contrario, como una fuerza que se inmiscuye en el arte a través la capacidad única del Estado de conformar potentes alianzas con arquitectos, urbanistas y paisajistas para erigir una construcción a gran escala que resulta opresiva al espectador/habitante –si nos atenemos a la monumentalidad de Brasilia resistida por Lispector–.

La lectura retrospectiva del archivo de las autoras para *Confirmado* y *Caderno B* nos invita a participar de las aproximaciones singulares con las que cada una de ellas se involucra con el arte. A entender la distancia entre ellas y otros proyectos contemporáneos, como los del director del Instituto Di Tella en Buenos Aires, Jorge Romero Brest, o el del crítico y curador brasilero, Mário

---

los casos que deberían ser ilegítimos y que, sin embargo, demuestran ser fecundos. Me aparecieron así configuraciones anacrónicas que estructuraban objetos o problemas históricos tan diferentes entre sí como una escultura de Donatello –capaz de reunir referencias heterogéneas de la antigüedad, de lo medieval y de lo moderno– la evolución de una técnica como el grabado –capaz de reunir el gesto prehistórico y la palabra vanguardista [...] que tienden a practicar, aun solo en busca de resultados formalmente homogéneos, este “montaje de tiempos heterogéneos” (pp.46-47). Esta definición, que de algún modo transforma la historia del arte en crítica del arte, resulta productiva para ilustrar esa mirada multifocal de las autoras sobre los objetos artísticos elegidos.

Pedrosa, quienes con el propósito de morigerar los desfases entre una producción supuestamente lenta y provinciana, como la latinoamericana, hacia un lenguaje a la altura de los llamados “centros” –Gran Bretaña, Francia, Alemania, Estados Unidos– gestionan institucionalmente la formación de artistas, programas exhibición e intercambio para instalarse en el plano internacional.

Andrea Giunta (2008) señala algunas diferencias entre las variables que estructuran los discursos internacionalistas en las escenas argentina y brasilera. Si bien ambos países están imbuidos de la voluntad de reconocimiento artístico en el exterior, ya desde la década del cincuenta Brasil pone en marcha iniciativas de gran envergadura como la creación de la Bienal de San Pablo e incluso y, un poco más tarde, la construcción de Brasilia. En otra escala, el instituto Di Tella de Buenos Aires sería, según sus términos, un microespacio experimental desde el que se diseñan macropolíticas para llevar a los centros la obra local, aunque habría que señalar también la organización de la Bienal de Córdoba. Ambos tipos de acciones dan una idea del diferencial de magnitudes, aunque nos interesa remarcar que estas grandes líneas de modernización que atraviesan los proyectos latinoamericanos tienen distintos impactos en las acciones críticas de Gallardo y Lispector. Aunque las autoras no escriben orientadas por parámetros institucionales, para Gallardo la mirada hacia el afuera siempre tiene visos de superstición (visible en su correspondencia desde NY), aun cuando sostiene que Buenos Aires es semejante a una vaca que duerme (“Una flor y una vela para el Di Tella”). Lispector, más desconfiada de las posibilidades de reconocimiento de la excelencia local, suele conceder que la catapulta hacia el afuera debe implantar al artista en una órbita universalista, ya que el que el gran arte no discriminaría nacionalidades, sobre todo cuando es el subdesarrollo la condición que obtura esa expansión. Así lo afirma en “Uma novidade, uma grandeza”, cuando retoma la fotografía experimental de Humberto Franceschi.

La diferencia de sus proyectos con las líneas institucionales les permite también mirar más allá del horizonte de proyectos destinados a forjar una mirada continental del arte latinoamericano, como quería la crítica de arte Marta Traba en su extenso alegato en favor del arte local. A lo largo

de *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970* (1973), Traba detalla los perjuicios que un seguimiento gregario al diseño de obras puramente ambientales o lúdicas traerían a la más genuina producción de pintores, dibujantes y grabadores de la gran región; se aboca, como contrapartida, a proveer un larga lista de nombres de artistas injustamente opacados por la fascinación del estilo “neutral”, a repasar la organización de bienales y certámenes latinoamericanos dedicados a consagrar prácticas en las que el signo comunicativo se impone a la visualidad pura o al juego sensorial.

Sin embargo, tanto el experimentalismo como los lenguajes que retoman las tradiciones comunicacionales clásicas del arte son apreciadas por Sara Gallardo y Clarice Lispector con una tesitura que las abre a escribir sin presuponer ni antagonismos ni jerarquías entre estos caminos.

Resultan interesantes los ejercicios de sus miradas que, en lugar de leer siguiendo pautas emanadas de corrientes estilísticas, distinguen allí donde hay una riqueza material, un problema interpretativo o una incomodidad del sentido en el compromiso de la obra con el entorno de su emplazamiento. En textos de Gallardo como “De carrozas y melancolías” –en el que el acervo experimental de los jóvenes cinéticos porteños es tomado para repensar las formas de las festividades populares–, o en “Trajetória de uma vocação” de Lispector –donde la interpretación de obras de Chico Buarque por una orquesta clásica invierte los parámetros conocidos de apropiación cultural– importa observar la manera en que ellas conviven con las irrupciones adaptándolas a los requerimientos de celebraciones callejeras o alentando la variedad de registros de un repertorio popular.

Tomando como base obras de arte determinadas, cada acto crítico acentúa el espesor de la procesualidad e, inclusive, de la exhibición pública de esa procesualidad; la validez de las prácticas colaborativas y las relaciones cruzadas entre disciplinas; la interconexión entre la alta cultura y la cultura popular; la variedad de los escenarios de exhibición; el reconocimiento de múltiples identidades artísticas y modos del trabajo; el cuestionamiento de la intuición apreciativa y la

necesidad de formación para la activación de nuevas prácticas de lectura del arte; la posibilidad de recortar, cortar, pegar, y apropiarse de recursos ajenos, tanto en el hacer del arte como en la posición interpretativa.

Cada obra inaugura pues la posibilidad de un acto crítico que tiene en sus textos una doble faz. Aquella que refiere a la valoración de las etapas y razones múltiples del artista –la temporalidad, el entorno afectivo y geográfico, la idea, el material–, válidas en sí mismas antes de convertirse en un resultado final u “obra de arte”; y aquella desde la que se asume una posición propia al reflexionar sobre lo que es posible “hacer” con la obra: a partir de ella, en contra de ella, con partes de ella.

Podemos remitir, entre los muchos casos que se analizarán en la tesis, al uso que Sara Gallardo hace de las bandas cromáticas de la artista plástica Josefina Robirosa, en su columna “Trato de que me regalen un Fiat 600”, cuando las sobreimprime imaginariamente en un producto en serie, como el auto popular, con el objetivo de singularizar la equivalencia a la que los objetos industriales someten a los usuarios. O al gesto de Clarice Lispector, quien abre en sus crónicas espacios de interlocución con artistas plásticos de Brasil como Djanira da Motta e Silva o Iberê Camargo, para dejarlos explayarse sobre las razones personales de sus quehaceres creativos.

Este repertorio de formas críticas, todas ellas de registro del hacer sucesivo y sobredeterminado del arte, se desvían de la imagen estática de la obra como producto acabado, absoluto y final, ligado a un tiempo histórico, a un género y al nombre propio de un artista, categorías que las historias del arte procuran taxonomizar para acomodar en una narrativa direccionada hacia adelante en el tiempo y eyectada hacia un espacio global donde proyectar sentidos compatibles en cualquier latitud.

Es importante resaltar, de esta manera, la discusión pública de la que las autoras participan desde sus espacios escriturales. A través de sus propuestas críticas, ponen en cuestión el régimen que retiene a la obra fijada en su propia narrativa interna, es decir, aquel que la concibe como

artefacto independizado de los avatares interpretativos. Por otra parte, la dinamización de la obra, o su potencial descuartización, posibilitará, como veremos, la efectivización de su condición latinoamericana, al dejar de ser lo latinoamericano una esencia adquirida en el país de origen para realizarse en un emplazamiento situado y en las temporalidades que atraviesan al espectador. En el ámbito conjunto de sus archivos, la obra es un objeto que produce placer o displacer pero, fundamentalmente, un artefacto cuya estética se vuelve necesaria para resolver imaginariamente o reflexionar sobre conflictos determinados.

Además, en la transversalidad de la mirada con la que construyen el paisaje de la producción artística regional, las autoras se desentienden de las operaciones constructivas del canon tanto como de las jerarquías temporales entre géneros y estilos. Componen una plataforma de coexistencia y convivencia entre las artes, respetando sin embargo la especificidad y la singularidad de cada obra, en la medida en que su fecundidad permita aproximarse o plantear interrogantes sobre las dinámicas sociales, desembarazarse de certezas, condenar imposiciones interpretativas, listados de obras o programas estilísticos dominantes/excluyentes.

El problema de cómo leer y de cómo proceder de cara a la obra organiza así la columna vertebral de sus proyectos críticos. Inauguran, por consiguiente, revisiones alrededor de las potencias del lenguaje artístico, los materiales elegidos, la función del Estado en la financiación o en la validación de su moral, el peso de la tradición, las formas diversas e incluso contradictorias de la apreciación, porque se franquea un límite que el sistema modernista mantenía bajo llave, esforzándose por preservar la intimidad de la obra de las contaminaciones ajenas a su mundo. Para las autoras, atravesar las barreras del marco de la obra promueve la condición definitivamente pública de la obra, su condición de objeto controversial y polisémico, tanto en el espacio como en el tiempo, lo que dota su estructura no solamente de vigencia permanente sino al espectador de una indelegable responsabilidad crítica.

*Salir de la obra* no conduce entonces a su eliminación o desmaterialización, sino por el

contrario, al trabajo de asociarla con otros circuitos de significación en cuyo contacto con el espacio de socialización podrá devenir, si es allí hacia donde su fuente conceptual está orientada, latinoamericana.

Se plantea así un gran arco de preguntas que registran la necesidad y los beneficios de ampliar los abordajes y los usos diferenciados del aquí y ahora del momento de la apropiación. Sara Gallardo y Clarice Lispector trabajan con un horizonte que está más allá de la contemplación y de la inscripción de la obra en la historia.

Entran en la obra para salir de ella, para hacerla estallar y hacer saltar el *continuum* de la historia del arte.

### **Los textos de Sara Gallardo y Clarice Lispector en el contexto mediático de sus publicaciones. El desafío de la mirada histórica y su proyección hacia el presente.**

Bajo el clima de tensión desencadenado por los golpes de estado del 66<sup>7</sup> en Argentina y del 64<sup>8</sup> en Brasil, y pese a los grados de escala y magnitud que diferencian su estatus periodístico, revista *Confirmado* y *Jornal do Brasil* mantienen activos sus procesos de modernización gráfica y de presentación del contenido político, económico y cultural en tono de crítica y debate. Si bien puede decirse que *Confirmado* guarda una actitud de mayor condescendencia hacia el gobierno de facto del general Onganía respecto del perfil más popular que desde su origen en 1890 define al *Jornal*, ambos medios se esfuerzan por amplificar el margen de libertad de expresión mediante estrategias de selección de colaboradores que fijan sus posiciones en los espacios asignados.<sup>9</sup>

---

7 Mediante la denominada “Revolución argentina”, en junio de 1966 las fuerzas armadas, con Juan Carlos Onganía a la cabeza, derrocaron al presidente electo Arturo Umberto Illia. La dictadura extendería sus plazos hasta 1973.

8 Con la excusa de dismantelar el avance comunista, el 31 de marzo de 1964, el presidente João Goulart es derrocado por las fuerzas armadas. La dictadura en Brasil llegó a su fin recién en 1985.

9 En el plano cultural, las intervenciones del onganato se caracterizaron por una actitud mojigata y paternalista: es dable recordar el cierre de la muestra del artista plástico Roberto Plate en el Instituto Di Tella de la calle Florida, a partir del cual empieza la decadencia hasta el cierre definitivo de la galería; también la censura a la ópera *Bommarzo*, de Manuel Mujica Láinez y Alberto Ginastera. Sus blancos predilectos estuvieron no obstante centrados en la proscripción de los partidos políticos, la puesta en duda de la autonomía de las universidades, el cierre del parlamento y las políticas económicas liberales. La revista *Confirmado*, sin embargo, llega a comparar el desempeño de Onganía con el de un presidente constitucional. Para la doctora en Comunicación y Artes, Vilma Moreira Ferreira (2008), quien analiza el



A partir de su aparición el 21 de marzo de 1967 con “Las profecías de Brigitte Bardot” (casi cuatro años después del nacimiento de la revista en 1965), la columna de Sara Gallardo forma parte de *Firmas y dibujos*, una sección ubicada casi al pie de un apretado índice alineado con el espíritu moderno del semanario.

Conceptualmente, la intervención de Gallardo se desmarca así de las pretensiones de objetividad y seriedad atribuible al entorno periodístico propiamente dicho. Junto al humor gráfico de Copi, Lorenzo Amengual y Jules Feiffer, su columna se aviene a cubrir un espacio de quiebre y descontractura, cuyo sentido requiere, no obstante, un ejercicio de inferencia lectora debido a la conformación misma de sus títulos de fantasía. A juzgar por la exclusividad de esta designación como firmante de un texto cuyo objeto no está esclarecido, la asignación de una página entera (cuyo lugar en la compaginación es variable) y la ubicación centralizada del primer plano de su rostro completan un diagrama tan enigmático como atractivo.

Es así que, aunque parezcan algo sencillos y dicharacheros, próximos a las ligerezas de una pausa del trabajo, sus textos no son fáciles de leer ni de interpretar su función en el desarrollo global del semanario. A pesar de estar anunciada en una sección bien precisa, la página de Gallardo asalta al lector en momentos inesperados dentro de la corriente de noticias, reseñas y opiniones, con lo cual el contraste entre una línea de lectura y la propuesta por ella hace aún más profunda la brecha de sentidos hallables en una revista política de actualidad. Pero si Gallardo escribe sobre lo quiere ya que su sola firma legitima la soberanía del texto, la suya es, más bien, una intervención en el corazón mismo de una idea de realidad, de actualidad y, más precisamente, de cultura. Como su compañero de sección con la mujer sentada, la mordacidad y la ironía se cubren con el velo de la risa y la abstracción desde el margen de la hegemonía (una mujer, un homosexual), para desde allí

---

papel del *Caderno B* durante la dictadura brasilera: “Os anos de 1967 e 1968 foram marcados pelas ações repressoras que atentavam contra a liberdade de expressão das produções artísticas. Deste ponto consideramos a importância do *Caderno B* para a história, pois representou um espaço para a liberdade de criação e para o debate de idéias que contribuíram para a formação da crítica frente aos acontecimentos que marcaram essa época” (p.10). Se infiere de ello que el *Jornal*, a través de la creación del espacio cultural del *Caderno*, intenta poner de manifiesto, si no enfrentar, el accionar censurante del gobierno de facto que dominaba el país en ese momento.

atacar, implacables, un orden social que perciben adiestrado y cómodo, poco dado a interrogarse a sí mismo.

En cuanto a la organización gráfica, a diferencia de las notas periodísticas consagradas a los temas de actualidad con sus punto y aparte en interlineado sencillo, la columna de Sara Gallardo (o la página, mejor dicho) distribuye sus párrafos en espacios significativamente anchos, encabezados por una letra capital aumentada y en negrita que asume un ritmo bien escanciado y comparativamente más liviano que las restantes notas. En contraste con esta “claridad” visual, la progresión temática de su discurso se desenvuelve en digresiones y circunloquios alejados, incluso, de las expectativas creadas por el título, dando cuenta de una escritura impresionista y subjetiva sobre temas de interés relativamente secundarios al devenir político y económico (los viajes, el sexo, el psicoanálisis, la infancia, los cafés de Buenos Aires, la moda), y bien a tono con la apariencia descocada de la escritura femenina “sin objeto” ni dirección aparentes.

Es decir que sacando partido de los múltiples niveles semióticos del medio, Gallardo a la vez impone su presencia y se desplaza de los lugares más previsibles asignados tanto a los columnistas (con sus temas de especialidad) como a las mujeres (moda o cocina como tópicos aceptables para su escritura en el medio).<sup>10</sup>

En su imprescindible estudio sobre la producción periodística de Gallardo, Lucía De Leone (2015) da cuenta con rigurosa precisión de algunas estas configuraciones editoriales de *Confirmado*, buscando forjar, además, puntos de articulación entre la escritura periodística en la que Gallardo contaba con una trayectoria previa y su tarea literaria, caminos productivos que observa divergentes en materia temática y disposición vocacional aunque inscriptos en una voluntad de mantener abierta, como una ética permanente de su tarea artística, la versatilidad formal e ideológica. Al interior de este entramado, destaca algunas cuestiones de suma importancia: a) el contrapunto entre los textos de Gallardo y el universo periodístico de la publicación; b) su participación activa en un

---

<sup>10</sup> Sara Gallardo también escribía, sin firmar, la nota sobre moda y “jet set” de la revista *Confirmado* (De Leone, 2012 y 2015).

*staff* integrado en su mayoría por hombres; b) la condición disparatada de sus notas en relación con la consistencia ficcional atribuible a su obra literaria.

En efecto, el relevamiento histórico del *display* editorial de *Confirmado* permite corroborar este conjunto de observaciones y asumir, entre las significaciones atribuibles a las decisiones retóricas de Sara Gallardo, cierto desparpajo lúdico en función de trazar un corte en la uniformidad discursiva del periodismo y de liberar la gravedad de los tópicos literarios hacia un campo de formas más desprejuiciado y diverso.

Sin embargo, bajo una capa hojaldrada de mantas cobertoras o, en todo caso, encubridoras y disimuladoras, Gallardo utiliza el dispositivo mediático para diferenciarse de él. Allí, más que divertirse y ganar dinero, la autora se pronuncia sistemáticamente sobre la rigidez imperante en una clase media acomodada, sedienta de distinción y decoro, renuente a cualquier estrategia de resistencia o rebeldía, de lecturas encorsetadas y pedantes, en una palabra, alienada. Su misma propuesta, en el desajuste que produce encontrarla en la revista, da cuenta de una intervención crítica al concepto de “medio” no tan solo como flujo de secciones abocadas a la cobertura del tiempo presente sino poniendo en cuestión (habría que decir, más bien, en ridículo) las pretensiones aspiracionales del mismo segmento al que se dirige. La treta no es novedosa y provendría, siguiendo al crítico y curador Rodrigo Alonso (2012), de la mirada ácida del *pop art* sobre el impacto de los medios de comunicación en el arte, un diagnóstico que llega a traccionar la intención de los artistas de habitar esos mismos medios para trastocarlos o transgredirlos directamente desde su interior. Acaso, aún sin proponérselo explícitamente, Sara Gallardo estuvo más cerca de esta última posición que de sonreír para la foto.

La modernización alcanza también a un gigante del periodismo como el *Jornal do Brasil* que a fines de la década del cincuenta comienza un proceso de modificación gráfica y de presentación de contenidos motivados por la energía desarrollista y los empréstitos logrados durante los años de la presidencia de Juscelino Kubitschek entre 1956 y 1961 (Ferreira de Souza Lima,

2006).

Como parte de un paquete general de innovaciones y recolocación del material periodístico, y a continuación del *Primer Caderno* ocupado de política y economía, en 1960 sale el sofisticado *Caderno B*. Este espacio de crítica y opinión dedicado a la cultura absorbe, desde su gestación, al suplemento femenino del *Jornal*, desmantelando con ello la atención centrada en la moda y la cocina como parte del universo de la mujer y ampliando, significativamente, el radio de acción sus los intereses e incumbencias.

Integrado a la edición regular del diario, la sintética denominación de este apartado suple, con la sobriedad de la letra del alfabeto, la continuidad que supondría la palabra “segundo”. Con ello, y gracias a su magnífica B mayúscula de tamaño *extra large*, el *Caderno* ejerce una atracción visual poderosa sin necesidad de nombrar su contenido: todo un gesto de elegancia para anunciar, seguramente, que su presencia no requiere justificación. Según Ferreira de Souza Lima, historiadora del *Jornal*:

“Caderno”, por sua vez, é uma palavra vaga, comparada a um livro de anotações ou de exercícios escolares: é onde podemos escrever, ilustrar, inovar. É o lugar onde diversas experimentações gráficas foram testadas e avaliadas durante a segunda fase da reforma do *Jornal do Brasil*. E, dentre elas, essa é a que muda significativamente a noção de espaço na produção jornalística. (Ferreira de Souza Lima, 2006, p.78)

La discusión que lleva a decidirse por el nombre *Caderno* del apartado reúne en un mismo espacio no solamente la voluntad experimental y creativa de un cuaderno de apuntes, sino también una transformación del enfoque de las noticias de actualidad a través del prisma crítico del universo cultural. En línea con esta orientación vanguardista impulsada en la creación del apartado, para la doctora en Comunicación y Artes Vilma Moreira Ferreira

Com o passar do tempo, o *Caderno B* ganhou profundidade no trato dos temas culturais, com colunas que eram assinadas por muitos colaboradores, como escritores e intelectuais que atuavam na esfera artística e em outras esferas da atividade humana de modo a contribuir para a construção dos sentidos em relação aos acontecimentos sobre o cinema, o teatro e os espetáculos musicais em tom de crítica, de debate e sem deixar de estabelecer relação com a política e a economia do país. Esse perfil se consolidou ainda mais no final dos anos 60 quando o *Caderno* passou a adquirir um perfil próprio: o de não apenas informar, mas também de formalizar opiniões acerca da realidade, inclusive no período de censura instaurada pelo regime militar. (Vilma Ferreira, 2008, p.2)

Se destaca así la progresiva consolidación del rol divulgativo del *Caderno*, una dimensión raramente adjudicada a los suplementos de cultura que tienden, en general, a cumplir la expectativa de proveer a sus lectores de reseñas, informes y agendas culturales. Por cierto, las notas que produce el *Caderno* son prácticamente artículos de divulgación; la especificidad de sus temáticas, la densidad conceptual y la extensión de los escritos hacen notar la orientación hacia un lector exigente y formado, que busca actualizarse pero también profundizar en arte, psicoanálisis, religión, historia, literatura.

Entre los nombres de los colaboradores más conocidos del *Caderno* figuraban Mauritônio Meira en literatura, Ferreira Gullar en artes plásticas, Bárbara Heliodora en teatro, Carlinhos de Oliveira en crónica, Renzo Massarini en música, Antônio Carlos Villaça en notas religiosas (Ferreira, 2008; Ferreira de Souza Lima, 2006). Con la llegada de Alberto Dines como editor en jefe del diario, el *Caderno*, habitualmente programado de martes a jueves, se incorporará triunfalmente a los días sábados de la mano de su “cronista” estrella, Clarice Lispector. Más precisamente, el 19 de agosto de 1967, la escritora hace su primera publicación en la página 3, con arranque tan prolífico como prometedor: con la seguidilla de “As crianças chatas”, “A surpresa”, “Brincar de pensar” y “Cosmonauta na terra”, la escritora introduce de lleno al lector en las potencialidades de ese espacio periodístico. ¿Hasta dónde podía llegar la osadía que comenzaba con cuatro brevísimas piezas sin

más hilo conductor que la arbitrariedad de las reflexiones/ocurrencias sobre temas tan dispares como el hambre, la autocontemplación en el espejo, la especulación intelectual, las incursiones humanas en el espacio cósmico?

La mal llamada “crónica” de Lispector es en realidad una intervención a tono con el espíritu general del *Caderno*: un espacio de escritura libre, en el que va forjándose con el tiempo una posición crítica respecto del mundo de las artes asumido como aspecto del mundo político y social y no como esfera autónoma. En efecto, aunque el ámbito de pertenencia de los textos de Lispector está acotado al *Caderno* y la sorpresa de la variedad tenga atenuantes por el marco en el que se produce, la autora aprovecha el espacio para diseñar una mirada crítica respecto de la función social del arte, en la que tienen lugar distintas reflexiones sobre la distribución de los bienes culturales, la formación del espectador, los espacios de exhibición y las modalidades de acercamiento a las obras. Si bien al comienzo de su trabajo, Lispector pone en duda la efectividad del espacio que lleva su firma y la complicación que le trae en los roces con su obra literaria, sus columnas van adquiriendo aplomo y un tono cada vez más preciso con el que, sin abandonar el registro poético que la caracteriza, defiende sus puntos de vista sobre las prácticas artísticas entendidas como diálogo e interacción con el entorno y, las lecturas de ellas, como espacios de libertad interpretativa. En este sentido, el hecho mismo de que Lispector elija publicar más de un texto por sábado sin conexión temática entre sí, o decida no hilvanar una concordancia íntima entre las miradas que va proyectando sobre la cuestión artística (pasa por momentos más democratizantes y otros de marcado elitismo en cuanto a las competencias en el acceso a los bienes culturales) pone de manifiesto una incoherencia necesaria a su pensamiento (propia, también, de la discontinuidad de sus estilos y registros en su obra literaria). Lispector no se atribuye entonces una marca registrada de sus producciones para *Caderno B* aparte de la referida a la libertad de ser inconsistente cuando le resulta necesario según el objeto de su reflexión.

No puede decirse que esté tan claro, en la actualidad, si los medios de entonces aprovecharon la estelaridad de las autoras para diversificar el lectorado y las fuentes de publicidad o si fueron ellas, necesitadas de dinero y arrinconadas contra la literatura, quienes usufructuaron tácitamente el canal del periodismo para explorar (o explotar) la dimensión deliberativa de su palabra.

De manera que ubicar los textos de Sara Gallardo y Clarice Lispector en su contexto mediático acrecienta el impacto de su inserción en un entorno con el cual se generaba una tensión permanente, un interesante signo de época que nos obliga hasta hoy a determinar las razones que motivaban ese juego ambivalente entre los procesos de modernización y las irrupciones a las que esos mismos permisos quedaban expuestos. Que los medios hayan propiciado este tipo de intervenciones es parte del repertorio de sus medidas de actualización cuyos impactos, sin duda, nos interpelan hasta hoy.

De todas formas, reunir los textos de las autoras en el contexto virtual de una comparación facilita ver y analizar las recurrencias respecto de sus análisis puntuales sobre el arte. Porque, ¿cuál es el orden subyacente de su palabra en estas intervenciones? ¿Qué perfil artístico desenvuelven estos pronunciamientos mediante textos de indefinida inscripción genérica dirigidos a la amplitud de un lectorado masivo?

Ciertamente, mediante sus aparentes devaneos temáticos y de registro, las autoras daban cuenta de una demanda de descompresión de los límites genéricos tanto como de la anotación de una cantidad de intereses ligados a los usos y lecturas del arte, una praxis, para ese momento, en estado de ebullición y autocuestionamiento permanente sobre los alcances de su función y las posibilidades de establecer un contacto efectivo y estrecho con el contexto social.

Bien visto, columna y crónica no son las únicas denominaciones posibles para hacer, hoy, justicia a la polisemia de sus textos. En cambio, puede decirse que la corriente crítica que fluye por sus venas se fue consolidando como una potencia de sus voces que quiere darse a conocer y espera,

de algún modo, una respuesta o, en todo caso, la producción de un efecto retroactivo.

Los cotejos de sus producciones favorecen la observación de que sus abordajes no son excepcionales ni tratan problemáticas aisladas. Antes bien, dejando en estado de latencia las diferencias más rotundas, puede detectarse el énfasis compartido en los requerimientos de flexibilización de la práctica y recepción en el dominio específico del arte latinoamericano.

Más allá de la fascinación de la mirada histórica y del estrecho contrapunto con su contexto mediático, buena parte de los problemas que presenta la convergencia de sus textos es la proyección de sus legados hacia el presente. ¿Qué puede hacerse hoy a partir de ellos? ¿Cómo redefinir sus miradas penetrantes y predictivas hacia las prácticas colaborativas, la variedad de escenarios de exhibición, la sensualidad de sus lecturas, en una palabra, ese conjunto de maneras de hacer y de aproximarse al arte mediante los que las autoras van tramando sus propias especulaciones, sus propias teorías?

## **Metodología y objetivos de la tesis. Comparatismo y comparatismo feminista**

### **Comparatismo.**

Para los fines analíticos de esta tesis, el comparatismo es una operación de lectura orientada por la búsqueda de soluciones diversas a la problemática común y general de la salida del paradigma modernista en el campo del arte latinoamericano, más precisamente en las capitales de Argentina, Brasil y sus respectivas zonas aledañas.

El ejercicio de la lectura comparativa parte de algunos presupuestos básicos para arribar a novedades que atañen a la producción de las autoras y al contexto regional del arte, una aproximación que los análisis por separado no podrían aportar. Para la administración del archivo periodístico de cada una y la conformación del corpus hubo que plantear algunos presupuestos básicos de trabajo.

Entre los presupuestos de esta comparación se cuenta en primer lugar la condición de



escritoras mujeres de las autoras y la producción periodística asalariada durante el mismo momento histórico. Ello supone, además de un punto de partida factible y consistente para el análisis conjunto de sus enunciados críticos, una perspectiva de comparatismo feminista que se presentará en detalle más abajo. En segundo lugar, se parte de la premisa de que una obra sola no contiene en sí misma todos los elementos explicativos de sus razones y potencias de acción. Antes bien, el comparatismo permite identificar parentescos y puntos de iluminación recíproca entre los archivos, núcleos que trascienden el interés creativo aislado, supuestamente inconmensurable. De modo que la comparación abre el entramado de una obra –no lo alivia ni lo descomplejiza– al permitir que sus componentes sean confrontados y sopesados en su *relatividad* con otros de envergadura semejante. El producto de este tipo de lectura no es una galería de casos ni una puesta en escena de variadas singularidades que abordan un mismo tema. Por el contrario. La relevancia de los temas sale a la superficie precisamente durante el cotejo.

En el orden expositivo, la organización discursiva es un componente esencial de la metodología, ya que alterna la perspectiva de cada autora respecto de un núcleo relacional o criterio comparativo surgido como resultado de la lectura simultánea de los archivos. Los núcleos relacionales o conceptos comparativos no se establecen *a priori* para encontrarlos en los textos; es del trabajo de lectura y análisis comparativo que esos puntos de contacto surgen y conforman aquellos problemas del “modernismo” que las autoras atacan mediante sus procedimientos críticos. A continuación de esta tarea de lectura, la organización discursiva de la exposición pone verdaderamente a prueba un comparatismo que no se instala ni el paralelismo ni en el marcado de diferencias. De esta manera, aparte de la configuración de los núcleos relacionales, la alternancia de las voces de las autoras, el intercalado de citas –la evidencia textual– y los comentarios conclusivos suponen los momentos más reveladores del trabajo. Ello es así porque la producción de un escrito de autor jamás carece de una urdimbre ignota donde también se inscribe.

*Salir de la obra* es un sintagma que responde, también, a una acepción metodológica. Alude

a la voluntad de salir del archivo de autor para poner en contacto los textos periodísticos de las autoras y promover la revelación conjunta de sus elecciones artísticas y modalidades retóricas. Para los casos puntuales que se analizarán, uno de los beneficios epistemológicos de la comparación consiste en que razonamientos gestados en coordenadas culturales relativamente distantes pero próximas en el tiempo histórico permiten apreciar momentos de un corpus menos enfatizados, pero no menos interesantes o relevantes, de modo de volver inteligibles ciertas zonas que parecían oscuras u opacas, tal vez inexplicables, o ya definitivamente inscriptas en categorías pertinentes.

Aunque se buscan zonas de concurrencia, el contrapunto y la comparación han permitido que sea la afirmación de un aspecto en una de ellas lo que haga posible detenerse en el modo en el que otra lo ha resuelto o lo ha omitido, en cuyo caso solo pueden hacerse “descubrimientos” de una singularidad a partir de las confrontaciones con otras realizaciones.

Es el caso, por ejemplo, de los fantasmas de la ópera *Bomarzo* y de la ciudad de Brasilia, que en las lecturas de Sara Gallardo y Clarice Lispector asoman entre las fantasías megalómanas y controladoras de los Estados latinoamericanos. El texto de Gallardo sobre la ópera de Manuel Mujica Láinez y Alberto Ginastera, leído en el contexto político argentino, apunta más bien a la censura impuesta por el onganiato y a la crónica de un día normal en un gobierno de facto. De modo semejante, la desazón de Lispector ante una ciudad artificial y yerma confronta públicamente las esperanzas desarrollistas puestas en una empresa política sin parangones en la historia reciente.

Sin embargo, en contrapunto, los fantasmas que recorren sus respectivos textos sobresalen como una cosa muy distinta de su condición de personajes que deambulan por el escenario teatral y urbano. Ambas autoras observan en ellos una transversalidad de los díscolos de la historia, del desliz no previsto, de la presentificación del pasado, de la figura desfasada del contexto. Dicho de otro modo: los fantasmas que circulan por los textos de las autoras instalan las ambivalencias en sus interpretaciones. Para ellas, los fantasmas de Ginastera/Láinez y los espectros de Niemeyer, de Costa y de los “novos habitantes brasilianos” sin rostro dan protagonismo a las ondulaciones del

sentido que impiden la fijación de los términos en los proyectos de imposición estatal. Esos seres “inciviles, informales, anticuados, a-cívicos”, como los caracteriza Gallardo en su columna “Fantasmas”, asoman en los grandes templos de las naciones: el teatro Colón y la magnífica capital *ex nihilo*, proponiendo desvíos en las lecturas generales apegadas al contexto inmediato de los hechos. Más allá de la coyuntura, las lecturas de Gallardo y Lispector conducen a la conjunción intolerable entre los deseos viriles y planificadores de los Estados latinoamericanos y las figuras oscilantes de los fantasmas, que los interrumpen.

Por seductores que resulten sus trabajos individuales, el análisis del arte en sus textos requiere además de un contexto teórico e histórico que les provea el marco adecuado a las discusiones en las que activamente participaron, y empuje sus pronunciamientos a la adquisición de una consistencia crítica que suspenda la inconmensurabilidad de sus sensibilidades artísticas.

Las autoras, efectivamente, no solamente no permanecieron ajenas a los debates de su tiempo sino que intervinieron en ellos por un canal sobre el que aún pesa más la razón estética que la crítica. Por este motivo, el trabajo comparativo pretende demostrar la existencia de interrogantes e intereses compartidos canalizados en el usufructo particular de esos géneros periodísticos sobre los que pesaba ya la venia de una tradición. Aun cuando los objetos analizados y las retóricas discursivas de cada autora difieran en magnitud y tono, la necesidad de colonizar un dispositivo ya existente caracteriza el temple crítico subyacente de ambos archivos.

Al hablar de arte y literatura latinoamericanos, el comparatismo lleva adelante la pretensión de sobrepasar los límites de las fronteras políticas para observar áreas donde gravitan problemáticas culturales, cuyas resoluciones afectan e interesan a todo el radio regional.

Para el caso que nos ocupa, las denominaciones locales del gusto, las valoraciones de las producciones regionales (poesía, bordado), y la relevancia del entorno afectivo en el trabajo creativo comparten entre las autoras un aprecio común que contraría la hegemonía de las vicisitudes vanguardistas destinadas a romper el marco de lo nacional como representante del apego folklórico

al “retraso”. Las autoras ponen ciertos reparos a esa representación de las urbes latinoamericanas como el artefacto “indistinguible de las nociones de modernización y desarrollo” (p.11), según la definición del historiador Adrián Gorelik (2022). No solo porque no defienden la exclusividad de los hechos urbanos como factor de una transformación global sino porque el lazo entre futuro y ciudad latinoamericana no se les presenta con esa evidencia cartesiana. Las lecturas que realizan de las fotografías de Horacio Coppola y de Humberto Franceschi se caracterizan por un viraje hacia sus propios pasados, promovido, además, por la excelencia estética de cada una de las tomas. Mientras en la fotografía racionalista de Coppola, Gallardo añora la memoria urbana de su infancia porteña, Lispector se deja recordar caminando durante su juventud por el parque Tijuca de Rio de Janeiro, elegantemente fotografiado en blanco y negro por un artista que nadie conoce porque sus tomas parecerían demasiado “referenciales”.<sup>11</sup>

Entre otros que se abordan en la tesis, estos ejemplos permiten apreciar a simple vista una demanda común de apertura y productividad creativa en las lecturas del arte. Por cierto, Gallardo y Lispector componen ellas mismas una dupla que el ejercicio comparativo permite hacer productiva.<sup>12</sup> Las diferencias de sus miradas a distintos objetos del arte se integran en el discurso de esta investigación haciendo rebotar un acto crítico en el otro y dejando ver, por consiguiente,

---

11 En su último libro, *La ciudad latinoamericana. Una figura de la imaginación social del S. XX*, el historiador Adrián Gorelik (2022) retoma la figura de la ciudad latinoamericana como prisma (casi podría decirse como aleph) a través del cual revisar el período que compone la mitad de la década: “La apuesta es que, al colocar a la ciudad en el centro de la dinámica intelectual de esas décadas como la cifra perdida que estructuró programas culturales, políticos y también académicos, se consiga dar una nueva inteligibilidad al período de conjunto” (p.18). Además de la ciudad material, como Santiago, Buenos Aires, Lima y otras, la “ciudad” es para el autor un “artefacto de la inteligencia”, una abstracción, podría decirse, a través de la cual se organizaron en Latinoamérica las nociones de modernidad, desarrollo, el pasado y las proyecciones al futuro. Claro que aunque Sara Gallardo y Clarice Lispector se proyectan desde estos polos imantadores, también supieron hacer converger otras miradas sobre la producción cultural del período, más laterales y menos estelares. Por eso siempre es interesante retomar sus textos para establecer una suerte de contrapeso ante la centralidad que las grandes urbanizaciones suelen ejercer sobre el período.

12 Tomo esta idea de la dupla productiva del ejercicio de escritura compartida que Tamara Kamenszain realiza con Sylvia Molloy cuando sus seres queridos van perdiendo el habla durante el avance del Alzheimer que padecen. Kamenszain y Molloy crean un quiasmo entre poesía y narrativa que les permite sostener la singularidad de cada forma escritural tomando las riquezas que le brinda la otra imaginación. Así lo expresa Kamenszain (2016) en “Narrarse a sí misma-versificar a la otra (El caso Molloy-Kamenszain)”: “Así es como, cuando Sylvia escribe 'Ayer descubrí que me había vuelto aún menos yo para ella', me aporta el tono justo para que yo, duplicando su gesto de narradora, escuche lo que no quiero dejar de contar en el poema [...] Esta paradoja productiva, como se ve, ya no está tan relacionada con experimentaciones híbridas como la prosa poética o el microrrelato, sino con un trabajo que, integrando las diferencias, aprovecha todo lo que le sirve para seguir haciendo lo suyo” (p.122). Puede verse, incluso, un comparatismo *sui generis* de la escritura en el beneficio recíproco que les trae a las autoras “comparar” aquello que por separado traen la prosa y la poesía para nutrirse mutuamente sin dejar de ser quienes son.

instancias iluminadoras que comprometen el arco regional.

El método comparativo de esta investigación se acerca más a las hipótesis planteadas por Andrea Giunta y María Amalia García respecto de las artes plásticas que a la tradición comparativa del campo literario, centrada en los caminos de las influencias centrales sobre las periféricas en el contorno de una lengua común.

Dentro del espacio literario, debe destacarse sin embargo el comparatismo de Marcela Croce (2019), en cuanto pretende un análisis “intraamericano, comarcano y supranacional [...] para abordar un objeto versátil y plural, que esquivo las definiciones esencialistas y las caracterizaciones rígidas y renuncia a teorías y nomenclaturas de origen metropolitano” (p.8). El objeto versátil es Latinoamérica, con las dificultades de su irreductible heterogeneidad histórica, lingüística y cultural. De todas formas, el comparatismo de Croce finalmente retoma los márgenes de la nación para emplear el método comparativo, cuyos análisis proponen reponer el lugar de los autores comparados en sus propios sistemas literarios.<sup>13</sup> Si bien a lo largo de su *Historia comparada de las literaturas argentina y brasileña* (2018) se producen conclusiones muy interesantes, su sistema está más cerca del paralelismo que del entramado.

En una entrevista para la muestra “Arte de contradicciones. Pop, realismos y política. Brasil-Argentina 1960”, Andrea Giunta (2012) afirma que es necesario

[R]omper la ficción de que las escenas locales se comprenden exclusivamente a partir de las articulaciones locales. En ese sentido, la relación con las escenas internacionales y las relaciones entre países latinoamericanos, incluso romper los mapas nacionales y pensar en mapas regionales,

---

13 En el Tomo V de la historia comparada que dirige Croce (2018), el primer artículo lleva adelante un paralelismo entre la obra fantástica de Julio Cortázar y la de Clarice Lispector. Allí se busca poner de manifiesto no solamente las diferencias de carácter del género sino también sus relaciones con la tradición del sistema literario de cada país. Muchas de las conclusiones a las que llegan las autoras son muy interesantes, por ejemplo, cuando afirman que: “Con todo, lo que puede considerarse fantástico en Cortázar, en Clarice corresponde al ámbito de la experiencia subjetiva: fantástico acontece en la intimidad de los personajes” (Vargas Welter y Castilhos Lucena, 2018, p.32). Por otra parte, refuerzan su concepción de comparatismo como la búsqueda de puntos de contacto. Sostienen: “La comparación apunta a evidenciar rasgos comunes de dos obras que resultan productivas en el parangón que propone esta Historia” (p.32). Puede verse que si bien es una aproximación muy productiva al trabajo de los autores argentino y brasileña, desde nuestro punto de vista el comparatismo puede ir más allá de lo “común” e internarse en una zona de miradas diferentes a fenómenos distintos en demanda de una conceptualización global que retome más sus intenciones que sus temas.

es decir, momentos en los cuales las escenas se articularon y no son ni momentos históricos, ni décadas. Pienso que eso va a contribuir a recuperar texturas que desde las miradas nacionales o desde las miradas internacionales que observan la expansión de los estilos, los ismos, o las escuelas, se pierde. Entonces, pienso que este diálogo entre imágenes, la puesta en página de homologías que te permiten ver las simultaneidades, el cotejo de las imágenes en sala y dentro del catálogo inauguran preguntas, problemas, hipótesis de lectura y sobre todo vuelven evidente una trama de relaciones que existió. Entonces pienso que en ese sentido uno puede reescribir la historia del arte latinoamericano, argentino, brasileño y también internacional recuperando otras tramas de sentidos que escapan a las clasificaciones habituales. (fragmento transcripto de la entrevista)<sup>14</sup>

En este fragmento, la historiadora del arte apunta las coordenadas de una incipiente metodología comparativa en el área de las artes plásticas. Giunta pone de manifiesto la necesidad de alejamiento de las certezas que ofrecen las categorías clasificatorias, los sistemas nacionales ya contruidos e, incluso, la concurrencia de momentos históricos para los análisis del arte. Su perspectiva se abre a la fertilidad imprevisible de que ciertas texturas o relaciones obturadas por la imposición de categorías ya conocidas emerjan por sí mismas durante los cotejos.

En esta misma línea se inscriben los “núcleos relacionales” apuntados por María Amalia García (2016), un instrumento de la comparación que le concierne tanto al investigador como al objeto de estudio. Para García, los núcleos relacionales “condensan temas centrales para la coyuntura histórica” (p.22) y están definidos por la mirada global del investigador que busca vincular escenas distantes. Pero estos núcleos provienen, a su vez, de las posibilidades del objeto, ya que su formulación depende de la consistencia del tema y sus características formales:

Entiendo que la definición de estos términos está estipulada por las necesidades de conocimiento del investigador y las posibilidades de análisis que propone el objeto, por ende, la definición del

---

14 En la entrevista que le realiza el crítico y curador Rodrigo Alonso, disponible en canal de Youtube de Proa TV: <<https://www.youtube.com/watch?v=qw5-YIg303g>>, Andrea Giunta expone sus tesis respecto de la metodología del comparatismo, una alternativa a las historias del arte diagramadas a partir de la interpretación de los archivos y de las hipótesis derivativas, es decir, de aquellas que suponen un derrame de los logros de los centros hacia las periferias.

marco de investigación queda sujeta a la circunstancia de los fenómenos que se quieran estudiar. Si bien ya se ha mencionado, es preciso destacar que la construcción de términos relacionales para el análisis comparativo no sigue una línea privilegiada o predeterminada (formal, institucional), sino que más bien pretende que la construcción de estas herramientas relacionales sea lo suficientemente heterogénea para obtener variabilidad y complejidad de lecturas. (p.22)

García subraya así la cualidad dialéctica que existe entre las intenciones del investigador y las posibilidades propias del objeto de investigación, con lo cual la comparación permanecería a resguardo de llegar a conclusiones inverosímiles o no demostrables por los contenidos de las propias fuentes.

Para los archivos analizados en esta investigación, los usos y legados de las neovanguardias, las problemáticas del arte tradicional y la ruptura de las normas interpretativas ligadas al gusto y a la autosuficiencia de la obra constituyen tres núcleos relacionales sostenidos en la hipótesis más general de las salidas del modernismo trabajadas por las autoras. Cada uno de estos núcleos relacionales subordina elecciones de obras y análisis específicos, cuya singularidad no impide que se los pueda leer como parte de las soluciones halladas frente a los problemas interpretativos de la coyuntura. Asimismo, la figura de los fantasmas permite vincular distintas relaciones entre el arte y la política en cada caso puntual. La evocación de esta figura de la ambivalencia ha posibilitado entender un rechazo de las autoras por el dominio viril y masculino del sentido moral y urbano del arte.

Por otra parte, sus pronunciamientos dejan ver problemas de lectura de las obras que fueron concebidos como giros subjetivos o literarios de sus escritos periodísticos. Como respuesta a esta interpretación que ha dejado afuera un importante conjunto de enunciados, un comparatismo feminista permitirá determinar que a la par de sus perfiles de escritoras de ficción se desenvuelve una identidad artística ligada a la crítica. Así, en la seducción de esa *écriture féminine* se levanta una modalidad del placer y el displacer del arte en las propias vidas de las escritoras, una intrusión de la

subjetividad en las reglas interpretativas capaz de revolucionar las formas abstractas e impersonales de acercarse a las obras.

### **Comparatismo feminista.**

La visibilidad del trabajo de las mujeres en el arte, en su doble propósito de dar a conocer un importante caudal de obras (Giunta, 2018) y de deconstruir prototipos historiográficos que omiten u ocultan identidades artísticas (Gluzman, 2016), es un tópico central de la crítica feminista que se integra necesariamente en el recorte de esta tesis.

La condición de mujeres de Sara Gallardo y Clarice Lispector y de la producción periodística asalariada han sido factores largamente desestimados por la crítica, ya que la calidad estética de sus textos permitió asignarles un lugar en el canon literario latinoamericano como figuras de excepcionalidad. Sus trabajos se valoran en la individualidad de sus brillantes propuestas escriturales de ficción, sin que su condición de mujer traiga a la arena demasiadas rispideces, ya que la belleza de sus textos se impone a la aspereza de sus pronunciamientos críticos sobre las obras de su elección y a la evasión deliberada de todo encasillamiento categorial como procedimiento de la historia del arte.

Sin embargo, el propósito de esta tesis es reunir y comparar sus pronunciamientos sobre el arte latinoamericano a partir de considerar la versatilidad de todo su perfil creativo, incluyendo el de la actividad crítica como uno de los momentos más luminosos de conciencia reflexiva de su obra, junto la aventurada forma personal, idiosincrática y femenina de articular sus contactos con las obras de su contemporaneidad.

La incorporación de una perspectiva teórica feminista posibilita revisar dos archivos que han sido trabajados mayormente desde la superioridad de la creación literaria y de la relativa intrascendencia de los temas abordados en el periodismo. De estos últimos se valoran con justicia los giros retóricos y las audacias sobre la solemnidad del medio, pero cualquier recurrencia o



profundidad temática es desestimada sobre la base de las exigencias de la publicación semanal y del pintoresquismo de lo cotidiano. Así, las lecturas estrictamente disciplinares (literatura versus otras áreas de interés, como el arte o la crítica), o genéricas (cuento o novela versus crónica o columna periodística) exigen como contrapartida el diseño de un aparato crítico y teórico que desnaturalice la jerarquización de lo literario y su potencial inconmensurabilidad por sobre importantes preocupaciones que encuentran su lugar en otros contextos de escritura. Una lectura que considere las recurrencias de sus pronunciamientos sobre el arte da un giro sobre las líneas interpretativas dominantes con el propósito de reunir sus voces críticas mediante la creación –más bien, la constatación– de un perfil creativo-crítico.

En su imprescindible *Trazos invisibles. Mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)* (2016), la historiadora del arte Georgina Gluzman evalúa la categoría de *profesionalismo* como aquella que permitió a la historiografía desentenderse del valor de otras “identidades artísticas” aficionadas al arte. De modo que en el marco de su investigación, la ruptura de la dicotomía entre artistas aficionados y profesionales les abre las puertas a un significativo número de prácticas que las mujeres realizaron en torno al arte, a partir de “[e]l deseo de presentarse socialmente como artistas, la participación sostenida en salones y la inserción en la docencia” (p.13). El trabajo de Gluzman apunta, en definitiva, a la necesidad feminista de desplazarse de ciertos lugares estereotipados de lectura para ampliar el campo de visión hacia otros donde se encuentran, ciertamente, múltiples revelaciones acerca de la producción artística del período que estudia. Si en el ámbito de la plástica, el modo profesional fue en su momento una línea de corte que dejó afuera perfiles e identidades artísticas de muchas artistas mujeres, el modo literatura lo significó para cualquier otra forma de canalizar la creatividad y la sagacidad críticas. No es errado suponer –como veremos en el apartado de “Estado de la cuestión”– que escribir en el periodismo fue para Gallardo y Lispector un medio aceptable para ganar un dinero que la profesión literaria les impedía acopiar. Pero además de las restricciones impuestas por el trabajo asalariado, el factor “crítica” ha sido

impensado como un socio de la creatividad y el desarrollo de una imaginación fructífera en torno al campo de las lecturas y usos del arte.

En el caso de Gallardo y Lispector, la activa participación en el medio periodístico tomó el papel de ese contexto de enunciación apropiado para escribir sobre temas diversos, en contraste con el cual lo literario se arrogaba no solo la seriedad y la profundidad sino también la objetividad de los grandes temas. En oposición al riesgo de la primera persona en el que la columna o la crónica siempre están a punto de incurrir, la literatura tiene todas las prerrogativas del narrador, ese fantasma enunciativo capaz de interponerse entre la realidad y la ficción para evitar cualquier tipo de identificación entre autor y posición de narrador. Sin embargo, la inclusión del arte en sus propias vidas –el modo personal de articular el placer y el displacer que les proporciona, su uso para interrogar la memoria biográfica y urbana, la sutileza de la integración entre obra y contexto– les permitió forjar aquello que la crítica francesa Hélène Cixous (1990) denominó una *écriture féminine*, una salida de las oposiciones categoriales y formalistas y la inclusión, en sus textos periodísticos, de la vivencialidad propia de las obras de arte.

El comparatismo feminista, si se acepta la ampulosidad del término, aspira entonces a asumir el rango de una metodología de relectura de los archivos de las autoras a partir de la definición de un nuevo perfil creativo, cuya evidencia es hallable en los textos. Propone reponer un diálogo existente pero no visibilizado entre sus formas de expresar la comprensión de una época ansiosa por encontrar una identidad latinoamericana por fuera del horizonte internacionalista y liberarse de los encorsetamientos interpretativos del arte. Ambas escritoras, cada una a su modo, afirman su libertad electiva, argumentan sus preferencias y sus rechazos. Aclaran cuáles son las condiciones necesarias, desde su punto de vista, para acceder/usar/apropiarse libremente de las obras de arte. Y estas acciones justifican por sí mismas la necesidad de hacer de sus pronunciamientos un archivo común sobre el arte latinoamericano que permita conocer no solamente obras de arte y nombres de artistas menos difundidos por la fulguración vanguardista,

sino también variadas modalidades de aproximación a las obras, de registro escritural de esos acercamientos, de nominación de las gradaciones del gusto, de conversación con los artistas, y de posiciones institucionales, formalistas y consensuadas en una sociedad dada.

Puede pensarse en ese sentido en algunas dudas de la crítica respecto de la viabilidad de comparar trabajos de autor por el riesgo aparejado de atenuar singularidades u homologar proyectos de distintos órdenes. Aunque estas objeciones son válidas y ejercen la función de vigilancia epistemológica, no deberían obturar el desarrollo de experiencias comparativas que enriquecen en mucho los abordajes de trabajos individuales y proponen confluencias entre zonas regionales y textualidades culturales cercanas. En este caso, el arte como ámbito de indagación común y la pregunta por la construcción siempre dinámica de una identidad regional sudamericana se proyecta al armado de flujos y confrontaciones entre espacios geopolíticos pero, sobre todo, culturales-textuales.

La iniciativa de establecer comparaciones entre los archivos de Sara Gallardo y Clarice Lispector para *Confirmado* y *Caderno B* de *Jornal do Brasil* se originó efectivamente tanto en la coincidencia temporal en la que ambas escriben para el periodismo (1967-1973), como en el reconocimiento de algunas afinidades en el marco de sus lecturas conjuntas. No obstante, aunque la comparación como instrumento de refinamiento del objeto de estudio (García, 2016) estipulada en los inicios resultó una arista productiva y clarificadora, la necesidad de establecer áreas de trabajo más amplias, capaces de conceptualizar problemáticas que el conjunto variado de objetos citados traiga aparejadas, se desprende paulatinamente del análisis concreto de los textos y su correlación con la crítica de arte.

Aun cuando los datos de índole documental e interpretativa legitimaron el comienzo de un trabajo comparativo, el decurso del análisis en simultáneo debió mostrarse lo suficientemente flexible como para permitir que sean las propias fuentes las que determinaran las posibilidades analíticas más enriquecedoras. Mantener abierta la pregunta acerca de las potencialidades de

confrontar proyectos de diferente envergadura contribuyó a evitar las constricciones que prefijan que solo lo igual a sí mismo puede ser analizado hondamente.

En la disyuntiva deudora de la concepción modernista de lo literario como esfera autónoma ligada al estilo y al gusto de la alta cultura, y del periodismo como ámbito en el que el desinterés artístico se pone en juego –una lectura comunicada no solo por la crítica sino también defendida en la autovaloración de sus propios trabajos–, el registro de los pronunciamientos las autoras implica hacer lugar a una tarea ejercida de manera implícita y silenciada durante seis años.<sup>15</sup>

Aunque Sara Gallardo y Clarice Lispector se autodenominan escritoras por vocación y profesionales del periodismo por necesidad, la responsabilidad que dicen sentir sobre estos mandatos es continuamente transgredida mediante la inclusión en sus textos de pequeños ensayos, tesis, reseñas y entrevistas a través de los que articulan sus posicionamientos frente a algunos de los cambios políticos y culturales del turbulento escenario regional. ¿Desde qué enfoque analizar la omisión de la pregunta por su condición de mujeres trabajadoras, artistas y, en particular, críticas de arte? Porque si bien la propuesta de esta tesis es centrar la lectura del archivo en la especificidad de sus reflexiones sobre el arte contemporáneo, es decir, analizar ese corpus como discurso estético, no puede eludirse el interrogante acerca de la falta de demarcación nominal de una práctica efectivamente ejercida, aunque innostrada incluso como posible: la de la crítica y la curaduría.

La relectura del archivo periodístico de Gallardo y Lispector entre 1967 y 1973 en clave feminista supone un trabajo retroactivo que se vincula, como sostiene Andrea Giunta (2018), más

---

15 Son múltiples las alusiones a los desencuentros que les supone escribir periodismo siendo literatas. En Gallardo sobresale la ironía: “En cambio, contaré cómo tuve el privilegio de ingresar en una revista supermoderna. Allí no había peligro de encontrar beatos. La libertad interior que otorga esto de escribir diariamente sobre lo que se ignora es inimaginable. Flotaba de dicha en aquel ambiente donde se respiraba solo el aire de las cimas, que, como se sabe, son solitarias (“La ronda de los beatos”, 25/5/67). También acciona la diatriba en “Reportajes antisensacionales I y II (12/12/67 y 19/12/67). Clarice Lispector utiliza los tiempos de inauguración de su página para aclarar su origen literario a los lectores del *Jornal*, pese a que cuando se trata de escribir, el desgarramiento originado en las exigencias externas no la complace: “Não é que me desagrade mudar, pelo contrário. Mas queria que fossem mudanças mais profundas e interiores que então viessem a se refletir no escrever. Mas mudar só porque isto é uma coluna ou uma crônica? Ser mais leve só porque o leitor assim o quer? Divertir? fazer passar uns minutos de leitura? (“Ser cronista”, 22/7/68). También le pide al linotipista que no corrija su puntuación (“Ao linotipista, 3/2/68), o declara haber terminado nueve libros antes de volver a retomar el periodismo (“Adeus, vou-me embora!” (29/4/68).

con la perspectiva del investigador que con aquella con la que las críticas/artistas se identificaron.<sup>16</sup> En ese sentido, tesis como las de Giunta acerca de la baja representatividad de la obra de mujeres, o la de Griselda Pollock (2010)<sup>17</sup> sobre la subvaloración de los modos en que las mujeres se encuentran a sí mismas en las obras de arte, contribuye aquí al objetivo de inscribir en el corpus de la crítica sus trabajos asalariados, una manera retroactiva de poner en valor una cantidad de textos, cuyo mismo profesionalismo ha tenido como destino disminuir la incidencia de sus aportes al arte. Sus exploraciones variadas pueden leerse también desde el punto de vista de su performatividad, práctica que en términos de Giunta (2019)<sup>18</sup> supone una forma de indagar que produce una transformación en el artista y en el espectador a través de una experiencia. La noción de *performance* trabajada por Giunta se ajusta así a los textos críticos de Gallardo y Lispector en los que el saber se construye conjuntamente a través de los recorridos que acercan a la obra, las voces en diálogo, el papel de los entornos, el interés personal, el capital cultural y memorial previo. Leídas desde ese lugar, la performatividad alcanza también a los lectores, a quienes se convoca a intervenir, en lugar de aceptar un aparato demostrativo.

Desde la mirada de Griselda Pollock, puntualmente la de *Differencing the canon* (1999), los textos de Sara Gallardo y Clarice Lispector pueden leerse como la emergencia de contrahistorias basadas en prácticas de lectura y escritura que asientan en el canon el placer/displacer femenino. La

---

16 Cuando analiza la obra experimental de la artista germano-argentina Narcisa Hirsch, en *Feminismo y arte latinoamericano* (2018), refiere esta modalidad de lectura y de inscripción retroactiva de algunas producciones que no fueron concebidas como femeninas o feministas por las artistas. Sin embargo, las maneras de expresar el mundo de la mujer en el universo cultural de los años sesenta habilita a pensarlas en esa línea, mediante la que se reactivan sentidos diferentes del experimentalismo.

17 En su libro *Encuentros en el museo feminista virtual* (2010), como parte del problema de las historias del arte regladas por normas patriarcales, productivistas y desde la mirada del artista varón, blanco y heterosexual, Pollock se pregunta por la posibilidad de producir un repertorio representacional que se corresponda con el deseo de las mujeres de encontrarse a sí mismas en y a través del arte en nuevos términos. Para ello, propondrá apropiarse de la especialidad del museo, que es la exposición, apuntando a sacar a la luz narrativas reprimidas de las historias del arte.

18 El 27 de abril de 2019, a propósito de su libro *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo* (2018), Andrea Giunta conversó con Matilde Sánchez en la Feria del libro. En esa charla, centrada en la problemática de la necesidad de “ampliar el mundo del arte, de buscar que haya más representación”, Giunta definió *performance* como un género que implica una forma de indagar, un género procesual que produce una transformación en el artista y en el espectador a través de una experiencia, como parte de las intervenciones de artistas mujeres latinoamericanas. Se aplica esta noción de *performance* a los textos críticos en los que el saber se construye progresivamente entre las voces.

ya mencionada lectura sensorial de Brasilia podría ser un claro ejemplo de una mirada diferenciada respecto de aquellas que privilegian el orden estético modernista, al yuxtaponer sobre una potente máquina del desarrollo urbano, imágenes angustiantes del espacio brasiliano. O el enfoque de Sara Gallardo adentrándose en el universo memorial de la fotografía de Coppola que, analizada generalmente desde la objetividad desafectada de su composición geométrica, olvida la remisión al pasado en la que cualquier espectador puede involuntariamente encontrarse.

Tanto para Giunta como para Pollock, las narrativas oprimidas mantienen así una reserva de insubordinación respecto de las pautas del *statu quo* que las propuestas de feministas de exhibición y curaduría apuestan a liberar. En los corpórea de Sara Gallardo y Clarice Lispector, se trata de una intensidad no mensurable, ya que no puede imponerse sobre ellos una coherencia dominante a sus líneas curatoriales. En este sentido, al nombrar un conjunto de obras en sus textos, las autoras ejercen también sus propios actos de temporalización no cronológica. Establecen una orientación densa y discontinua de sus elecciones, como sostiene Didi-Huberman (2018 [2000]) respecto de la sobredeterminación temporal que afecta a las obras cuando el espectador decide ejercer su derecho a apropiárselas y de apartarse de la continuidad historicista.

En lugar de mantener lealtad a lo contemporáneo como lo último realizado, como el arte que acompaña el tiempo del presente, las autoras abren cuñas para introducir otros tiempos de referencia y otras obras que desmantelan los mapas categoriales. Reúnen referencias distantes y proponen un universo contemporáneo de distintas velocidades, que no necesariamente conducen hacia algún lado.

Desde el punto de vista de una teoría del género, que interviene en la idealización del artista blanco, varón y heterosexual como productor de lecturas dominantes, la relectura del corpus crítico de Sara Gallardo y Clarice Lispector apunta a redefinir los términos y los resultados de una escritura profesional, en la que no predomina el campo de ensayos sino el de la acción crítica. Por cierto, el reconocimiento de las voces e identidades artísticas que ellas incorporaron en sus análisis no

implica solamente un gesto retroactivo, sino también una dirección hacia el futuro, donde empiezan, hoy, a sustentarse.

En este marco, el concepto de *Museo Feminista Virtual* diseñado por Griselda Pollock (2010 [2007]) es pensado como un complemento teórico a la navegación por el archivo de las autoras. Funciona como instrumento de indagación para lograr los cotejos de textualidades. Así define la autora esta interesante herramienta de trabajo:

un sitio en el que las representaciones e imágenes conviven en proximidad en un archivo expandido a través del tiempo y del espacio, provocando otras resonancias y abriendo trayectorias inesperadas [...] El MFV es un laboratorio de investigación. Contradice las narrativas heroicas, nacionalistas y formalistas de la historia del arte para descubrir otros significados al atreverse a tramar redes e interacciones transformativas entre imágenes montadas de manera diferente en conversaciones enmarcadas por el análisis y la teoría feminista. (pp. 52-56)

Traspolado a una virtualidad en la que los archivos de Sara Gallardo y Clarice Lispector convergen, el concepto de museo feminista es una oportunidad metodológica para poner en comparación sus textos críticos y el material que allí analizan. Se adopta la imagen de laboratorio como espacio de exploración y de montajes en el acervo archivístico.

La lectura conjunta de los archivos a partir de esta imagen permite, como sostiene Didi-Huberman, provocar encuentros entre obras o, para ser más precisos, entre lecturas de obras, que no hablan de forma aislada sino a través de recurrencias e incluso colisiones que las vinculan en el espacio regional: distintas actuaciones del Estado (o los Estados latinoamericanos) en *Bommarzo* y en *Brasilia*; la problemática de los regionalismos en la novela de Urzagasti, en los paisajes cariocas de Burle Marx, en los poemas salteños y en la tapicería de Genaro de Carvalho. Se trataría de un comparatismo que no busca relevar zonas en común sino constelaciones de sentido que trasciendan las implicancias de los archivos individuales

Si en el plano artístico, la salida del paradigma modernista define un eje transversal, en Argentina y Brasil, este se resignifica con la salida de los gobiernos populares de Domingo Perón y Getulio Vargas primero, y con el asalto al sistema democrático del 64 en Brasil y del 66 en Argentina, después. El movimiento pendular entre distribución de derechos, impulso modernizador y la retracción de las libertades trae aparejados escenarios con discontinuidades en las que muchas de las prácticas críticas y artísticas regionales definen sus sentidos y rasgos particulares. Estos pueden asumirse en sus positivities antes que en sus déficits respecto de escenarios supuestamente orientados por el sentido progresivo de la historia, como el europeo o el norteamericano. En este sentido, los relatos experienciales de las autoras representan un abanico heterogéneo de maneras de vivir e interpretar el arte de su tiempo, formas coexistentes y dispares que las historias del arte tienden a retratar por separado, a agrupar temáticamente, a centrar en trayectorias artísticas individuales o a proponer como derivados imperfectos de las iniciativas de las ciudades faro, como Nueva York o París.

El Museo Feminista Virtual es entonces una imagen, un concepto y una herramienta para abrir los archivos, sincronizarlos y ponerlos en un espacio común, donde se amplifican las redes entre obras y críticas.

### **Objetivos de la tesis.**

A continuación, se presentan desagregados los propósitos y proyecciones de esta investigación.

Como se verá, el corpus de las autoras es, además de un caso específico para el comparatismo feminista, un par autoral de productividad en cuanto a la diversificación de perfiles que las autoras desplegaron a lo largo de sus respectivas trayectorias.

Los objetivos generales presentan las proyecciones del análisis del corpus hacia el desarrollo de la metodología comparatista, la consideración de todos los perfiles de autor, y el establecimiento de una equivalencia valorativa entre diferentes géneros y estilos de producción intelectual en la obra de



autoras latinoamericanas.

Los objetivos específicos abogan por una suspensión de la inconmensurabilidad de la obra de autor y el establecimiento de condiciones para una eficaz puesta en relación de sus enunciados. Ello implica que uno de los propósitos de la investigación reside en fundamentar la productividad del estudio de un corpus cuyo potencial puede observarse, ciertamente, en la modificación de algunos parámetros de la escritura crítica y creativa del presente. En este sentido se busca, por una parte, atender las particularidades específicas de las columnas y crónicas en el entorno de su tiempo. Por la otra, señalar aquellas instancias de la actualidad que exhiben, casi como un orgullo obtenido, arrancado a la rigidez de los protocolos editoriales, el diseño de dispositivos de escritura propios, adecuados a las necesidades de expresión o al procesamiento de información crítica y creativa.

#### Generales

- Contribuir al conocimiento y al desarrollo de la literatura comparada latinoamericana.
- Definir, a partir del caso de Sara Gallardo y Clarice Lispector, nuevas líneas críticas de lectura para el seguimiento y análisis de los distintos perfiles creativos que conviven al interior de una obra autoral.
- Promover el diseño de núcleos relacionales/conceptuales que permitan analizar una diversidad de problemáticas culturales regionales, más allá de los límites de la obra de autor, de la idea de nación y de los objetos particulares.
- Trascender la dinámica de la inconmensurabilidad de la obra de arte para abrirla a las comparaciones.
- Incentivar la lectura profunda e igualitaria de los distintos niveles de una obra por fuera de las jerarquizaciones de género y estilo.
- Estimular relecturas de obras latinoamericanas del período del fin del modernismo, como las de las autoras, que privilegien un horizonte de vigencia de sus procedimientos y

observaciones.

#### Específicos

- Definir un marco crítico y teórico de relectura para los textos periodísticos de Sara Gallardo y Clarice Lispector, que permita contextualizar sus enunciados sobre el arte de su contemporaneidad.
- Construir núcleos relacionales adecuados a las problemáticas estéticas y culturales señaladas por las autoras.
- Confrontar los pronunciamientos de las autoras con las voces eminentes de la crítica de su contemporaneidad y con aquellas del presente que elaboran la narrativa historiográfica.
- Justificar la eficacia del comparatismo feminista como acción destinada a sacar del aislamiento y a poner en diálogo/contacto las obras de Sara Gallardo y Clarice Lispector en el ágora. Registrar sus facetas comunales y comunes antes que excepcionales, originales y únicas.
- Justificar la vigencia de los señalamientos de las autoras respecto de las prácticas artísticas colaborativas e interdisciplinarias y sobre la diversidad de espacios de exhibición/exposición/desarrollo de obras de arte.
- Destacar los principios analíticos de las autoras y mostrar su funcionamiento y/o validez en diversos objetos del arte por ellas elegidos.
- Identificar en la escritura de autoras del presente algunas transgresiones realizadas por Sara Gallardo y Clarice Lispector en el interior del género columna/crónica para dar forma a sus intereses críticos e integrarlos en esos textos.

**Estado de la cuestión. El arte, un asunto olvidado en las divergencias entre el periodismo y la literatura**

### **Retratos fijos del género columna o crónica.**

En cuanto la investigación pone de relieve el interés por el arte como preocupación cultural y objeto de indagación específico en los escritos periodísticos de Sara Gallardo y Clarice Lispector, este apartado identifica algunas de las razones por las cuales el tema ha sido relegado por la crítica respecto de otros, como los hábitos del entorno urbano, la escritura introspectiva o la autofiguración autoral, tópicos que han llegado a asociarse con la esencia de la escritura de columna de autor o la crónica periodística. Un recorrido por estas lecturas pone a la vista algunos retratos habituales del género.

Tempranamente observador y promotor de la obra de Sara Gallardo, Leopoldo Brizuela reúne y prologa por primera vez sus cuentos y *nouvelles* en 2004. *Narrativa breve completa*, un volumen necesario por la valoración de la versatilidad estética de Gallardo, organiza cronológicamente su producción literaria a lo largo de dieciséis años. En el “Prólogo”, Brizuela les hace no obstante un lugar a las columnas de *Confirmado*, aunque sin tomarlas en un hipotético rol articulador con la obra literaria:

Durante la eclosión cultural de los años sesenta, Sara Gallardo se divorcia y para mantener a sus dos hijos, Paula y Agustín, comienza a trabajar en el mítico “Nuevo periodismo”, entre cuyas figuras más notorias -Tomás Eloy Martínez, Enrique Raab, Osvaldo Soriano- descuella por su estilo único, que traslada provocativamente a la escritura los caracteres que cierto prejuicio esperaba de una *chica bien*: desdeño de los “grandes temas” para abocarse a lo mínimo y -como ella dice- a lo “desactual”; una *non-chalance* de lenguaje que es en sí mismo un gesto de elegancia y que redobla, por frescura, los momentos de intensa belleza; y sobre todo, en oposición a la rígida estructura del artículo periodístico, una organización arbitraria, casi caprichosa del texto, que parece derivar de sorpresa en sorpresa. (p.10) (Las cursivas y comillas son del original)

El aire casual y descontracturado atribuido a las columnas parece provenir de una voluntad de provocación tanto de clase como respecto del medio. De esta manera, a la escritura periodística

le conciernen todos los temas ajenos al arte pero también, en parte, del propio periodismo. Sin embargo, es la idea de lo mínimo aquello que se contrapone más fuertemente a las grandes porciones temáticas adjudicadas al ámbito literario. Además de recibir la innegable paga que las publicaciones literarias demorarían, Gallardo ejercitaría en el periodismo una escritura rebelde frente las imposiciones sociales y ubicada en una suerte de limbo sin proyección. Habría que esperar, de hecho, hasta el trabajo de relevamiento e investigación de Lucía De Leone para que estas columnas obtuvieran el reconocimiento de una escritura publicable.

A partir de un tratamiento exhaustivo de la actividad periodística de la autora, Lucía De Leone (2012) busca detectar una productividad desde la diferencia. En “¿Papeles repartidos o papeles compartidos? Sara Gallardo entre las letras y la prensa periódica”, diseña entonces la imagen de “obra rota” como articulación de una autoría global, pero escindida:

Literatura y periodismo son las principales tareas repartidas o compartidas de Gallardo que despliegan un sinfín de derivados que no siempre resultan conciliables. Un ciclo autoral mixto que comparte los tiempos de acción, pero que deja impresas las marcas de una “obra rota”. Una imagen - la obra rota- que trasciende lo ficcional, y me permite pensar divididas a su producción literaria de la periodística, de modo tal de que ambas confluyen hacia una figura en torno de Gallardo que denomino la autoría escindida [...] La literatura es para Gallardo el espacio donde desarrollar la vocación que conduce a “lo irrenunciable”, donde encauzar los temas serios, los propios (por elegidos, por conocidos), en la perennidad que representa el libro editado, e incluso como el sitio donde implantar un imaginario sobre la consagración de la escritora de literatura. El periodismo reúne al oficio remunerado con “lo contingente” y la lógica de la urgencia de los escritos semanales de la periodista profesional. Salvo aislados casos, Gallardo no escribe literatura para la prensa (un mecanismo tradicional de profesionalización de muchos escritores y escritoras argentinos que ingresan de ese modo a la vida literaria) que pasen luego a la instancia de libro. Gallardo no sólo se constituye en una profesional del periodismo (ocupación principal, fuente de ingresos y de crecimiento personal), sino que también construye allí una firma autoral [...] En *Confirmado*, Gallardo reflexiona sobre la propia práctica, explora formas, y establece los lazos más explícitos y las

mayores disociaciones con su producción literaria. Y es en la intersección de esos espacios, discursos y registros donde irá construyendo su sistema autoral. (pp. 1-3)

La construcción de un sistema autoral global supone, en su lectura, la coexistencia de intereses regidos cada uno por su propia temporalidad y lógicas de producción. En efecto, para cada uno de los espacios de escritura se invocan aspiraciones, deseos, temas y formulaciones diferenciadas. A pesar de esta autoría de facetas irreconciliables, resulta interesante observar que, aunque el literario es el ámbito recurrente donde implantar “lo serio”, es en el periodismo donde la reflexión sobre la propia práctica trasciende el mero cumplimiento profesional o las imágenes consagratorias. El periodismo ofrece, en efecto, un marco para la reflexión pública sobre problemas estéticos que no es en absoluto desaprovechado por Sara Gallardo.

Distinto es el caso de Lispector, quien tramita los pasajes entre uno y otro ámbito muy despreocupadamente, a pesar de la “involuntariedad” que se le atribuye a esta práctica. En *Clarice Lispector com a ponta dos dedos* (2005), Vilma Arêas sintetiza la circularidad virtuosa de los recorridos por la literatura y el periodismo a pesar de que, en última instancia, lleva agua para los molinos de la primera:

Assim, crônicas e romances, livros ou capítulos funcionam como vasos comunicantes, os textos fluem do jornal para o livro e vice-versa, são repetidos no livro e repetidos no jornal, às vezes aspeados, como se fossem citações de outro autor.

Acho que essa espantosa falta de cerimônia não deixa de ter interesse, pois sinaliza com muitos anos de antecedência, pelo menos entre nós, o lugar ambíguo de grande parte de ficção contemporânea, que manipula com suposta eficácia os lugares-comuns da modernização, invocando sempre os grandes princípios da arte. Por outro lado, podemos conjecturar que a mescla mal resolvida aponta à dificuldade de sobreviver ou “ganhar a vida” para uma autora intuitiva, que só podia ser dissidente do ritmo massacrante dos tempos. A própria organização material de *Uma aprendizagem* sugere a organização mista do jornal, não com a alegria e o controle buscado em alguns textos por Alcântara

Machado no alvor do Modernismo brasileiro, mas de forma indecisa, não se podendo às vezes decidir sobre o sentido do que é apresentado. (p.39)

Detrás de los supuestos desaciertos de la circulación mezclada de sus textos literarios y periodísticos y del apremio existencial que urge la escritura profesional (la profesionalización nunca resulta compatible con el ámbito desinteresado de la creatividad artística), se desprende una razón estética contraria a la voluntad consciente, pero sin embargo capaz de producir un salto cualitativo y dar por terminado un ciclo de inmanencias y compartimentalizaciones genéricas. Desde esa perspectiva, en un artículo publicado en el suplemento “Radar” del diario *Página/12*, el crítico brasileiro Ítalo Moriconi (2000) se apropia de la valoración que la misma Lispector hubo establecido del momento crepuscular en que las cualidades autorreflexivas del arte son puestas en cuestión:

En cierto sentido, los textos producidos durante el período que llamamos la hora de la basura ponen en escena los límites y la extenuación de un proyecto de progresiva radicalización de la escritura autorreflexiva. Desde el punto de vista estético, plantean el más espectacular de los finales, que probablemente determina todos los demás: el fin del modernismo.

La hora de la basura se fundamenta, pues, en una dualidad entre lo literario y lo periodístico, entre lo erudito-vanguardista y lo kitsch, entre el buen y el mal gusto, entre lo alto y lo bajo, entre la poesía y el cliché, entre lo irónico y lo sentimental. Es que, tradicionalmente, la crónica es un género paraliterario dirigido, en la cultura brasileña de los años 50/60, a lectores “sensibles”.

La hora de la basura desarrolla, entonces, sus dos caras. El costado popular en la crónica “meditativa”: en la década del setenta, amar a Clarice se volvió un mito de la cultura brasileña, porque significaba declararse sensible (o también: sensitivo). Por otro lado, el costado literario experimental-vanguardista en los libros, en los cuales lo “bajo” del cliché sentimental existencial se entrelaza con el extrañamiento provocado por la complejidad de un lenguaje autorreferencial, propio del alto modernismo.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Nota del suplemento “Radar” disponible *on line*.

Aceptando los desafíos que los valores intercambiados de Lispector proponen, Moriconi articula una suerte de quiasmo por el que los rasgos positivos de lo literario son absorbidos por la crónica y el kitsch sentimental se inserta en la literatura. En la nueva-basura-Lispector, la dualidad de ambos registros adquiere el potencial estético capaz de clausurar un tiempo de purezas para abrirse a formas positivas del reciclaje y la cita.

En términos generales, las lecturas canónicas coinciden en sostener que las columnas trabajan un repertorio de temas menores y aventurados, haciendo gala de una escritura “impune” frente a las fronteras genéricas y las expectativas de lectura consensuadas. Constituirían así un espacio de escritura formal y temáticamente sin pretensión de unidad, disponible a un lectorado amplio y acaso menos exigente que el literario o el artístico.

Sin embargo, la consideración de que el periodismo y la literatura generan exigencias estéticas divergentes profundiza una disyuntiva en la que el discurso literario es jerarquizado por su cualidad de territorio de implantación de los temas serios y la actitud desinteresada frente al arte (donde no circulan ni el dinero ni las restricciones de contexto). El periodismo, en contraposición, reducido a la condición de un espacio asalariado, permitiría ensayar desde un segundo plano variantes de una escritura experimental, cuyos hallazgos más rutilantes habrían de migrar hacia la alta cultura. La problemática estética permanecería así en estado de ejecución/ensayo permanente, antes que como objeto específico de cuestionamiento y reflexión.

### **Procesos de antologación de las columnas y crónicas.**

Por su parte, las antologías de columnas y crónicas del mercado editorial en español ponderan el comportamiento de las autoras frente al género y permiten ratificar la mayoría de los postulados desarrollados por la crítica en relación con los cruces entre literatura y periodismo. Su interés reside en el despliegue de criterios utilizados para poner a disposición del público un corpus representativo

del desenvolvimiento de las autoras frente a la tradición.<sup>20</sup> De ese modo, además de promover el encuentro entre los textos y el lector (quien, de lo contrario, habría de acercarse por sí mismo a las hemerotecas), cada una de las antologías ambiciona construirse como agrupación representativa de la voluminosidad del archivo periodístico, esa parte marginalizada y sin embargo relevante por su dinamismo de la obra de un autor. Las antologías reenvían así a ese circuito autoral complejo, marcado por tironeos y demandas desiguales, a pesar de que, en el fondo, es la literatura aquella zona auratizada a la que indirectamente, por semejanza o contraste con ella, señalan como referencia.

Los criterios selectivos que figuran en los prólogos de *Macaneos* (2015), antología de textos de *Confirmado* de Sara Gallardo, y *Descubrimientos* (2010) y *Revelación de un mundo* (2004), crónicas para *Caderno B* de Clarice Lispector, atienden a la preocupación por revalorizar y dar a publicidad una escritura que ha permanecido en las hemerotecas, a distancia de los anaqueles literarios. La producción semanal a lo largo de casi siete años es sin duda uno de los factores determinantes de la necesidad de elegir modalidades de presentación –respeto por la cronología o armado de agrupaciones temáticas– y textos cúlmines dentro de la copiosidad, por lo demás, muchas veces incompleta. De modo que, por su facultad para mediar entre el archivo y el lector, tramitar la cantidad de textos y controlar la imagen del autor, las antologías se esfuerzan por configurar perfiles y expectativas capaces de encauzar un amplio espectro de tonos y temas.

En el caso de las traducciones al español del Río de la Plata de las crónicas de Lispector, seleccionadas respectivamente por Amalia Sato y Claudia Solans, se sigue la cronología de publicación, aunque existen lagunas que interrumpen la frecuencia semanal o la integridad de las columnas compuestas a veces con hasta 3 o 4 *trechos* o fragmentos. Como criterio de selección, la omisión del porqué de ciertas exclusiones da contorno a una imagen recortada de la cronista y a la

---

20 Desde Rubén Darío hasta Roberto Arlt y Rubem Braga, la columna/crónica periodística de escritor perfila la tradición en la que las autoras se inscriben y en cuyo interior tallan sus diferencias. Más notorio en Lispector que en Gallardo, quien se desentiende del mecanismo histórico en el que sus textos se desenvuelven, la irreverencia frente a los mandatos parece conducir una escritura transgresiva desde los aspectos formales y temáticos que los preceden.



prefiguración de esquemas de lectura asentados en programas definibles y reconocibles. En el “Prólogo” a *Descubrimientos* (2010), Claudia Solans afirma que

Si bien lo fragmentario por esos años y a esa altura de la historia cultural ya era un dato y, por lo tanto, predicarlo acerca de la producción de Clarice es casi inocuo, su importancia parece estar en que genera la condición de posibilidad para la constitución del sujeto que narra; eso es, Clarice. Y da la impresión de que ella solo puede narrar precisamente lo fragmentario, lo inacabado, lo indeterminado, así como también lo banal, lo cotidiano, lo insignificante. De ahí, que su talento radique en la extraordinaria capacidad de revelar, casi en cada línea (porque también hay crónicas de una sola línea), lo sublime bajo lo doméstico e inacabado y, al mismo tiempo y con la misma eficacia, dar vuelta la lente y transformar en doméstico (dócil, manso, familiar) lo sublime. (pp.7-8)

En efecto, la lectura de los textos seleccionados permite corroborar el tratamiento focalizado de escenas *in media res*, de final indeterminado, o acotadas a un sutil destello de visión. Pese a ello, la ausencia de muchos encuentros con artistas, análisis de obras o reflexiones sobre el proceder interpretativo, que habrían organizado una figuración de la escritora volcada hacia afuera y muy atenta a las acciones de sus pares contribuye, paradójicamente, a descomplejizarla. Así, aun cuando la heterogeneidad del corpus es celebrada como cualidad típica de la escritura de Lispector, en estas versiones la aptitud alquímica de quien sublima lo banal se abre camino por sobre otros recorridos que el archivo pudiera ofrecer. Además, la escritora intimista prevalece sobre otras facetas de Lispector, como la investigadora, la especuladora y la espectadora de arte, que no están enfatizadas. En el “Prólogo” a *Revelación de un mundo*, Amalia Sato afirma:

Clarice no puede evitar la carga personal, la omnipresencia de su yo conflictuado; sus crónicas no tienen el tono costumbrista, leve y humanitario del consagrado maestro [Rubem Braga].

Reconoce: “Los géneros no me interesan. Me interesa el misterio”. Para ella, el diario *JB* es un

gran diván de papel, que la envuelve y le da espacio para seducir con su angustia, sus miedos, su desmesurado desafío a la muerte. (p.6)

Una Clarice conocida se refuerza en la producción periodística, sin posibilidad de fisuras. Por su parte *Macaneos* (2015), la antología más reciente de Gallardo, utiliza un criterio de selección que responde a subdivisiones temáticas. “En viaje”, “Yo contemporánea”, “Show business” o “El oficio de una periodista” son algunas de las etiquetas empleadas para ajustar la multiplicidad a los asuntos clásicos de las secciones de prensa: corresponsalía, vida cotidiana, espectáculo cultural, la práctica periodística. El trabajo reorganiza la sucesión original del archivo detectando zonas de interés que reenvían al repertorio léxico de la prensa del presente. Busca, también, subrayar la periodista irreverente, creativa y alegre que navega algo descaradamente en la superficie de un conglomerado de temas sobre los que supuestamente carece de conocimientos específicos. En el “Estudio preliminar” de *Macaneos* (2015), De Leone sostiene:

La elección de las columnas firmadas no es caprichosa ni arbitraria. En primer lugar, conforman un corpus ininterrumpido, de más de un lustro, que arman sistema según un concepto: en el marco de un semanario de información, de noticias sesudas y de impronta masculina, Gallardo cultiva lo que llamó festivamente la desactualidad y el macaneo, una expresión que si bien juega con el significado de “macanear” se erige como un blindaje jocoso para expedirse sin demasiados escrúpulos sobre cualquier tema. *Confirmado* es también el espacio donde reescribir en clave burlesca la uniformidad que le imponían algunas de sus tareas periodísticas previas. Allí Gallardo va a encontrar un tono propio –el desenfado, la incoherencia, la irreverencia– y a impostar una posición de enunciación –la desinformación y la ignorancia– sobre los que asentar un modo personal de ejercer el periodismo, inclinado más en “noticiar” sobre la misma periodista, su apariencia (las columnas tenían rúbrica autoral y se coronaban con retrato de autor), sus opiniones infundadas de todos los temas y su práctica profesional que sobre el mundo de la información o la actualidad. (p.14)

La actuación desenfadada en el marco del periodismo no impide sin embargo el diálogo próspero con la escritora literaria que indaga la tradición rural e indígena, como ocurre durante la redacción de un viaje a Salta (“Reportajes antisensacionales I y II”), y en la entrevista con Lisandro Vega (“Lisandro Vega”), trabajos que prefiguran el marco y al protagonista de *Eisejuaz* (1971), una de las novelas más agudas del canon latinoamericano acerca de los vestigios de los procesos de colonización cristiana. De todos modos, los textos para *Confirmado* se mantienen como parte de una entidad bifronte –obra periodística-obra literaria–, en cuyo interior las columnas picotean en temas variados sin privilegiar ninguno.

Existe también una selección de textos realizada por la misma Gallardo, *Páginas de Sara Gallardo seleccionados por la autora* (1987), regida por el amor a sus propios textos a lo largo de una trayectoria que incluye publicaciones en otros medios gráficos y fragmentos literarios. En el estudio preliminar que encabeza la selección, Ricardo Rey Beckford omite referir los textos periodísticos, aun cuando fueron escritos y elegidos por la autora cuya narrativa flexible y distinguida aprecia mucho antes de que Leopoldo Brizuela decidiera reunirla.

En la preocupación por consignar los comportamientos transgresivos frente al género y la multiplicidad temática que por definición le sería propia, el arte es apenas mencionado como un tema equivalente a los demás, con los que compartiría la naturaleza cotidiana y el tratamiento algo apurado. Acaso la disposición para ver en el género la imposibilidad de profundización, la ausencia de direccionalidad o, incluso, de una regularidad que hablaría como el “inconsciente del archivo”, ha encubierto las alusiones de las autoras a las contradicciones de los movimientos culturales de la época, como el estallido de las neovanguardias junto con la intensa pregunta por lo propio latinoamericano, abordajes desde los que ensayan soluciones a las problemáticas de la lectura del arte.

A lo largo de este programa selectivo, la disyuntiva literatura-periodismo, con su correlato en la separación esfera artística/esfera extraartística, se ha sobreimpuesto a la explicación de sus

trazos como segmentos críticos de un momento político y cultural, o al reconocimiento en ellos de la ironía y el sarcasmo como herramientas retóricas mediante las que dialogar, muchas veces ásperamente, con el entorno. De allí el señalamiento permanente de la supervivencia económica como motivación de la escritura profesional: la mezcla involuntaria de recursos estéticos y temáticos se figura una deriva necesaria para sustentar un programa de escritura ceñido a los tiempos semanales de las entregas, una cronología pensada en oposición al tiempo lógico de la creación artística y la reflexión crítica.

### **Marco teórico. Respuestas a las demandas del arte nuevo**

#### **Fundamentación filosófica de los segmentos críticos de las autoras.**

Esta tesis pretende también discutir lecturas que ubican el género columna/crónica como campo de ensayo artístico antes que como indagación crítica. ¿Cómo podría esta inquietud de las autoras, sostenida en un amplio repertorio de obras y en la convicción procedimental del arte, consistir en el juego retórico de un espacio asalariado? ¿En qué sentido el tema mismo del arte podría equipararse con otros en los que el género parece continuar, con algunas novedades, un mandato inamovible? ¿Es la escritura sobre arte el oficio terrestre de la práctica artística? Si bien Lispector da respuesta a esto último publicando “textos” en lugar de “géneros” (el género “cuento” o “crónica” lo concede el medio y no ella), en la obra de Gallardo esta distinción está claramente delimitada. Así y todo, estas diferenciaciones genéricas aportadas por los contextos de publicación suelen inclinar la balanza en favor del peso que la acción literaria tiene en el campo del arte, antes que la escritura en los medios, cuyo estatus, efectivamente, resulta más difícil de justificar en el interior de su entramado (salvo en lo que concierne, como hemos visto, a la antologación del material periodístico como documento de acción secundaria o satelital respecto de la escritura artística).

Sin embargo, en términos teóricos, pero también históricos, la hipótesis de este trabajo es que la actividad crítica de las autoras representa la adopción de formas que desde la escritura

periodística les permitieron discurrir sobre el arte de su tiempo y participar activamente en los debates centrados en el cambio de paradigma que transcurría. Sus propias carreras artísticas y las experiencias personales en la frecuentación del arte se integraron tempranamente en sus textos, lo que les permitió disociarse de las prescripciones y las modas; observar y apropiarse de recursos ajenos, centrarse en los procesos antes que en los resultados, celebrar la reproducción, reprobar las censuras del academicismo y la moral estética.

En este marco, aun cuando los aportes historiográficos enriquecen el período con las particularidades de otras manifestaciones artísticas concurrentes a nivel global, el punto de vista filosófico sustancia una escritura crítica que lleva las huellas de los cambios que perfilaron la inclusión de las formas experienciales en los ensayos sobre arte.

Las escritoras Sara Gallardo y Clarice Lispector no permanecieron ajenas a los cambios que se producían en su tiempo. De sus tratamientos críticos, al parecer inconclusos o extravagantes, surgieron puntos de vista singulares y penetrantes como reacción al agotamiento de los modelos estilísticos y a la necesidad de integrar la subjetividad de la experiencia en una escritura excesivamente centrada en la autorregulación formal del objeto. Es algo que puede verse teniendo en cuenta los planteos de Arthur Danto (2012 [1997]) en torno al nuevo protagonismo de la crítica a partir de las demandas conceptuales las cajas *Brillo* de Andy Warhol, y los de la filósofa Juliane Rebentisch, quien asume en su texto *Estética de la instalación* (2018 [2003]) la revisión de la autonomía objetual modernista.

Para el filósofo norteamericano, en su emblemático *Después del fin del arte* (1997), las provocaciones del artista Andy Warhol apuntalaron la necesidad de redefinir el concepto de obra de arte. La exposición de sus cajas de madera en una fina galería de Nueva York, imitaciones perfectas de las cajas de polvo abrillantador doméstico vendidas en los supermercados, daba cuenta de la insuficiencia de la visualidad y de los parámetros estilísticos para definir una obra de arte. Cualquier cosa que el artista propusiera como obra, siempre que se tratara de una idea encarnada en una forma

(o en un gesto), podía ingresar en el mundo del arte, un espacio virtual donde todas las obras, de todos los tiempos, podían compararse para comprender sus sentidos relativos. De ello se ocuparía la crítica. En lugar de incluir o rechazar, de aceptar o censurar, el discurso crítico asumiría la responsabilidad de contextualizar, explicar y tratar de comprender los alcances de esa obra. Si bien el filósofo se mantiene en un riguroso campo interior del arte (su famoso concepto de *artworld*,<sup>21</sup> acuñado en 1964, lo sintetiza), puertas adentro, ese cambio radical en la concepción de obra sería el principal puntapié para abrir las compuertas que se cerraban sobre el formalismo purista y dejar pasar todas aquellas producciones que eran consideradas bajas, vulgares, copias, pegoteos, objetos, en una palabra, cosas que no enaltecían la alta cultura. La importancia de esta teoría consumada en el año 1997 radica en ser el intento sistemático más agudo en formalizar estas crisis que ya se perciben, con bastante claridad y antelación, en los textos de las autoras.

En el contexto latinoamericano, las autoras se hacen cargo de señalar discursivamente esos cambios en el espacio propio de sus respectivos círculos culturales, mostrándose disponibles a las alteraciones que provenían del arte y exigiendo, por otra parte, modificaciones en las formas del acceso y el aprecio. Así, desde la valorización de la elección de materiales extraños al mundo del arte o la moda hasta el concepto de imitación y el abanico de texturas que marcan los acentos en las lenguas regionales, Gallardo pondera una variedad de recursos estéticos tan ajenos a una definición unívoca del “ser” latinoamericano como representativa de una idea de “vanguardia”. De modo semejante, Clarice Lispector retoma las prácticas del grabado y el bordado referenciadas en grandes artistas brasileiros, como María Bonomi o el bahiano De Genaro para elaborar, a partir de ellas, una

---

21 Se trata del “artworld”, un terreno constituido en virtud de referencias teóricas y la trayectoria de las obras, de las que depende su significación. En “The artworld” (1964), Danto apunta que “To see something as art requires something the eye cannot decry –an atmosphere of artistic theory, a knowledge of the history of art: an artworld” (p.580). En el modelo del filósofo, asentado en el conocimiento antes que en el ojo, la función de la crítica radica en la producción de nuevos predicados artísticos que contribuyen a la construcción del significado de las obras y a complejizar la relatividad entre ellas: “The greater the variety of artistically relevant predicates, the more complex the individual members of the artworld become; and the more one knows of the entire population of the artworld, the richer one’s experience with any of its members” (pp.583-584). El mundo del arte se cierra así sobre el grado de conocimiento que los espectadores tengan sobre el arte y los artistas de la historia del arte. Estas definiciones institucionalistas del arte van morigerando su determinación a medida que el autor incluye al espectador como sujeto que también toma posiciones y busca conocimientos en las obras más allá de las cuestiones estrictamente formales.

delicada puesta en valor del trabajo manual y el empleo creativo de técnicas ancestrales.

Al respecto, puede decirse que aun cuando la teoría de Arthur Danto en ningún momento se posa ni en el arte ni en la crítica latinoamericana, su interés particular por diseñar una definición de obra lo suficientemente general como para evitar la identificación del arte con estilos particulares resulta ordenadora, e incluso iluminadora, para demostrar la consistencia de los pronunciamientos de Sara Gallardo y Clarice Lispector. Para ambos casos, lo más relevante reside en la ampliación de sus “mundos del arte” y en la elusión de toda actividad clasificatoria por temas, estilos, o sucesión cronológica.

Con seguridad, los movimientos culturales que las rodeaban<sup>22</sup> –el cierre de los cismas entre la alta cultura y la cultura popular y de la universalización del espectador, entre los que más sobresalen en sus escritos–, no les resultaron indiferentes. Sin embargo, Danto señalaba en *Después del fin del arte* (2012 [1997]) la necesidad de correspondencia entre estas modificaciones que ponían fin al paradigma modernista y un discurso de la crítica capaz de hacerse extensible a los nuevos desplazamientos, en la medida en que sus juicios no dependían ya del cumplimiento de una axiología prevista en un relato universalizante sino de las especificidades históricas y contextuales. El autor afirmaba que

Un mundo pluralista del arte requiere una crítica pluralista del arte, lo que significa, según mi opinión, una crítica que no dependa de un relato histórico excluyente, y que tome cada obra en sus propios términos, en términos de sus causas, sus significados, sus referencias y de cómo todo esto está materialmente encarnado y se debe entender. (p.174)

La aceptación de esos desafíos es una de las claves para entender los razonamientos críticos

---

22 Al momento de su escritura, el cuestionamiento a los presupuestos de autorreferencialidad, neutralidad de los lenguajes y la uniformidad en los prototipos interpretativos recorre transversalmente el arte occidental: retrospectivas necesarias de la escena latinoamericana pueden recogerse en Giunta (2008) y Aguilar, Alonso y Herkenhoff (2012); de la norteamericana en Danto (2012 [1997]); de la europea en Huyssen (2006 [1986]; de la rusa en Groys (2016a y b). Esta gran biblioteca historiográfica registra las variadas alternativas que le permitirían al arte retomar una agenda de conexión con la sociedad y considerar la originalidad como “relativa al lugar específico de pertenencia” (Groys, 2020).

de Sara Gallardo y Clarice Lispector. Para ellas, el encuentro con el arte se produce siempre en el marco de una contingencia histórica, de sitio, y más puntualmente subjetiva: ¿en qué lugar físico está la obra?; ¿con qué obra conocida es posible compararla?; ¿qué evocaciones promueve?; ¿hacia dónde reenvía? En este sentido, la flexibilización del discurso crítico propugnada por Arthur Danto permite entender por qué las prescripciones de lo normativo en el campo del arte son siempre en los textos de las autoras un blanco de rechazo y controversia.

La dimensión agonal que hace del arte un terreno de disputas pasa también por el reconocimiento del estatuto epistemológico de la experiencia situada de los espectadores. Desde el punto de vista del modelo teórico de la filósofa alemana Juliane Rebentisch en *Estética de la instalación* (2018 [2003]), los efectos que provocan las obras instalativas y *site specific* obligan a incluir la experiencia del espectador no solamente para estas sino para todas las obras de arte, lo cual conlleva una revisión del concepto más amplio de autonomía estética.

Para la autora, la concepción de autonomía centrada en el objeto estético determinaba a la crítica a mantenerse dentro de los parámetros evaluativos instituidos por el tiempo de la producción. De ese modo, las obras debían analizarse siempre desde el punto de vista histórico, teniendo en cuenta la pérdida de tensión entre ellas y sus respectivas motivaciones de emergencia que, con el paso del tiempo, provocaban su deslucimiento arrojándolas cada vez más al lugar de documentos antes que a la dimensión crítica del arte.

Sin embargo, no es este el único punto que la filósofa ataca. La cuasi antropomorfización de la obra que se desprende de su consideración de objeto autónomo, incluso de su propio hacedor, instaura la idea de lectura casi descriptiva e inmutable de la obra, un esfuerzo por acercarse, sin jamás lograrlo, a la objetividad del objeto. Así, el intérprete podría solamente aceptar o ignorar sus formulaciones, aunque en ningún caso interactuar estéticamente con la obra, repensarse a sí mismo o a su entorno en relación con sus formas.

En este sentido, la extensión del carácter de autonomía estética a la relación contingente que



se establece entre el espectador y la obra le permiten a la autora hablar de *experiencia estética*, un tipo de conocimiento que solamente tiene lugar en el contacto con una obra de arte (es decir, un conocimiento procesual) y que puede, y esto es lo más interesante de su propuesta, debatirse con otros discursos estéticos, es decir, con otras experiencias estéticas.

En la experiencia estética no habría así conceptualización ni ejercitación del puro placer subjetivo, sino un proceso de reflexión que se desarrolla a partir de la contingencia en que sujeto y objeto se encuentran. En su *Estética de la instalación*, Rebentisch apunta que

[L]a experiencia del arte, y justamente también la del arte comprometido, socava las identificaciones simples y coloca al sujeto receptor en una relación autorreflexiva y performativa respecto del objeto. Pero esto es una relación con el objeto estético de cada sujeto. La experiencia estética es individual en un sentido importante: los sujetos que experimentan son arrojados sobre sí mismos, y lo son en cuanto no pueden situarse frente al objeto identificándose o contraidentificándose con él. La experiencia estética entonces no trasciende la subjetividad empírica concreta del sujeto de la experiencia sino que reflexiona sobre ella de un modo específico. (p.327)

La objetivación en el discurso de esta reciprocidad performativa constituye en su filosofía una condición necesaria para su socialización y participación en el debate sobre las características del hecho artístico: “El discurso estético es la manifestación pública de las experiencias del arte” (pp.157-158), sostiene, dándole carácter deliberante a los efectos que promueven las obras en los espectadores y poniendo fin a la era del protagonismo objetual. Esta dimensión deliberante que se produce al incluir la experiencia subjetiva en un discurso estético y hacerlo ingresar en la discusión pública ofrece un marco fructífero para abordar los enunciados de Sara Gallardo y Clarice Lispector. En cada oportunidad, sus pronunciamientos realzan el tipo de vínculo que establecen con la obra a partir de su esteticidad.

En la reseña que escribe para *Tirinea* (“Tirinea”, 10/9/69), novela del escritor boliviano

Jesús Urzagasti, publicada por la entonces prestigiosa editorial Sudamericana, Gallardo se dedica a la apreciación del registro biográfico y el tono menor adoptados por el novelista. Su lenguaje inédito, la oralidad tranquila y acompasada, se le antoja “tibetano”, y le produce un gran deleite personal:

Aparece un libro. El libro más hermoso que uno pueda leer. ¿Es posible decir que honra los ojos que lo leen? Es posible, porque los honra. Aparece como una flor de belleza perfectamente inmóvil en una atmósfera perfectamente inmóvil: una rosa de dos pétalos que se enroscan sobre sí y son a lo mejor un solo pétalo [...] Destino extraño el de ser boliviano. Pocos saben la semejanza que hay entre Bolivia y el Tibet: las gentes, los símbolos y trajes, la familiaridad con el silencio, con los resortes que unen la muerte y la vida, con los ciclos y las fuerzas ocultas de la naturaleza [...] Sí, es un destino extraño el de ser boliviano. Perturbados por el poder de ese suelo, muchos de sus artistas se equivocan y procuran expresarse embarcados en algún tipo de localismo. Urzagasti, para hacer *Tirinea*, se comportó del modo estéticamente más puro. Se transformó en un tímpano en perfecta tensión, en instrumento para que una sabiduría más alta que él soplara su concierto. El resultado, en alguna época, le hubiera valido el título de príncipe de las letras. (“*Tirinea*”, 10/9/69)

Sin embargo, la preocupación por la belleza y la desazón ante el premio no otorgado no impiden a Gallardo el involucramiento en el controversial debate por la imagen del arte continental. Mediante un abanico de lecturas que pone de manifiesto la fertilidad del texto, diversifica posibles recorridos:

Algunos podrán rastrear por *Tirinea* una autobiografía con aldeas y pueblos, con muchachos que se suicidan o bailan cumbias, con estudios en ciudades. Otros podrán seguir la batalla de alguien que lentamente se reconoce y se asume, el monólogo de un alma en suspensión, atenta sólo al sonido inaudible de su paso por este mundo y al reflejo de este mundo en ella. Revelaciones sobre la muerte, *leit motiv*, obsesión, explicación de la vida, suprema dueña del Tibet-Bolivia y de donde sea que queden los rastros de las primitivas razas, muchas cosas puede enseñar *Tirinea*. Algunos

pasarán por momentos de tedio, como aquellos que saltan en blanco la mitad de un concierto de Mozart y no lo dicen porque no se notó. Otros encontrarán la lección de lo que puede ser un libro latinoamericano, hecho por un artista, intocado por las connotaciones latinoamericanistas con su mezcla de folklore y de agitación, de resentimiento y de miopía, con su basura. (“Tirinea”, 10/9/69)

Gallardo ubica un potencial que aún en el corpus de la alta literatura permanece en los márgenes: la novela produce un corte en la racionalidad narrativa imperante y declara innecesarios la potencia de la voz y la euforia periférica como marcas manifiestas de una literatura regional. Puede decirse que su pronunciamiento sobre la escritura de Urzagasti se sostiene en una hipótesis más general sobre los alcances de la lengua y del campo visual, que no necesitan referir ni ratificar sentidos que los anteceden.

En julio de 1972, Clarice Lispector dedica una columna entera al paisajista carioca Roberto Burle Marx. Allí apunta hacia el paisajismo, género de incipiente asociación con la actuación artística, ya que los antecedentes de Burle Marx provienen de la plástica y no de la arquitectura, como es habitual al ordenamiento urbano de la flora nativa. Significativamente, en la apertura del texto alude a la belleza de los nombres científicos de las plantas que el pintor le regala. Por su arbitrariedad en la relación con su referente o tal vez para registrar la complicidad estética que existe entre pares, Lispector reconstruye el lazo que la une con el diseño del paisaje a partir de esa sonoridad nominal:

Uma vez pedi a Roberto alguns nomes de plantas que anotei: alguns me fascinam. Falou em Esterhasia, que é esplendido, em Hymanea courbaril, Brownea grandiceps, que são rosas de montanhas, Elizabeth princeps, e esta atinge com sua folhagem elegante até 30 metros; Marime grande. E Clusia, grande flora [...]

Quase sempre ele desenha antes no papel o tipo de paisagem que lhe vem por inspiração. Em muitos casos os projetos estão ligados à arquitetura: a paisagem deve sempre ser uma obra de arte,

que seja idealizada para um indivíduo ou para uma comunidade. As qualidades artísticas devem ser as mesmas, porém Roberto tem mais prazer quando o jardim é arquitetado para uma cidade onde haja grande número de indivíduos [...]

Esse grande amor por plantas vem da infância: lembra-se de sua mãe podando roseiras. Mas a flora brasileira lhe foi revelada em inúmeras visitas ao Jardim Botânico de Dahlen, em Berlim: teve vontade de utilizá-la. Depois, quando morava na Rua Ribeiro da Costa (aliás, tio de Lúcio Costa), começou a fazer uma série de experimentos com plantas, prantando tinhorões brancos ao lado de coléus de folhagem violeta e marrom. Lúcio Costa viu e logo convidou para fazer o jardim de uma casa moderna, e esse convite induziu-o a fazer jardins.

Burle Marx dialoga sempre com os seus auxiliares: a vontade de ser útil a comunidade, de induzi-la a compreender suas intenções, é para ele necessidade de continuação. Deseja que suas experiências possam vir a ser úteis aos que virão depois dele.

A pintura está intimamente ligada à sua vocação artística. Aliás, começou por pintar, fazer joias, tapeçarias, painéis pintados, murais. É' fascinado também pela música, pelo teatro, pela literatura. Mas o tempo de uma vida não é suficiente para se fizer tudo o que se gosta. Tem que haver uma grande dose de renúncia. (“Brownea grandicep's: rosas da montanha”, 1/7/72)

Lispector observa la complejidad de lidiar con la selvática flora para proporcionarle un dramatismo que, sin menguar su violencia natural, haga estallar nuevos contrastes a la vista de los habitantes. De allí ese momento decisivo del diseño: la aplicación de leyes que conducen a un ordenamiento de la vegetación con que conjugar las osadías del estilo Niemeyer en boga.<sup>23</sup> Se trata de una estética de dos caras: una regida por leyes que establecen relaciones de contigüidad y contraste, y otra social, que consiste en una intervención conjunta con el urbanismo. El análisis de la obra que propone Lispector se fundamenta así en un contrapunto: por una parte, la disponibilidad para el ordenamiento y el recorte, los opuestos posibles entre las voces de la flora; por otra, la formación de asistentes y el diálogo constante con los “cuidadores”, aquellos que mantienen y

---

23 Roberto Burle Marx participa en varios proyectos urbanos dirigidos por Lúcio Costa y Oscar Niemeyer, con quienes mantiene además una profunda amistad. Es incluido en el equipo de lleva adelante del Plan Piloto de Brasilia, concurso organizado por Niemeyer y ganado por Costa (Peláez López, 2013).

perpetúan la obra, lo que garantiza la práctica artística no solamente como servicio a la comunidad sino como actividad común y colectiva.

Mediante enfoques y escrituras dispares, Sara Gallardo y Clarice Lispector reflexionan sobre los modos de considerar el vínculo con la obra por sobre pautas que signifiquen suscribir formas de apreciación o valoración de *un* arte latinoamericano. Por el contrario, el contenido crítico se desplaza desde el análisis de las condiciones materiales de producción hacia la obra como productora de transformaciones subjetivas y comunitarias.

Desde estas perspectivas, los textos de Sara Gallardo y Clarice Lispector llevan adelante un ejercicio crítico que no omite los desafíos de las obras ni la participación activa en las disputas por el sentido, iniciativas que fueron progresivamente conceptualizadas en las obras de Arthur Danto y Juliane Rebentisch: haciendo foco en el conocimiento del mundo del arte, donde se resuelven los diferenciales entre obras, el primero; mostrando la especificidad del proceso interactivo entre la obra y el espectador, la segunda.

El estado de disponibilidad de las autoras frente a las contingencias del momento se expresa así en sus discursos abiertos y subjetivos, que instauran sus propias regulaciones para describir la obra, impregnándola de la intimidad del encuentro, del lugar, del cómo, de la relación con el artista. Rehusándose a adecuarse a las normas institucionales y dejándose llevar por los puntos ciegos de las obras, empezaron a dar forma a una época nueva de las artes.

### **Esbozo del contenido capitular**

“Legados del arte nuevo latinoamericano. Lecturas descentradas, prácticas colectivas”, segundo capítulo de la tesis, postula la mirada productivista de las autoras sobre objetos específicos de las neovanguardias regionales. “Productivista” quiere decir aquí la facultad que las autoras se arrojan de hacer de los artefactos nuevos una catapulta hacia situaciones y fenómenos que no son ellos mismos ni otras obras. Usando obras o partes de ellas, haciendo intervenir agentes diferentes de los

artistas, las autoras renuevan situaciones sociales estancadas por la inercia. Asumen, de ese modo, una posición que se desentiende de la actitud celebratoria sobre el funcionamiento del arte nuevo como motor de la historia y vehículo de lanzamiento del arte local hacia la plataforma internacional.

Las autoras se ubican a distancia de estos ordenamientos categoriales de una parte de la crítica contemporánea –que intenta medir el grado de novedad y originalidad de las obras o responder en qué nicho de las experiencias vanguardistas se inscribe cada una, como se observa en algunos escritos de Jorge Romero Brest citados por Andrea Giunta (2008), o en los del crítico y curador brasileiro Mário Pedrosa–, y también de aquellas miradas reprobatorias sobre una práctica supuestamente neutral respecto de las necesidades expresivas locales (Traba, 2005 [1973]).

La problemática acerca de si las neovanguardias entrañan neutralidad, constituyen un remedo de prácticas norteamericanas o una renovación radical es puesta en suspenso y revisada a través de procedimientos críticos que resitúan las obras en ámbitos donde adquieren un sentido localizado. Desde allí, se desplazan de la centralidad del artefacto obra hacia los conceptos de puntos focales diversificados, intervención, comunidad artística, identidad artística y prácticas colaborativas, todas acciones que activan descentramientos de la escena contemplativa y se convierten en legados, en sugerencias activas acerca de cómo leer y usar las obras en “beneficio propio”.

La referencia de Lispector a las figuras de los auxiliares de jardinería como depositarios del saber del artista y responsables de la continuidad de la obra pública de Roberto Burle Marx en “*Brownea grandiceps*: rosas da montanha”, 1/7/72) es en sí misma una observación temprana acerca de lo imprescindible de un conjunto satelital de actores para el sostenimiento de una obra de arte en el tiempo; la lectura de la ópera de Mozart en contrapunto con los frescos de Soldi de la cúpula del teatro Colón y los silbidos del gallinero son, en la crítica de Gallardo, un efecto de la necesidad de renovación interpretativa traída al ruedo por las puestas escénicas del coreógrafo Oscar Araiz (“El paraíso por 500 pesos o una sarta de disparates”, 17/10/68); la identificación de Lispector de una

necesidad formativa del público joven para el aprovechamiento de la ejecución de obras de Chico Buarque por parte de la orquesta clásica de Ivan Karabtchevsky se basa, también, en un distanciamiento tanto de la hiperespecialización de la crítica como de la supuesta espontaneidad convocada por las obras de corte más informal (“Trajetória de uma vocação”, 29/9/73); la intervención de espacios/objetos populares con partes de obras de arte es una práctica mediante la que Gallardo traslada el valor semántico de una obra hacia una superficie extranjera donde esta se adhiere dejando en evidencia la precariedad de toda identidad.

Uno de los legados más importantes que las autoras recogen del arte nuevo reside en la eficacia asignada al mantenimiento de la autonomía del arte respecto de la realidad. Al evitar todo riesgo de fusión o confusión entre esferas, una posición sobre la que no teorizan sino que ejercen en el accionar crítico, el peso de la obra se sostiene en todos sus pilares simbólicos y la tensión con el afuera resulta siempre renovable. El concepto de *legado* como núcleo relacional respecto del arte nuevo explica la ambición de dotar a las obras de una supervivencia siempre realizable, opuesta al factor documentable de su contemporaneidad –es decir al apresamiento del presente de la obra en imágenes congeladas que despliegan los catálogos–, o a su reinscripción en la historia del arte y en los museos como objetos intocables –su anotación como objetos del pasado cuya aura está perdida–. La decodificación o interpretación del estallido de presente de la obra, por su condición de efímera, viva, precaria, abstracta, testimonial o disruptiva deja paso, entonces, a la vigencia permanente del valor de la obra según los enlaces que pueda establecer con el afuera.

El capítulo tercero, “Algunos problemas de la escena artística regional. Límites de la contemporaneidad en la lectura del arte” trabaja algunas disonancias respecto de criterios institucionales y estatales. Desde la óptica de las insuficiencias del tiempo presente para la lectura de ciertas obras, los análisis se abren a la fecundidad de los anacronismos, a la combinación de códigos referenciales y subjetivos, y a la aceptación de las ambivalencias semánticas. Podría decirse que en sus lecturas del trabajo poético regional –el bordado, la fotografía urbana, el canto y el

espacio vital metropolitano— subyace una resistencia al corte monumental de las lecturas formalistas y estratégicas, determinadas por el derrotero del signo afirmativo, tenaz e indeclinable de las vanguardias. Por una parte, la proyección de lo moderno como un falo ostentoso de poder —la ciudad de Brasilia condensadora de máximo poderío en una cantidad récord de tiempo, y la fotografía de Coppola en sus oposiciones dramáticas modernistas— se pone en tensión con las imágenes desoladoras que Lispector construye de los urbanistas Costa y Niemeyer vagando por los yermos del planalto, y la emoción memorial de Gallardo al encontrarse con su infancia en el retrato de los alrededores del obelisco. Por otra parte, el descuido de una fotografía de Franceschi colgada en las paredes de una oficina pública sin título ni autoría, y los allanamientos inquisidores a la ópera *Bomarzo* se confrontan con las soluciones que las escritoras desenvuelven para contrarrestar esos efectos desaprensivos y moralistas. Lispector decide llevar un ejemplar de la fotografía de Franceschi a su propia casa, donde conversa personalmente con el fotógrafo acerca de su itinerario artístico, cuyos principios estéticos decide dar a publicidad en su crónica de los sábados; Gallardo impacta con una columna en la que establece un canon de fantasmas en la literatura occidental, poniendo codo a codo las alucinaciones de *Bomarzo* con las de Homero, Virgilio, el Dante y Ricardo Güiraldes. Esos nudos problemáticos que las autoras desatan intervienen los regímenes ordenadores de la historia del arte —con su exclusión de artistas no reconocidos mantenidos en el anonimato; con sus codificaciones morales-paternalistas para proteger la sensibilidad del pueblo y mantenerlo en un perenne infantilismo—. Lo hacen mediante contralecturas organizadas por parámetros poéticos (las imágenes poéticas de Brasilia), y retóricos (la ironía mordaz de Gallardo). O, en lugar de discutir con la historia del arte, proponen otros ejes de administración del saber: Lispector emplea sus conocimientos metropolitanos y artísticos para analizar sus sensaciones brasileñas (¿cómo son las grandes ciudades?; ¿por qué Brasilia produce una sensación de simultaneidad cubista?), mientras Gallardo elige las apariciones espectrales (del pasado, de lo otro) para trazar una transversalidad en la historia literaria occidental. Este es el capítulo donde las



autoras se muestran más renuentes a aceptar la los programas confeccionados desde espacios verticalistas de concentración del poder asentados en los pilares del Estado y en las instituciones del arte. Se muestran aquí dispuestas a recoger otras redes de sentido desde el centro máximo de la tensión disciplinadora, al que enfrentan sin claudicar pero sin estridencias y en tono menor. Las labores ancestrales de las artes del tapiz y de los cantos a los ríos, las montañas y los trabajadores del monte se acoplan, en esta etapa, a las decisiones anti-vanguardia de los propios artistas que definen su razón tradicional. La virilidad de la vanguardia arrasadora es puesta en cuestión y, como afirmación de la existencia de valiosas alternativas de raigambre regional, las autoras hacen espacio y dejan la palabra a sus entrevistados, quienes por sí mismos explican y describen sus motivaciones creativas ligadas al paisaje y las labores de los lugareños. Es un capítulo que reúne resistencias al poder y simientes de fertilidad en áreas de baja intensidad que siguen sus trayectorias sin pausas ni retrocesos.

El capítulo cuarto, “Fin de los dogmas. Variaciones del mal gusto y diversidad de la práctica creativa” relaciona dos sistemas de apreciación basados en terminologías locales y en el establecimiento de los procesos de trabajo organizados y explicados por los propios artistas. En este capítulo, salir de los dogmas quiere decir para las autoras distanciarse de los sistemas generalistas de valoración, evaluación y clasificación mediante los que se emplean términos universales para designar fenómenos locales, un mecanismo de imposición y borradura de las sutilezas vernáculas. Podría decirse que la apuesta de Sara Gallardo está dirigida a resguardar en el ámbito del lenguaje las escalas del gusto, puesto que las gradaciones de la sensibilidad son idiosincráticas y responden a un complejo de dinámicas sociales e históricas propias e intransferibles; es más, a cuestiones tan localizadas que en su caso habría que restringirse únicamente al ámbito porteño para entender palabras como “cache”, “mersa” o “cursi”. Pero el sistema no es tan sencillo como parece, puesto que a Gallardo le interesa resaltar la autoconciencia que algunos sujetos ostentan respecto de sus gustos, una facultad capaz de invertir los parámetros que generalmente asocian en forma lineal

acopio enciclopédico con buen gusto, y cursilería con escasez de herramientas culturales elevadas. Clarice Lispector realiza un movimiento por el cual les da la palabra a los artistas para que sean ellos mismos quienes definan los momentos relevantes de la elaboración de una obra de arte, poniendo de manifiesto la importancia del entorno afectivo y el proceso en sí mismo. Es así que el fin de los dogmas como núcleo relacional tiene una arista ligada a las denominaciones vernáculas pero otra, también, al respeto por las dinámicas internas de los procesos que no responden a causalidades o narrativas oficiales ni pretenden tampoco invertir relaciones de poder o dependencia, sino tan solo ejercer su condición de autonomía con la suficiente autoridad como para no tener que responder airadamente por ello. Al omitir toda referencia a encuadres externos que pudieran de algún modo dirigir u orientar los procesos sudamericanos, las autoras realzan las formas locales y naturalizan sus fuentes de inspiración cuidándose de los alardes.

El capítulo V, “Salir de la obra. El recorrido crítico de Sara Gallardo y Clarice Lispector”, retoma las ideas principales del itinerario crítico de Sara Gallardo y Clarice Lispector, y considera un conjunto de pretensiones que las orientan. Examina las distintas ejecuciones de salidas del paradigma modernista que cada autora propone a partir de marcar vías de productividad por fuera del perímetro de la obra y se orienta por la idea-fuerza y las derivaciones que establece la expresión *salir de la obra*.

*Salir de la obra* es una aspiración común –antes que un punto de partida– trabajada por ambas sobre escenas puntuales y diversas de las artes argentinas y brasileras. Es más, es una posición compartida frente al arte: supone considerar la obra como un momento estético determinado, situado, que no obstante mantiene, o dispara, enlaces activos con otras situaciones previas, presentes o futuras. La obra es así para las autoras una circunstancia proyectada hacia instancias que no son ella ni, necesariamente, otras obras de arte. De modo que en términos de su práctica crítica, *salir de la obra* conlleva una forma de la apertura, o del descentramiento, que activa resonancias que ella o partes de ella generan como resultado de “usarla” atravesando su unidad

compacta.

El desarrollo del capítulo entabla también una conexión entre esta aspiración y una de sus principales consecuencias, el devenir latinoamericano de esas obras. La obra es ubicada en un contexto que activa –por reverberación, resonancia de una imagen en otra, de un tono en otro, de un tiempo en otro– una parcela precisa del gran magma de la latinoamericanidad. Está entonces el acto crítico de las autoras, que piensan que el arte no es latinoamericano por gestarse en el territorio de una nación o responder a una agenda definida según intereses políticos, económicos o inherentes a la evolución del campo, sino porque se lo escucha en la entrevista que indaga, en la lectura que contrasta, en la memoria que sondea temporalidades.

La cultura etnolingüística regional se mira a sí misma en sus textos, y esa mirada latinoamericaniza las obras por confrontación de matices y sin afectación. En la vuelta sobre lo propio se evidencia de ese modo un aprecio valorativo intensivo, notable sobre todo en lo innecesarias que las contraposiciones con los productos culturales foráneos se vuelven en sus textos. Desde el punto de vista de las autoras, las obras posibilitan observar los entornos y acontecimientos inmediatos. Las preguntas que ellas construyen son incisivas en el nivel de las preocupaciones relativas a la solemnidad y gravedad de los vínculos entablados con las obras, ámbito donde se expresan o reprimen los modos sociales de relacionarse con la autoridad. La pregunta por el poder de las genealogías, la construcción del valor y sus respectivas imposiciones, las opciones para ejercer el desacato y la disidencia recorren obsesivamente todo el corpus como los temas realmente importantes del momento que, en cierto sentido, descalifican los restantes.

Respecto de la crítica, usar la obra a favor de comprender momentos y preocupaciones precisos, incluso personales, ocupa el primer plano en sus producciones. En la práctica, esta actitud es la acción que más desacomoda las vocaciones unificantes de la crítica. El pluralismo del mundo del arte que promovía Arthur Danto, habida cuenta de la imposibilidad de retroceso en las restricciones a la definición de obra, podría incluir también la amplitud de acercamientos al arte,

aún en la desconfianza siempre latente que se desarrolla frente a los avances de los inorgánicos, de los que como Gallardo y Lispector disfrutaban desembozadamente de estar en ese mundo a partir de sus propias reglas y se responsabilizan de sus decisiones interpretativas.

Se produce entonces un doble movimiento de fidelidad y traición al arte, que con habilidad seductora y sin delegar esa acción cultural en terceros, les permite forjar su canon regional personal.

## **Legados del arte nuevo latinoamericano. Lecturas descentradas, prácticas colectivas**

En el corpus que se analiza en este capítulo, Sara Gallardo y Clarice Lispector identifican obras cuyos materiales, efectos y procedimientos se inscriben en el heterogéneo conjunto del arte nuevo de la década de los sesenta.

Mediante sofisticadas operaciones electivas, Sara Gallardo conforma una “galería” que reúne *Crash!*, la obra danzada de Oscar Araiz, las figuras humanas de Josefina Robirosa, los frescos de Raúl Soldi en la cúpula del teatro Colón, los móviles de Julio Le Parc, entre otras obras del novedoso repertorio porteño. Clarice Lispector analiza la fotografía de Humberto Franceschi, el paisajismo de Roberto Burle Marx, los grabados de María Bonomi y la interpretación de temas populares de Chico Buarque por la orquesta clásica de Ivan Karabtchevsky.

En cada caso, las autoras desarticulan la linealidad narrativa de obras elegidas, o bien la inscripción de su estética en campos preestablecidos, para generar nuevos espacios interpretativos y de acción en diferentes escenarios urbanos. Sus operaciones de lectura se caracterizan por la descentralización de la mirada (o el abandono de la confianza en la autosuficiencia de la obra); el aprecio de la comunidad artística local (en contraposición con la devoción de lo foráneo) y la reinscripción de las reproducciones en un nuevo aquí y ahora que reinvierte la obra de un potencial aurático concedido tanto por las coordenadas del nuevo entorno como por las emociones suscitadas en el espectador.

De esta manera, incentivadas por el “descubrimiento” de las orientaciones que brinda el contexto para hacer estallar el sentido de las obras, las autoras ponen en marcha estrategias de lectura que les servirán para intervenir tanto los modelos de la producción artística como las coordenadas de la recepción.

Por una parte, las obras nuevas inducen una suerte de desgajamiento de su integridad tal que algunas de sus partes pueden transportarse allí donde resulten necesarias para insuflar vida en

emplazamientos deslucidos por la abulia, los estereotipos o la alienación. Por la otra, se modifica el signo negativo de una reproducción, una valoración habitualmente tomada de la interpretación modernista, que asume la pureza de la obra en la existencia única de un original. Sobre todo en las reflexiones de Lispector, la reproducción de fotografías y de grabados, e incluso la reproducción en el registro clásico de obras populares de Chico Buarque, se constituyen en instancias de posesión activa, mediante las que el espectador no solo se anoticia de la importancia de los procesos y los contextos, sino también el artista de la necesidad de abandonar la obra en el ruedo de su independencia.

El proceso de lectura se extiende también hacia las tensiones entre la alta cultura y la cultura popular, dos ámbitos regidos hasta entonces por la hostilidad y el rechazo del contacto mutuo.<sup>24</sup> Las autoras, contra las admoniciones que impiden el encuentro entre lo alto y lo bajo de la cultura por el riesgo de contaminación de lo superior por lo inferior, destacan el virtuosismo que resulta de reunir y combinar elementos de procedencias antagónicas.

Se trata de un cambio en la posición del espectador. Las autoras van más allá del momento de la fascinación que toda contemplación pasiva aspira a producir en los espectadores para pensar nuevos usos del arte, emplazamientos de exhibición e identidades artísticas, sobre la base de ideas y materiales que conmocionan y desarticulan hábitos.

Así, las autoras interrogan el estatuto intocable de la obra y la exclusividad de su pertenencia institucional –factores heredados de una concepción modernista del arte–, mediante el impulso generado por la novedad misma de los planteos de esas obras. Aunque sus acciones interpretativas no son universalizables ni tienen envergadura teórica, la audacia que perciben en tales formulaciones estéticas es aprovechada para generar una nueva productividad que se transforma en

---

24 La “gran división” es el nombre con el que el historiador alemán Andreas Huyssen caracteriza la rivalidad entre lo bajo y lo alto, la alta cultura y la cultura industrial, en definitiva, la angustia de contaminación que la masividad cultural le produce al modernismo de posguerra. En su libro *La gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo* (2006 [1986]), trabaja los fundamentos históricos de las relaciones entre lo alto y lo bajo desde el romanticismo hasta la posmodernidad, mostrando los cruces, reciprocidades y rechazos entre movimientos estéticos y culturales europeos y norteamericanos. Latinoamérica no está exenta de las consecuencias de esa división tajante, que las lecturas de Sara Gallardo y Clarice Lispector apuestan a trastocar.

legado: ir más allá de la obra para multiplicar sus sentidos y crear, además, nuevas significaciones en el contacto generado entre la obra y el contexto.<sup>25</sup>

El globalmente llamado arte de las neovanguardias latinoamericanas fue observado en su tiempo desde enfoques prácticamente opuestos. Mientras una crítica formada en el modernismo como Marta Traba rechazaba los postulados más lúdicos y experimentales por considerarlos un remedo de obras con base en sociedades capitalistas ajenas a los parámetros latinoamericanos,<sup>26</sup> otros críticos y curadores, como Jorge Romero Brest en Argentina o Mário Pedrosa en Brasil, celebraban la renovación del arte por las posibilidades de ubicación en una plataforma internacional.<sup>27</sup> Desde una perspectiva historiográfica, textos como los de Rodrigo Alonso (2012) o Paulo Herkenhoff (2012), para el catálogo *Arte de contradicciones* (Fundación Proa, 2012) relevan algunas diferencias entre centros como Nueva York y ciudades como Buenos Aires o Rio de Janeiro en términos de desfasajes estructurales entre circuitos, asumiendo las referencias internacionales como el horizonte de las contradicciones que se percibían en el sur.<sup>28</sup>

---

25 Para el filósofo del arte Boris Groys (2016), la apelación al estatuto particular y único de la obra de arte se erige como defensa, o resistencia, ante la invasión de medios masivos de reproducción propios de la industria cultural. En un arco de autores como Benjamin, Adorno, Greenberg o Heidegger encuentra una valorización de la originalidad como espacio de preservación de la capacidad crítica del arte. En “Modernidad y contemporaneidad, reproducción mecánica versus digital” Boris Groys irá más adelante, al proponer una posición activa del espectador que frente a la reproducción debe instituir por sí mismo un “aquí y ahora” a las copias digitales.

26 En *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970* (2005 [1973]), la crítica argentina Marta Traba diseña un tablero de posiciones en el que el arte latinoamericano se enfrenta con el polo hegemónico de los Estados Unidos. En términos muy resumidos, la autora abjura de la actitud receptiva con la que el circuito urbano del arte latinoamericano acogía modalidades ajenas su historia y a su situación socioeconómica, caracterizada por la debilidad estructural y el escaso público en condiciones de sumarse al consumo. En particular, rechaza el arte experimental, lúdico y cinético por considerarlo juego sin contexto y aspirar a una neutralidad o universalidad esquiva al hecho expresivo y comunicativo del arte situado. Resalta, por otra parte, aquellas prácticas que sobreviven a esa actitud colonizadora, como el grabado, el dibujo y el erotismo.

27 En el capítulo “Estrategias de internacionalización”, Andrea Giunta (2008) repone las diferentes orientaciones que canalizaban la voluntad de reconocimiento argentino en el exterior. Entre ellas, además de la Bienal de Córdoba (1962), destaca la gestión del director del ITDT, Jorge Romero Brest, de quien afirma: “Internacionalismo era, en el sentido que Romero Brest concedía al concepto, éxito y reconocimiento más allá de las fronteras nacionales, sin importar demasiado de qué estilo se tratara” (p.209). Por su parte, en un texto llamado “A Primeira Bienal” (1951), Mário Pedrosa celebraba el parteaguas que significaba la primera bienal de São Paulo, realizada 1951, en la evolución artística de Brasil: “A Bienal paulista trouxe assim ao mundo artístico e culto do país uma verdadeira revisão de valores. Nisto consistiu a primeira lição que o certame Trianon veio dar aos artistas brasileiros. A pintura e a escultura ditas modernas no Brasil retardavam de trinta anos” (p.42). De esta manera, deja bastante en claro la perspectiva desde la que se diagnosticaba el posicionamiento en el ámbito internacional, a pesar de que más tarde, en un texto de 1975, “Discurso aos Tupiniquins ou Nambás”, hablará de los caminos propios para desarrollar su arte: “Entretanto, abaixo da linha do hemisfério saturado de riqueza, de progresso e de cultura, germina a vida. Um arte nova ameaça brotar” (p.340).

28 Paulo Herkenhoff (2012), en “Introducción” al catálogo, sostiene: “El arte en ese período operaba con las contradicciones entre el capitalismo avanzado y el capitalismo periférico en el eje Norte-Sur. En el extremo de la

En estos mapas de época, que distribuyen la originalidad en zonas centrales y periféricas, el núcleo de la discusión gira en torno de las chances de los países sudamericanos de estar a la altura de los esquemas hegemónicos o de rechazar, por extranjerizantes y neutrales, ciertas propuestas orientadas a la percepción o el juego. Se trata, de todas formas, de paradigmas que refuerzan esquemas dicotómicos de análisis y que, desde el punto de vista de la autonomía relativa de las iniciativas de los artistas de posguerra, ya han sido puestos en cuestión.<sup>29</sup>

Sin embargo, el corpus de cada autora que traemos en este capítulo pone de manifiesto facetas de estas problemáticas pero a partir de aquello que las obras locales más novedosas abrían como preguntas o fisuras en los pactos de lectura establecidos. Más que asentarse en el estatus de la obra como forma de representación, o de su utilización política como artefacto para un posicionamiento estratégico, procuran dejar asentado un conjunto de interrogantes que, más tarde, la crítica conceptualizaría como propias del desarrollo de las condiciones de la estética posmoderna: con el fin de las dicotomías, según el crítico de arte Andreas Huyssen; con la redefinición de obra en la era poshistórica –a partir del fin de las operaciones legitimadoras, según el filósofo Arthur Danto–; o de las resistencias al canon –con el fin de las derivaciones centro-periferia y la promulgación de la simultaneidad innovadora, según la historiadora del arte Andrea Giunta–.<sup>30</sup>

---

pobreza, la sociedad de consumo del pop se yuxtaponía al consumo marginal y al “lumpenismo” de Juanito Laguna de Berni. Del lado brasileño, los debates sobre el espacio social y las limitaciones y potencialidades del arte en países periféricos aglutinaban los esfuerzos de interpretación de Mário Pedrosa, Ferreira Gullar, Barrio y Haroldo de Campos, acerca de cómo producir un lenguaje autónomo” (p.22). Unas páginas más adelante, Rodrigo Alonso en “Un arte de contradicciones” (2012) se detiene en las diferencias mediante las que lo popular tradicional se desplaza hacia la cultura capitalista en las diferentes latitudes. Argumenta que es desde allí que pueden trazarse las contradicciones entre los usos del pop en países industrializados y en aquellos como Argentina y Brasil, donde sus rasgos se desvían hacia la politización del pueblo y la dependencia económica en figuras como el Che de Alfredo Plank (1967) o las botellas de coca cola de Cildo Meireles (1970). Acaso el término “contradicción” es el que determina en estos textos las producciones del norte como referencia.

<sup>29</sup> En *Contra el canon. El arte contemporáneo en un mundo sin centro* (2020), Andrea Giunta postula la simultaneidad de los desarrollos neovanguardistas en los artistas europeos, norteamericanos y latinoamericanos a partir del nuevo escenario de la segunda posguerra. El subtítulo refiere la necesidad de pensar el arte local a partir de la terminología acuñada por los mismos artistas para definir las funciones innovadoras de sus obras. Enmarca así una soberanía intelectual que, no exenta de debates, intercambios y viajes de formación, resuelve proyectos estéticos a partir de las particularidades históricas, políticas y sociales de su contexto. En este sentido, la autora trabaja en una escala internacional, necesaria para enfrentar el axioma que hace de los centros como París o NY la inspiración del hacer “secundario” de las metrópolis “periféricas”. Así, el concepto de “simultaneidad”, eje transversal de su hipótesis, “permite destacar otra articulación histórica que, como veremos, no ignora las relaciones culturales con los centros euronorteamericanos, pero al mismo tiempo destaca lo específico y situado” (p.19).

<sup>30</sup> Desde el punto de vista de Andreas Huyssen (2006 [1986]), la crisis del modernismo desemboca en un



Para la época en la que escriben, los planteos de las autoras anuncian prácticas artísticas y condiciones de lectura evidentemente incipientes y en plena etapa de desarrollo, enunciadas, además, en un contexto de escritura relativamente ajeno a los parámetros de la crítica institucional. Sus propuestas respecto del abordaje de algunas novedades que irrumpen en la escena adquieren por ello una apariencia algo risueña y ligada al relato personal, por lo que han permanecido en el plano de lo anecdótico. Aunque algunas perspectivas contemporáneas a sus escritos, como las de Susan Sontag en Estados Unidos respecto de la sensibilidad *camp*, o las de María Elena Walsh con su transposición de temas políticos y sociales en ritmos de tango, folclore, jazz y canciones infantiles, ponían sobre la mesa cuestiones asociadas a la reconversión de géneros y pactos interpretativos mediante la interposición de la distancia irónica,<sup>31</sup> los análisis de las autoras, que ocurren cuando se enfrentan con situaciones inéditas que intentan capitalizar, se efectivizan sugiriendo y especulando, preguntándose o subrayando antes que afirmando o categorizando.

¿Es vanguardia sinónimo de popularización, de mala fe artística y de accesibilidad, o de renovación de los materiales y los géneros? ¿Quiénes serían los beneficiarios del gran arte que se

---

posmodernismo del que es posible rescatar fundamentalmente la desarticulación de las bifurcaciones irreconciliables: “mi hipótesis central respecto del posmodernismo contemporáneo es que opera en un campo de tensión entre la tradición y la innovación, entre la cultura de masas y el arte elevado, en el cual los segundos términos no pueden arrogarse privilegio alguno sobre los primeros, un campo de tensión que no puede concebirse en términos de progreso versus reacción, izquierda versus derecha, presente versus pasado, modernismo versus realismo, abstracción versus representación, vanguardia versus kitsch” (p.373). Un poco más tarde, Arthur Danto (2012 [1997]) prefería llamar poshistoria a las consecuencias del fin del modernismo: el fin de los límites legitimadores y los imperativos a priori sobre cómo deben ser las obras de arte: “La percepción básica del espíritu contemporáneo se formó sobre el principio de un museo en donde todo arte tiene su propio lugar, donde no hay ningún criterio a priori acerca de cómo el arte deba verse, y donde no hay un relato al que los contenidos del museo se deban ajustar” (p.28). Su definición filosófica de obra de arte, suficiente y amplia para integrar todas las obras que sean acerca de algo y encarnen su sentido, aspira a reconsiderar un panorama variado, de apropiaciones y especificidades contextuales, aunque no refieran la cuestión de lo alto y lo bajo. Por último, en Andrea Giunta (2020), el presupuesto de la simultaneidad en el campo de las innovaciones artísticas permite romper las prerrogativas excluyentes de quienes diseñan esos listados orientadores basados en su propia axiología técnica o que privilegia momentos históricos determinados. Para la autora de *Contra el canon*, es preciso recuperar las palabras y los términos que los artistas les dieron a sus movimientos, así como también la capacidad local de producir teoría con el fin de evitar universales normativos: “Dar prioridad a las palabras que nombraron poéticas situadas parte de otros presupuestos diferentes a los que articulan la historia como la dispersión o el anticipo respecto de los estilos de los centros” (pp.25-26).

31 Invirtiendo el ángulo de la mirada, Susan Sontag (1996 [1961]) sostiene que el *camp* –la exageración, el esteticismo, la languidez– está en la mirada del espectador y no en el objeto. Si bien algunos objetos se prestan más claramente que otros a la manera *camp* de mirar, *to camp* es una acción liberadora de los rasgos exigidos y demandados por la seriedad. María Elena Walsh ha sido una gran reutilizadora de géneros y tonos para conducir sus lecturas críticas a partir de sus álbumes como solista, para adultos y niños, desde “Canciones para mirar” (1964) hasta “Como la cigarra” (1973), tan solo dos ejemplos de la extensa obra de la autora.

hace extensible a nuevos espacios y públicos? ¿De qué manera singularizar objetos industrializados o piezas artísticas producidas en serie? ¿Quiénes son los encargados de sostener en el tiempo los impactos de una obra? Estas son algunas de las preguntas que recorren “Blow Down”, “A propósito de Blow up, les regalo un trébol de tres hojas”, “El paraíso por 500 pesos o una sarta de disparates”, “Trato de que me regalen un Fiat 600”, “De carrozas y melancolías” de Sara Gallardo; y “Humberto Franceschi”, “Carta sobre Maria Bonomi”, “Uma novidade, uma grandeza”, Carta sobre Maria Bonomi”, “Brownea grandiceps: rosas da montanha” y “Trajetória de uma vocação” de Clarice Lispector. En estos textos, las autoras disponen de una imaginación productiva para entender el carácter extensible de unas obras hacia otras, o la trasposición de algunas prácticas artísticas hacia otros campos, como las obras de Araiz a las celebraciones tradicionales callejeras o la producción de matrices de grabado en el espacio mismo del museo.

En todo este conjunto de sugerencias, las ventajas positivas de la popularidad y la reproducción adjudicadas por las autoras a las vanguardias se cruzan también con algunos atributos típicos de la alta cultura –la originalidad, el purismo de géneros y procedencias, la actitud distanciada respecto de la obra–, que son desplazados del centro para hacer lugar a nuevos gestos, hoy altamente valorizados, como las intervenciones de los artistas en las calles, la llegada de la música popular a los grandes teatros, la desprotocolización de los eventos culturales, los nuevos y variados espacios de exhibición.

De acuerdo con las especificidades de las crónicas y columnas analizadas, esta posición sobre el “uso extensivo de las obras” representa la posibilidad de trascender las dicotomías y los antagonismos que suponían reglas preestablecidas para el aprecio del gran arte. Por cierto, tanto en el tono como en la actitud que se desprenden de sus enunciados puede apreciarse en cada caso una disponibilidad a la interpelación que las obras realizan. Esa apertura no tan solo frente a lo nuevo sino también a lo desconocido que ciertas materialidades, atmósferas, escalas cromáticas y cruces pueden desencadenar les proporcionan potencialidades que las alejan definitivamente de los

modelos acartonados y estructurantes en la experiencia del arte.

Progresivamente, puede observarse una descompresión del rigor estamental frente a las obras. ¿Puede un artista caer en la aberración de la industria y sin embargo seducir a sus espectadores? ¿Es posible ser serio y cómico al mismo tiempo? ¿Se puede alcanzar la magnanimidad estética en una fotografía colgada de una oficina pública sin el más mínimo glamour en sus alrededores? ¿Hay chances de resquebrajar el aura de una obra si accedemos al momento prosaico de su confección? Estas y otras preguntas que impregnan implícitamente las afirmaciones gustosas de las autoras señalan también su novedad: había que hacerlas, pues no tenían, aún, una respuesta.

En sus prácticas críticas, las autoras deslindan momentos estéticos de obras puntuales que les servirán como disparadores de nuevos modos de leer y, también, como fuentes operativas de intervención en el espacio social.<sup>32</sup> Sin embargo, añaden además un componente menos difundido en las aproximaciones al arte: la liberación de las emociones. El desconcierto desencadenado por las situaciones más lúdicas y experimentales es captado por las autoras como una catapulta de las sensaciones sinestésicas que solo el arte nuevo autorizaba a desplegar.

## **Sara Gallardo. Diversificación de puntos focales e intervenciones estéticas**

### **La obra abierta al contexto de enunciación. Comunidad artística local.**

El 16 de noviembre de 1967, Sara Gallardo publica en *Confirmado* una reseña sobre el filme *Blow up* (1966) de Michelangelo Antonioni:

Ahora que Antonioni ha muerto como artista, puede suponerse que habrá empezado a conocer los

---

32En “Lo político y lo crítico en el arte. ¿Quién le teme a la neovanguardia?” (2021 [2004]) Nelly Richard sostiene que “Si releemos la historia de las vanguardias, vemos que se trama a partir de la noción de “campo”, ya que el gesto vanguardista le debe su impulso crítico-negativo al deseo de transgredir los límites de autonomía, de separación y diferenciación, de especificidad del sistema-arte que le impediría intervenir directamente en la sociedad. La tensión vanguardista entre el intra-campo (autonomía) y el extra-campo (heteronomía) del arte depende estrictamente de la configuración de lo artístico como un subsistema que se recorta sobre el trasfondo ampliado de la praxis social” (162). Esto que la autora denomina “tensión” es particularmente adecuado al tipo de lectura crítica de las autoras, en cuanto entienden lo artístico en función de acontecimientos-prácticas sociales a las que intervienen, iluminan y significan.

placeres de la popularidad. Qué suspiro de satisfacción del gran público cuando por fin encuentra gusto a las obras de un autor que hace años le ponderan. Suele ser el gusto ñoño de la caducidad. El gran aplauso universal que borra discusiones tiene por lo general la misma elocuencia de la tapa del ataúd [...] El hombre que se dio el lujo de ubicar sus historias en Roma, en Milán, y privarnos de la vista aun casual de algún lugar reconocible o típico, hoy tiene la indigencia de irse a Londres, ¡al *swinging London!* y acumular en cada escena soldados de la guardia, hindúes de turbante lila, africanos vestidos de bubu, manifestaciones pacifistas, *policemen*, vistas del Támesis, teléfonos en autos, clubs nocturnos juveniles, modelos famosos, fumadores de marihuana, una pareja que hace el amor [...] Así, de un saque, Antonioni pasó de ser el artista más aburrido del mundo a ser el artesano más divertido del universo. No deje de ver *Blow up*. Yo fui dos veces y quizás vuelva. Me encantó. (“Blow Down”, 16/11/67)

¿A quién admira la autora? ¿Al artista o al artesano? ¿Cómo despedirse del artista aburrido y consagrar al artesano divertido? Aunque no parece políticamente correcto hacer tal afirmación en una revista que pondera el vanguardismo estético, el uso permanente de los quiasmos y los cruces semánticos le permiten a Gallardo expresar esa ambivalencia que la situación le plantea al advertir sobre la posibilidad de coexistencia del artista y el artesano en la misma figura. Incluso, no se trata únicamente de la convergencia en Antonioni de un sofisticado artista y un vil comerciante de la industria cultural: es el placer estético lo que se pone en juego. Hay algo en esa perversión que pone en duda las certezas sobre las que se asientan los pilares de la alta cultura conocidas por Gallardo. Sin embargo, la definición de una sensación nueva se escamotea; habrá que dar un largo rodeo para poder explicar la mueca gustosa de la sonrisa ante lo feo por la que Gallardo siente tan poderosa atracción.

Es esta una columna en la que Gallardo se expide directamente sobre la baja calidad del filme de Antonioni, acusando al autor de mala fe artística por el abandono de la seriedad y el tedio (sic) de su producción previa. Sin embargo, *Blow up* se le antoja fácil, popular y alegre, cualidades que le permiten revestir al director del nuevo carácter de “artesano más divertido del universo”. Y

como Gallardo jamás se deja atrapar por los maniqueísmos, invita a los lectores a disfrutar de la película que ya vio dos veces y que “le encantó”. ¿Por qué, entonces, ese deslizamiento desde la mala fe hacia el placer de la diversión?

Si Gallardo no puede ser muy clara (no lo es) es porque todavía funcionan como mandatos las consignas de glorificación de lo extranjero (pide una escena romana que pueda reconocer), de la maraña críptica, del arte de acertijo, de la morosidad y la seriedad como eslabones de una verdadera y exhaustiva definición de obra de arte. El cine, por lo demás, aísla al espectador en la oscuridad de una sala que ahoga la singularidad de un paisaje que permita hacer reconocible la conjunción entre la obra y el entorno de la recepción.

Gallardo debe unas disculpas al arte por haberlo llamado artesanía y al espectador por haberlo llamado gran público. Los términos y sus contenidos permanecen confusos, acaso porque la misma autora estaría por momentos dispuesta a incluirse entre los acomodados en el facilismo del espectáculo. De manera que la transición entre el paradigma modernista y el desentendimiento de sus estrictas reglas de separación entre los usos populares del arte y los recursos elevados de la sensibilidad estética toma forma, parecería, cuando se pone en duda la capacidad del espectador de sostener su atención frente a una obra complicadamente tediosa o emerge, subrepticamente, la felicidad en lo reprochable de una forma fácil.

Para dar un giro al enredo, Gallardo escribe a continuación otra columna titulada “A propósito de *Blow up*, les regalo un trébol de tres hojas”. Allí aspira a reparar la mala fe de Antonioni con la bonanza de tres artistas argentinos, una comunidad de exquisitez vernácula: la cantante Dina Rot, la escritora María Elena Walsh y el bailarín y coreógrafo Oscar Araiz:

Desde que me mandé, como quien dice, una opinión sobre *Blow up*, suelo encontrarme, como quien dice, en situaciones embarazosas. Se me acercan personas inquisitivas que dicen a boca de jarro: -Según vos, ¿yo soy gran público? Porque te aviso: me gustó *Blow up* [...]

Digo, de una vez por todas, que Antonioni tuvo mala fe, mala fe como artista, no como

comerciante, que se sabe es diferente de la de los artistas. Y ya que estamos, voy a presentar a los dulces lectores un trébol de tres hojas que adorna a Buenos Aires en estos momentos.

El de cuatro hojas, se afirma, es el trébol de la buena suerte. Este de tres hojas descubierto por mí es el de la buena fe. Artística. (“A propósito de Blow up, les regalo un trébol de tres hojas”)

Una de las hojas de este trébol navideño será la reseña de la obra *Crash!*, espectáculo gestado bajo el comando del joven coreógrafo Oscar Araiz, quien sugiere la necesidad de revisar el concepto de representación teatral. Para las expectativas de la autora, la puesta de Araiz modifica la disposición frente al género. Provocador y delicado, el artista construye la novedad no solamente mediante la audacia de su juventud sino también con el talento, esa facultad que Gallardo intenta desentrañar mediante otros términos igualmente lábiles y virtualmente indemostrables (“muy bueno”, “extraordinario”), ya que lo inédito del fenómeno le empantana la precisión verbal que el discurso estético requeriría para lograr una descripción más o menos objetiva.

Con el fin, entonces, de reparar la ambigüedad propiciada por esa extraña conjunción de placer y populismo artístico de la película de Antonioni, la autora convoca a apreciar la recientemente estrenada obra del bailarín, presentación en un acto y veintidós cuadros, danzada y sin telón, en la sala “del Di Tella”:

La tercera [hoja del trébol] se llama *Crash!*, un espectáculo en el Instituto Di Tella al que fui de malhumor, por causas varias, entre las cuales que me aburre el teatro. Allí hay siete bailarines (los Biuti Piple), y talento a montones. El director es Oscar Araiz, un joven que mucha gente admira (y yo también desde *Crash!*). En *Crash!* hay veintidós cuadros, una banda de sonido muy buena y sorprendente, una comicidad extraordinaria al principio, que se va volviendo seria, y al final exultante. Y en lo cómico, lo serio y alegre se mantiene un estilo depurado, una belleza constante, una sorpresa tras otra, siete bailarines de excepción, y una coreografía que deja encantado. Esta es la tercera hoja del trébol que les regalo para que pasen una buena Navidad. (“A propósito de Blow

up, les regalo un trébol de tres hojas”, 14/12/67)

Sin que a propósito de la vanguardia y de la diversión aparezca la mala fe artística (cierto cinismo para atraer mayor cantidad de público), Gallardo celebra así la puesta de un joven compatriota, arriesgado y renovador, que no se deja llevar por el número de asistentes sino por una creatividad genuina. Habría allí un principio de honestidad intelectual por el cual el repertorio de vanguardia avanza sobre el espectador, aunque sin facilismos y con propuestas originales y alegres.<sup>33</sup>

Los razonamientos de una crítica como Sara Gallardo siguen caminos con meandros a veces muy pronunciados. Pero la obra de Araiz entrena una mirada dinámica y convergente: sonido, danza, comicidad y seriedad, depuración estilística y, por contraste con *Blow up*, una autenticidad productiva, factores que le permitirán descentralizar la atención y comenzar a sentirse parte de una comunidad artística creada por la lógica de las coordenadas locales.

En efecto, entre esta presentación en el Di Tella y una puesta de la *Flauta Mágica* de Mozart en el teatro Colón, la orientación hacia todos los factores circundantes confecciona lo que podríamos considerar, en Gallardo, uno de los legados de Araiz: la reinauguración de un “aquí y ahora” de la ejecución de una obra de arte, que incluye tanto los silbidos como los frescos de la cúpula del gran teatro. Ese “aquí y ahora” no será, ya, la presencia de una lejanía sino, antes bien, la copresencia de todos los fenómenos que acompañan la contingencia de la presentación de una obra. Esos objetos y actitudes que interpelan el acontecimiento son, para Gallardo, registros y huellas de una comunidad local sin la cual no sería posible distinguir una ejecución de la ópera de cualquiera de otra latitud.

---

33 Sara Gallardo apunta directamente al tema en “Blow down” (16/11/67): “Volviendo a Antonioni, sus obsesiones fueron la soledad, la incomunicabilidad de las personas. Tan loco estuvo, que hasta tuvo la tozudez o el coraje de ir logrando un estilo propio para contar. Un estilo que afinó hasta llegar a ser un maestro del cine. Y del tedio. (Pero eso es otra cosa: el arte y la diversión tienen puntos de contacto discutibles y efímeros).” A la autora no se le escapan esas injustas relaciones lineales del sentido común que emparentan calidad con seriedad e incompetencia artística con diversión y frivolidad. Atreverse a la aceptación del tedio y de la felicidad, y al armado de nuevas combinaciones posibles, es otra de las intervenciones de su discurso crítico.

Puede objetarse que entre *Crash!*, estrenada el 19 de noviembre de 1967 en el Instituto Di Tella, y la reseña de la ópera de Mozart en el Colón no existe otro hilo conductor que el provisto por la sucesión del archivo y la importancia que la autora le asigna al coreógrafo –cuyos bailarines volverán a aparecer en “De carrozas y melancolías” (8/12/69)–. Sin embargo, la columna del Di Tella y la que veremos a continuación dialogan en el archivo nutriéndose recíprocamente, y permiten especular la hipótesis de que la descentralización de la mirada y el concepto de comunidad artística adquieren en los textos de Gallardo el estatuto de una re conceptualización del entorno que hace posible a la obra de arte desplegar una significación singular.

Así, en “El paraíso por 500 pesos o una sarta de disparates” (17/12/68), Gallardo retoma la visión expandida aprendida en *Crash!* para comentar una función de la ópera la *Flauta mágica* desde las galerías más incómodas del teatro Colón: el paraíso.

¿Es la obra de Mozart aquello que despierta el fervor estético? ¿Es el público, o el teatro? ¿Cuál es, en definitiva, el punto donde se anuda la magnanimidad artística? Por supuesto en los personajes protagonistas de la ópera y en sus oponentes, pero la belleza que hace llorar, según Gallardo, no está ligada únicamente al argumento de una obra (“Y eso que el argumento es lo que no importa; ni en óperas ni en libros”, afirma al promediar el texto), sino a factores contextuales e incluso religiosos, en el sentido más profundo de la organización ritual que invierte las jerarquías aparentes y enaltece a los últimos seres de la escala:

El paraíso y las galerías altas son siempre los mejores lugares de un teatro. En el teatro Colón también. ¿Los mejores porque son los peores? Y por qué no. Allí reinan el silencio y la devoción; de allí parten los bravos; y los silbidos. Allí están los fieles que no vacilan en pasar la función de pie, los jóvenes, y todos aquellos que no tienen dinero para gastar en abonos (tan excelentes métodos para quedar bien con ejecutivos próximos) [...] Tal vez sea solo porque madrugar me resulta una desgracia. Sea por lo que fuere, hay una relación entre la misa de la madrugada y el paraíso de un teatro y la de mediodía y la platea de un teatro. Y digo misa porque es lo que conozco. Ignoro si en las sinagogas o en las mezquitas hay ceremonias a horarios diferentes. Si es



que las hay, afirmaré lo mismo en ellas.

Pajarracos invisibles, decía, revolotean por la platea. Las personas algo histéricas o como se diga se sienten incómodas, oyen revolotear a los pájaros alrededor de los hombros, la música se les vuelve confusa. Suponiendo que lo mismo ocurre en el teatro entero, se resignan. Pero no es así. Arriba no es así. Arriba la música sube y se las entiende con la gente de otro modo. En verdad, nunca falta el extraño señor de anteojos y paraguas que dice de pronto: “Mire señorita qué bonito se ve desde aquí” (señala el teatro, no interpretemos mal por favor), ni falta tampoco el muchacho nervioso que se abanica con el programa produciendo un crujido intolerable. (Porque, seamos sinceros, arriba hace un calor de la gran siete). Arriba están además los frescos de Soldi, muy etéreos en las nubes, y es lindo sentir que un artista argentino que anda por ahí los ha pintado; da una sensación de comunidad, o algo por el estilo. La *Flauta mágica* desde el paraíso del teatro Colón. ¿Por qué la belleza hará llorar? ¿Por qué no hace reír? ¿Acaso el llanto es superior a la risa? Muchos lo creen así. Mozart no, por lo visto, si compuso la *Flauta* al final, enfermo, solo, pobre y por morirse. La tristeza no está allí en ninguna parte. Entonces, ¿por qué la belleza hace llorar? Silencio. (“El paraíso por 500 pesos o una sarta de disparates”, 17/12/68)

A la autora le interesan las contraposiciones y torsiones de las que resultan siempre paradojas interpretativas de los sentidos y de las emociones. Para el caso, este texto diagrama muy bien la oposición entre las zonas altas del teatro, adonde asisten tanto los muy jóvenes como los viejos, y los espacios privilegiados de las zonas bajas, en cuyas butacas se respaldan los estratos de la alta burguesía —a la que, sin pruritos, Gallardo denomina “pajarracos”—. Entre estos mundos en tensión se distribuyen, como correlato, las formas del aprecio: genuino en los primeros; impostado y artificial, en los segundos.

Siguiendo con los cruces y las inversiones, tampoco las emociones se alinean adecuadamente con las intuiciones paradigmáticas: si la belleza hace llorar, se pregunta la autora, quizás el llanto se opone a la tristeza. Sin embargo, cuando la racionalidad impide procesar estas torsiones, la autora prefiere sostenerse en el silencio. La gratitud por la felicidad que otorga la belleza arranca así más emociones que precisión verbal. Algo semejante sucede con Lispector

cuando visita una gran muestra de su compatriota Humberto Franceschi: “Enfim, estou confusa com tanta beleza: sinto mas não sei dizer” (“Uma novidade, uma grandeza”, 1/5/71) dirá, a tono con Sara Gallardo, cuando no le es posible sacrificar con palabras sus emociones.

La apuesta de la construcción textual de Gallardo se ubica pues en esta serie encadenada de aparentes contradicciones. En la incomodidad de las alturas, el sufrimiento postural de ningún modo obstaculiza la vista panorámica, ni las temperaturas extremas disuaden del placer de la música. A estos resortes emocionales se añade la grata compañía de la obra de un artista vecino, con el que es posible coincidir a la salida del teatro, caminando por las calles aledañas.

Gallardo se arrima al formato de la parábola para acentuar el carácter devoto de ciertos espectadores y artistas (de hecho, no puede evitar la comparación de los espectadores con los feligreses). La cercanía del paraíso con los frescos del maestro argentino Raúl Soldi termina por componer el contrapunto perfecto para que la belleza operística llegue a su máximo esplendor.

Allí arriba, artistas y espectadores se congregan en una comunidad de pertenencia semejante a la compuesta por las tres hojas del trébol de la buena fe porteña. De algún modo, casi por añadidura, la ópera del joven austríaco se redimensiona al interior de esa reunión sagrada que congrega a los propios, a los del barrio, a los responsables, finalmente, de que Mozart obtenga, en el Colón, un valor artístico mensurable en los términos en que una Sara Gallardo, espectadora en transición hacia una nueva actitud frente al arte, sostiene que deben aprender a apreciarse las obras.

Así, la frase “La *Flauta mágica* desde el paraíso del teatro Colón” registra en el texto la connotación de su lectura como un acto de profanación, en el sentido en el que el término *profanar* es utilizado por Giorgio Agamben (2005) en “Elogio de la profanación”. Ya desde el título mismo de su nota, la autora anticipa el contenido como una cantidad de disparates. Aunque no es más que una ironía.

La acción de profanar refiere en Agamben la restitución a los hombres de las cosas que habían permanecido reservadas al ámbito sagrado de los dioses. Pero esa restitución no supone

indiferencia respecto del escrúpulo que debe guardarse ante lo sagrado. Por el contrario. En la acepción de *profanar* elegida por el filósofo, el cruce de la frontera desde lo sagrado hacia lo profano se anuda con el sentido del *ludus*, una práctica de la conservación de un ritual sin el peso de la palabra del mito. Se produce en esa instancia “el pasaje de una religio, que es sentida ya como falsa y opresiva, a la negligencia como verdadera *religio*” (101). Y ello no significa descuido, sino el ingreso en una nueva dimensión del uso, de la instauración de una nueva investidura.

Por cierto, Gallardo atraviesa la esfera de lo sagrado opresivo de la impostación frente al arte, y arma nuevas comunidades entre los espectadores, la representación de la ópera y el entorno. Ello forma parte de los principios críticos y estéticos que desarrolla pacientemente a lo largo de su proyecto. Progresivamente, con la desacralización de los antiguos hábitos en la ocupación del lugar de espectador, la autora va diseñando una nueva esfera de lo sagrado del arte. La descentralización de la mirada contribuye a que esa sacralidad reúna nuevamente lo que estaba separado –las emociones, el entorno, el arte local– en un ritual celebratorio y coyuntural alejado del consumo utilitario, historicista y desencantado.

Si bien no es casual que las referencias al Di Tella y al teatro Colón se acomoden en el archivo de Gallardo en una línea de la misma envergadura, sus espacios no llaman a la ironía del mismo modo. En el texto sobre el Colón, el énfasis en el bajo costo del paraíso y en la máxima devoción que allí reina da cuenta de una mirada cultural que empieza a cuestionarse los modos de invertir el conocimiento artístico adquirido, devenido hábitos en decadencia. La función de la *Flauta mágica* presenciada por Gallardo restituye al arte clásico los conocimientos aprendidos en la osadía de las obras de Araiz, no porque haya una linealidad trasladable desde los rasgos de una obra hacia la otra, sino por el desprendimiento indoloro de las viejas expectativas puestas en la rigidez de los formatos de aproximación a las obras.

La enseñanza de Araiz deja paso a nuevas aspiraciones e interrogantes. Se convierte así en el punto de partida de nuevas reconfiguraciones. Anuncia la posibilidad de una comunidad artística

situada, en el espacio y el tiempo de una ejecución, junto con las reacciones del público y las obras de arte del entorno.

En sus textos, Gallardo ensaya un repertorio de formas locales del aprecio, nacidas a partir de la irrupción del arte nuevo porteño. De manera inversa a las operaciones de la historia, que intentan despojarse de las referencias del pasado para avanzar en el tiempo, los nuevos artistas configuran, para la autora, un legado retroactivo, que tracciona hacia todas las direcciones.

### **Procedimientos de intervención. Cortar, pegar, galvanizar.**

Las apuestas cinéticas, del pop y la danza hacen sus aportes a la crítica de Gallardo en dos líneas que se complementan: la singularización de objetos producidos en serie y revitalización de los festejos populares callejeros.

Para la autora, los nuevos artistas inscriben en sus obras materialidades “no estéticas”, movimientos y trampas visuales mediante los que intentan alterar los hábitos contemplativos o repensar la relación con objetos de uso frecuente. Sin embargo, en lugar de interpretar las obras y procurar explicarlas desde el punto de vista teórico e histórico, Gallardo recorta y pega, selecciona y reutiliza facetas de obras que le interesan para trasladarlas a otros espacios donde ejercen su poder transformatorio/crítico. Es un procedimiento que emplea para intervenir situaciones alienadas por la inercia, el consumo o la homogeneidad:

La Fiat veo que ha inventado un concurso: los chicos deben armar y pintar un modelo de 600, y un verdadero Fiat 600 será premio del mejor. Dejando aparte el hecho de que estoy haciendo publicidad a tan respetable marca, sin que en el fondo del alma deje de levantarse la esperanza de que, agradecida, me haga llegar un ejemplar de regalo (color rojo por favor si es posible; gracias), la idea produce una especie de consuelo: tal vez los chicos iluminen a los adultos. Ya que nuestra falta de imaginación es tan sensacional que casi no puede compararse a ninguna otra cosa del universo. (“Trato de que me regalen un Fiat 600”, 15/ 12/ 69)

Así comienza “Trato de que me regalen un Fiat 600” (15/12/69), una columna en la que confronta el avance de modelos hegemónicos de mujer, de juventud, de auto y de casa; la cosificación, en definitiva, del género, la edad o el espacio habitable por los avances globales del mercado de consumo. En esta columna, el auto Fiat 600 funciona como excusa para identificar las diferencias culturales amenazadas por la uniformidad de los productos industriales y la uniformidad del gusto. Frente a los estereotipos, la autora utiliza las propuestas de las nuevas experiencias artísticas para intervenir imaginariamente esos autos y acomodar sus materiales en un montaje donde adquieren una significación novedosa y relativa:

De esa falta de imaginación los autos son el exponente más perfecto. Todos iguales, con sus ridículas pequeñas diferencias que nada tienen de diferentes. Por qué no son completamente diferentes, no lo sabemos. Por qué, como los admirables vehículos de las calesitas, no tienen formas de flor, de cisne, de caballo hueco, de zapatón, de abeja, de huevo, de dragón, de canoa, tampoco lo sabemos. Por qué, como las carrozas y las literas y los trineos del siglo dieciocho, no tienen paisajes y marquesas bailando gavotas contra cielos color turquesa con fondos de castillos, tampoco lo sabemos. Por qué no están cubiertos de laca, de incrustados de nácar y marfil, como los biombos de Coromandel. Por qué no son de acrílico, transparentes como cristal, violeta y rosa, naranja, negro, marrón habano. Por qué no son de metal refulgente como oro o plata, sembrados de pedrerías. Por qué no son a franjas ondulantes y coloridas con figuras humanas que flotan como los cuadros de Robirosa. Por qué no tienen diseños op, como de Vasarley, y ojalá que se escriba así y que sea op. Por qué no tienen vitrales Art Nouveau. Por qué no llevan cueros bordados con sedas de colores, como las monturas árabes y norteñas, o terciopelo con brocados de plata. Por qué no están cubiertos de mosaicos. Por qué no tienen iniciales de platino. Por qué no tienen calaveras y vampiros, que están de moda. Por qué no cultivan un bosque de flores de plástico sobre el techo. Por qué no se iluminan con fulgores eléctricos inútiles. Por qué no lanzan surtidores sutiles, también inútiles, de agua, como las ballenas y las fuentes de Versalles. Por qué no tienen cortinillas floreadas o a bastones, para guardar la intimidad. O flecos de perlas ensartadas, para espiar entre ellas. (“Trato de que me regalen un Fiat 600”, 15/12/69)

La lista de modelos para adaptar la indiferencia de los formatos industriales retoma aquí una variada gama de escenas móviles, texturas y sonoridades tintineantes. Entre ellos, se destacan los fenómenos estéticos del arte nuevo porteño, que se transforman también en herramientas para intervenir acontecimientos extraartísticos, refuncionalizar la impersonalidad de los espacios y la unidireccionalidad de los sentidos.

Los tonos traslúcidos de los acrílicos, las imitaciones en plástico de objetos naturales, los juegos de luces y agua, las bandas flotantes de Josefina Robirosa conformaron un repertorio de materiales y diseños destinados a transformar las experiencias sensoriales o a crear instalaciones donde los usuarios pudieran desplazarse de su eje pragmático o racional. Pero Gallardo no emplea su saber crítico para analizar la emergencia de estas propuestas lúdicas en el contexto de una necesidad transgresiva sobre la rigidez del campo del arte o de los comportamientos sociales. Antes bien, desactiva el funcionamiento formal y simbólico del arte en el museo con el objetivo de ponerlo a funcionar imaginariamente sobre una ritualidad urbana a la que el arte nuevo le devolvería su dimensión comunitaria.

Gallardo encuentra en Antoni Gaudí al precursor de estas experiencias intervencionistas en las casas, y se solaza con la idea de poder desprenderse, con las herramientas-ideas del arte, de las actitudes gregarias y deshumanizantes propias de las lógicas capitalistas de la reproducción y el consumo.<sup>34</sup>

Sin embargo, no requiere de un aparato sofisticado de negatividad o autonomía que refracte

---

34 Sara Gallardo le dedica un párrafo al gran arquitecto catalán, quien elimina del arte el concepto de buen gusto. Además de personalizar, habría que decir humanizar, el concepto de “casa”, Gaudí enciende la pasión de la autora por su entrega a las dimensiones de lo sagrado, por su omisión de la idea de armonía: “Hubo un loco, un catalán para más datos, que hace cosa de medio siglo dio en soñar con estos problemas. Se llamaba Gaudí. Tal vez comprendió que la vivienda humana, después de arrastrarse en patéticas imitaciones de esplendores pasados, pasaría a transformarse en conejera. Pasaría a transformarse en vivienda para animales, en pequeñas cuevas absolutamente iguales como las de la abeja, como las jaulas donde los cobayos y los ratones de los laboratorios imaginan que llevan una vida de cobayos y de ratones, y hasta quizás desprecian a los cobayos y ratones que andan ensuciándose en esos campos de Dios sin conocer las ventajas de la civilización. Gaudí sintió una especie de furor y construyó casas-flor, casas-gruta, casas monstruosas de balcones hechos de lianas de cemento, y construyó una catedral, la Sagrada Familia, con ojos en las torres, con algo que parecen venas entrelazadas. Al final de su vida, llorando de fervor, se lo vio rezar en procesiones con una vela en la mano. Ahora figura en los libros de arquitectura y recibe el lauro de genio, porque sabemos todos *-post mortem* especialmente- que el buen gusto tiene escasa relación con el arte (“Trato de que me regalen un Fiat 600).

en la obra las condiciones opresivas de la vida urbana. Su propuesta es operativa y tiende un puente entre el arte y el afuera, efectivizando el deseo de las vanguardias históricas de transformar por medio del arte la vida cotidiana, aunque sin cortar el hilo que marca la diferencia entre uno y otro ámbito. En este sentido, el procedimiento de Gallardo podría caracterizarse como una refuncionalización del arte, sin necesidad de presumir la inexistencia de límites entre aquello que es arte y aquello que no lo es. Precisamente, lo importante es la diferencia radical entre una y otra esfera; de allí, la eficacia de la intervención e, incluso, la razón de ser del arte.

Al comienzo de la columna “De carrozas y melancolías” (8/12/69), la autora anticipa otra forma de lectura que salta desde las obras de los nuevos artistas porteños hacia la imaginación productiva. En su opinión, el espacio público utilizado por el tradicional desfile de carrozas de la primavera en la avenida Santa Fe habría sido muy distinto con la ayuda de los artistas plásticos. Para ello, la autora traza una línea que separa lo viejo –desgastado por la abulia de la repetición–, de lo nuevo –la irrupción del movimiento, la luz y el color que traen los cinéticos y los pop–. Así, el festejo anticuado, tomado por la inercia y el mal gusto, es literalmente eliminado de su conciencia artística:

Las “carrozas”, capítulo aparte. ¿Qué patriarca de la miseria las inventó? Esos cucuruchos de cartón, esas proas, esas guirnaldas antediluvianas llenas de mal gusto y pasatismo, qué lindo prenderles fuego con la antorcha del soldado desconocido que está en la catedral, grandota como es. Lindo, la hoguera que sube hasta el cielo y el mamarrachaje hecho pavesas dispersándose en espirales voladoras. Gran festejo hubiera sido para la primavera. Purgada de provincianismo, de abatimiento, la ciudad hubiera levantado los brazos para recibir a la diosa de la renovación; las gentes hubieran sentido la savia dentro de las almas; las figuras ornamentales habrían sonreído, vengadas. Y los artistas plásticos también. ¿Los artistas plásticos? Sí, señores, ellos. (“De carrozas y melancolías”, 8/12/69)

En el texto, la autora reúne imaginariamente los artefactos diseñados por los nuevos artistas con el espacio y el destinatario ideal de su ejecución: la festividad del pueblo emplazada en las calles. Además, mediante su habitual trazado de paralelismos y cruces, el renacimiento artístico porteño se encuentra con el ciclo renacentista de la primavera en el espacio común de las calles. De este modo, las invenciones lúdicas de los jóvenes Julio Le Parc, Gyula Kósice y Ari Brizzi encuentran en la fiesta un lugar más apropiado que el museo, donde solo señalan distanciadamente a los espectadores lo que ellas serían capaces de hacer:

Entonces me imagino las carrozas del desfile llenas de transparencias de acrílico y colores de cristal, y centelleos eléctricos, y extrañas sonoridades electrónicas, y lloviznas de agua, arco iris, sorpresas, almohadones de plástico, puentes de aluminio, torres de metal, amaneceres pop. Y en medio de ellas a los jóvenes cantores y músicos, que son la primavera, en serio su primavera, y a los bailarines de Araiz, y a los chicos del Di Tella, y a toda la gente linda y talentosa que existe por ahí. Y la muchedumbre inocente y devota con los ojos abiertos y la sonrisa beatífica, sorprendida, hechizada que tuvo hace siglos en las plazas cuando los santos y los demonios discutían sobre el tablado, la multitud aplaudiría, y vería volar globos maravillosos y volvería a sus casas fatigadas y feliz, pensando: “Hoy sí que llegó la primavera. Yo la vi”. Y hubiera llegado en serio. Mucho más que este año. (“De carrozas y melancolías”, 8/12/69)

Interesa detenerse entonces no solamente en las obras que elige la autora sino también en la proyección de sus efectos sobre una multitud integrada en el acontecimiento global. El “gran público” de la fiesta popular se distingue de ese espectador pasivo y atomizado de la industria cultural al que Gallardo pedía disculpas por haberlo descalificado. El pueblo de las calles posee un saber que le permite recibir el arte nuevo con felicidad pero sobre todo notar la diferencia: aquello que viene del gran arte congrega y conmueve; su poder es verdaderamente transformatorio y visible.

Refiriéndose a la dialéctica que caracteriza la relación entre la vanguardia, el modernismo y



la cultura de masas, el historiador Andreas Huyssen (2006 [1986]) sostiene que “la vanguardia histórica aspiró a desarrollar una relación alternativa entre arte elevado y cultura de masas, y debería en consecuencia distinguirse del modernismo, que insistía en la hostilidad esencial entre lo alto y lo bajo” (p.7). La observación es útil por la idea de alternativa que conduce a la vanguardia (aquí inspirada en los neovanguardistas de los sesentas) a complejizar la distancia que media lo supuestamente alto de lo supuestamente bajo.

Esta primavera-dionisiaca-pop que diseña Gallardo refleja un tipo de desplazamiento de lo popular tradicional hacia la cultura urbana, mediante un giro que además evita señalar las intenciones alienantes de la industria cultural (Alonso, 2012).<sup>35</sup> Por el contrario, si existe un instrumento liberador de la opresión del espectáculo y la masividad es aquel que llega desde las innovaciones perceptivas de los jóvenes consagrados en la alta cultura, que perforan las burbujas del arte elevado con acciones programadas para inyectar nuevas intensidades estéticas en los rituales populares.

La imaginación productiva es así una característica central de las lecturas críticas de Gallardo. Con elementos concretos de las obras producidas por artistas de su comunidad, la autora logra utopizar los espacios urbanos y sus celebraciones. Imagina (desea, propone, apuesta a) que esa intervención es posible (no habría, de hecho, inconvenientes que impidieran hacerlo realidad), desatando un potencial impensado incluso por los mismos artistas.

En su imaginación, las obras se desmiembran, y partes de ellas se inscriben en otras escenas, a las que, en su transposición, redefinen con sus huellas. Cada obra de sus compatriotas refiere un universo de nuevas posibilidades. Las obras de arte dejan de ser objetos de la contemplación, para devenir instrumentos de la transformación. La autora saca partido de todos los factores que “interfieren” en el aprecio de una obra como objeto autosuficiente. Todos los efectos atmosféricos

---

35 En su artículo “Un arte de contradicciones” (2012), Rodrigo Alonso observa el lugar que en el arte latinoamericano se le adjudica al protagonismo político y cultural del pueblo, a diferencia de las visiones críticas como las de la escuela de Frankfurt en Alemania o la del norteamericano Clement Greenberg, que siguen el desplazamiento de las clases populares a las urbes y su posterior absorción por la industria cultural, en la que las raíces de la tradición se pierden por completo.

de los artistas cinéticos consuman, por asincrónicos que parezcan, una inédita sinestesia en el espacio de las calles de Buenos Aires.

Es particularmente interesante la inserción del anacrónico tablado medieval en el escenario urbano, con el enfrentamiento de los santos y demonios bajo un despliegue eléctrico y fosforescente. Gallardo reconvierte un festejo popular en una superposición policrónica de tiempos y fervores que le permite concebir imbricados los ámbitos artístico y extraartístico. Se trata con seguridad de la visión de lugar alternativo, acaso utópico, germinado en la audacia de su lectura de las neovanguardias porteñas. También, de una actitud proactiva frente a la oposición de dos ámbitos que bien pueden resolver sus propias inercias intercambiando sus pasiones.

### **Clarice Lispector. Reproducción-posesión, prácticas colectivas**

**Un nuevo aquí y ahora para la dimensión aurática del arte. Privatizar lo público y publicitar el proceso.**

En “Humberto Franceschi” (27/6/70), Clarice Lispector trabaja el descubrimiento de un fotógrafo que la deslumbra, el también escritor e investigador musical Humberto de Moraes Franceschi. La autora se detiene en una fotografía suya que descubre en la oficina de una dependencia pública. Subyugada por las sensaciones de identificación con el espacio retratado y la belleza blanco y negro, contacta al fotógrafo personalmente para obtener una copia.

El encuentro con el fotógrafo pone en evidencia la identidad artística del autor y desata en Lispector una serie de reflexiones sobre el arte brasileiro: la escasa e informal circulación del gran arte en un país todavía no posicionado internacionalmente, y la desconfianza en la calidad del arte local como consecuencia de esos caminos erráticos:

Aconteceu-me estar numa repartição pública. Passaram-me para a ante-sala do personagem com quem eu ia falar e lá me sentei -por uns segundos apenas porque acabara de ver o que minha alma queria. Pendurando na parede estava, em prêto e branco, um enorme painel fotográfico de uma tal

beleza – não, a palavra beleza não diz mais nada, foi usada demais: prefiro dizer que a fotografia me envolveu toda e que meu coração batia em ritmo diferente. Enquanto eu estava ali, quase em pânico de ver objetivamente o que meu coração mais secreto deseava, passou um funcionário graduado a quem interrompi perguntando:

“De onde vem isso?” [...] Respondeu-me o senhor: “Este painel? É de Humberto Franceschi e se chama Açude da Solidão”. “Mais êle é brasileiro?” “Claro que é”, respondeu-me [...]

Humberto de Moraes Franceschi me é um problema. Como tirá-lo de sua modéstia e fazê-lo admitir-se e se encarar como um criador, mesmo sabendo que a palavra criar asusta como responsabilidade? Na minha opinião Franceschi é um dos melhores fotógrafos artísticos do Brasil. E sei que êle poderia figurar entre os grandes do mundo. Só que o Brasil, como se repite à exaustão, é subdesenvolvido, o que atingue também os nossos artistas em matéria de repercussão. Sei que Franceschi é grande também porque tive a enorme sorte de ver, rever e tornar a ver em Washington, onde eu então morava, a maior exposição de fotografia de mundo: A Família do Homen. No meio de maravilhosos Cartier-Bresson, vi outros que seguiam com a máquina os momentos significativos que acompanham o Homen, do nascimento à morte, e que me emocionaram até me deixarem de olhos molhados. Sei, portanto, que Humberto poderia figurar entre os que compuseram A Família do Homen. (“Humberto Franceschi”, 27/6/70)

Como en un asalto del inconsciente, Lispector deja ver la incredulidad general de la época acerca de la excelencia del arte local. No obstante, a pesar de las dudas que le genera la nacionalidad del artista, su movimiento crítico se termina desentendiendo de la identificación de los déficits del circuito vernáculo. En cambio, subrayará una idea que volverá a aparecer con frecuencia en su relación con las obras: el derecho de los espectadores a la posesión de una reproducción. Es la otra cara de la obligación del artista de admitir que las obras creadas ya no le pertenecen (y por lo tanto, tampoco sus sentidos). De modo que por relevante que la representación internacional se vuelva para el arte nacional, e incluso para la persona misma del artista, la gran calidad de la fotografía despierta en la escritora un deseo poderoso de adquisición.

En la relación que se establece entre la reproducción y la posesión del arte está implícita la

posibilidad de acceder a la copia y de establecer con ella una relación privada. ¿Qué sucede si se da la oportunidad de tener ese bien cultural en casa, de reubicarlo en un territorio donde va adquirir nuevas condiciones, ahora íntimas y privadas, de lectura?

El reconocimiento inmediato del paisaje de su infancia en el parque Tijuca de Rio de Janeiro es uno de los argumentos principales que ofrece Lispector para adquirir la copia. Al menos en los términos de la teoría de la filósofa Juliane Rebentisch (2018 [2003]), la subjetividad de esta lectura no podría invalidarse como tal, ya que la profundidad de la toma en blanco y negro de Franceschi permite una experiencia estética que lanza a la espectadora a la reflexión y al recuerdo biográfico a través de la materialidad del objeto.

El valor de esta experiencia estética de Lispector no reside solamente en la belleza retórica del texto sino en la articulación verbal de esa experiencia, lo que le confiere carácter de un discurso estético que debate acerca de la obra del ahora famoso fotógrafo.<sup>36</sup> De ese modo, la obra deja de ser un objeto único e irreplicable que en su objetividad demanda acuerdos, para multiplicarse y diversificarse en las vidas de quienes la “poseen”. Así, mientras la filósofa sostiene que

[N]o está en absoluto claro qué puede ser significativo en la obra de arte para el sujeto receptor. Cualquier identificación de elementos significativos en la obra de arte, al igual que su elemento significante, no puede, a fin de cuentas, justificarse objetivamente por nada acerca de la obra o en ella. La producción de sentido –o, en general, de coherencia– necesariamente se revela, tarde o temprano como proyección contingente. (p.108)

Lispector redacta un texto (un discurso estético) en el que “objetiva” su experiencia:

---

36 En su defensa de la publicidad de la experiencia estética, es decir de los discursos públicos que objetivan una experiencia estética, la filósofa Juliane Rebentisch discute la independencia de la obra de arte de la contingencia del espacio de la exhibición tanto como de la “mirada” del espectador. Sostiene, al respecto, que “Puesto que estos objetos [las obras de arte] no pueden ser objetificados como estéticos más allá de la experiencia histórica cambiante que provocan, el discurso estético público, en el que se explicita esta experiencia continuamente cambiante, no es meramente accidental respecto de los objetos estéticos sino que es, en cualquier momento de su historia, constitutivo de los mismos” (156).

Estou feliz: tenho uma coisa preciosa que queria ter. E como queria! Sabia que só repousaria do momento em que a possuísse. E se nunca a possuísse, depois de morta, como nas histórias de fantasmas, minha alma voltaria e diria a Humberto de Moraes Franceschi, num susurro aterrorizador: cadé o que eu quis? [...] A composição fotográfica de Humberto Franceschi – brasileiríssimo (“não poderia viver fora do Brasil porque, por exemplo, penso em português”) (embora goste de viajar, o que é diferente de morar) (de mãe de tradicional família brasileira enquanto o pai era italiano) – bem, entrei na frase por tantas veredas de minha alegria que tenho que recomençar: a composição fotográfica de Franceschi me fascina de tal modo, e de tal modo me fulgura, que eu não ia ter sossego enquanto não tivesse um Franceschi em casa. E agora tenho. Neste momento em que escrevo, o grande painel está ainda encostado num canto, mas depois êle ocupará uma grande parte de uma parede – e de onde trabalharei poderei vê-lo, o meu Açude da Solidão [...]. Quem não tiver um Franceschi em casa estará perdendo uma obra de arte. E uma fonte de vida. (“Humberto Franceschi”, 27/6/70)

Festejar la compra y convocar a otros a la obtención de una obra puede ser visto en su dimensión elitista y asociada al poder, o bien en su contraparte, la cara democratizante de la reproducción en serie. Desde el punto de vista de Lispector, lo que la reproducción asegura es la posesión: cada quien reubica la obra para proporcionarle un nuevo “aquí y ahora”, un marco aurático propio que es, para ella, una fuente de vida e inspiración en su trabajo.

Boris Groys (2016), el filósofo del arte interesado en los hitos que marcan el pasaje desde la modernidad hacia la contemporaneidad, apunta que las diferentes técnicas de reproducción determinan modos de experimentar las condiciones de la co-presencia entre el objeto y el espectador. Mientras para la modernidad la reproducción mecánica deslocalizaba el original, volviéndolo ahistórico, la reproducción digital requiere una puesta en escena del espectador que le provea contexto a una obra que carece de marco con el cual contrastarla. Groys subraya así el problema histórico de la copresencia: algo que la modernidad padecía como pérdida, es celebrado por Lispector como oportunidad de ganancia: la de asegurarle a la obra un contexto subjetivo.

Por sencillo que parezca, Humberto Franceschi deja a la crítica el legado de la posesión, lo

que significa la posibilidad de que cada nueva copia tenga su propia reinscripción en la historia del espectador.

La aceptación del artista de la responsabilidad de su grandeza y, por ende, de que las obras dejen de pertenecerle para resignarlas al poseedor, es otra de las variantes de la problemática. Según Lispector le hace ver al fotógrafo, la deferencia de aceptar la grandeza consiste en liberar las obras de su vínculo con el artista. Lo refiere en “Uma novidade, uma grandeza” (1/5/71), texto en el que vuelve sobre una muestra del fotógrafo, esta vez en el contexto protocolar del Museu de Arte Moderna de Rio de Janeiro:

Essa exposição é importante: ela nos coloca no plano universal da arte. Tenho em casa um Franceschi em painel prêto e branco, a quem devo muitas de minhas inspirações, e que me acalma os nervos, quando eriçados. Todos os que entram na minha sala ficam imediatamente impressionados. Tenho a sorte de ter alguns quadros dados muitos bonitos mesmo. Diante do painel de Franceschi as pessoas se espantam e dizem: “Eu não poderia ter um assim?” Acho que êsse meu painel é um refúgio na doçura da natureza. Sinto mas não sei dizer [...]

Ele não queria vender os painéis, queria guardá-los consigo. Mas eu lhe expliquei que não tinha direito de não vendê-los: feita a gestação, feita a produção, é como com filhos: têm o próprio destino. E que as pessoas tinham pleno direito de tê-los na sua propria casa.

Enfim, estou confusa com tanta beleza: sinto mas não sei dizer. (“Uma novidade, uma grandeza”, 1/5/71)

En particular, Lispector manifiesta un asombro constante por la imposibilidad de que la reproducción seriada constituya una máquina destructora del “aura” que inviste el arte de una distancia infranqueable. Es un problema que señala reiteradamente entre las modalidades de consumo del arte, y que retoma nuevamente en “Carta sôbre Maria Bonomi” (2/10/71). Allí, aborda el trabajo implicado en la producción de grabados, una acción de la artista y amiga de Lispector frente al público del Museu de Arte Moderno de Rio de Janeiro:

Amigo,

ouça-me pois quero falar. Desejo explicar a você – que deve ter ficado surpreendido – por que não fui ao encerramento da exposição de gravuras de Maria Bonomi. Exposição esta que eu daria como título geral: *Exposição Águia*. Se bem que Maria tenha, entre outras, exposto uma série impressionante sobre o terror e nesse caso também poderia ser chamada *Exposição Terror*. A exposição atraiu uma multidão que precisava de uma verdade. E nesta se abeberou até sentir-se saciada e plena. As gravuras de Maria são tocáveis e no entanto delas emana, como um véu o inefável. Mesmo no MAM Maria improvisou um atelier e na frente dos visitantes fazia matrizes e gravava. O trabalho criador é tão misterioso que se podem ver os processos se elaborando e no entanto continuarem no seu mistério [...] Imagino Maria no seu atelier usando as mãos – instrumento mais primitivo do homem. Com suas belas mãos potentes é que pega os instrumentos e imprime a heróica força humana de espírito, cortando e alisando e entalheando. E pouco a pouco os dormentes sonhos de Maria vão se transmutando em madeira feita forma. Esses objetos são tocáveis e por assim dizer estremecíveis. (“Carta sobre Maria Bonomi”, 2/10/71)

Maravillada por el carácter inasible del trabajo creativo, Lispector conduce la mirada por la imbricación entre la mano y la madera que gesta arte como si fuera vida. Pese a la exhibición del proceso frente a una “multitud” (el segundo concepto más asociado a las maldades de la reproducción), la sutilidad del gesto de la manipulación de la materia con el instrumento mano (un instrumento que además todos los integrantes de la multitud poseen) impacta por sus capacidades demiúrgicas, ya que de ese contacto entre la mano y la materia sale la forma.

El gesto crítico apunta al concepto de experiencia estética postulado por Juliane Rebentisch (2018 [2003]): “La producción de sentido de la obra de arte, que es, como he explicado hasta aquí, el volverse enigmático del objeto estético en la experiencia, se muestra también, justamente, donde produce efectos ilusionistas de vida, como una proyección, un caso de algo dependiente que se ha vuelto independiente” (p.171). La misma María Bonomi, en diálogo con Laura Corcuera, rescata la reproducción como valor añadido. En una nota titulada “María Bonomi: el arte del surco grabado”,

del 22 de abril de 2013, la artista comentaba que

Todo el lenguaje del arte público sale del grabado. El trazado es la ampliación de la gubia, la ampliación del trazo gráfico en grandes superficies, esto provoca una percepción, una sensibilidad, una participación que está contenida desde el grabado. El grabado es un arte de multiplicación, es un arte para distribuir, no son piezas únicas. Por eso se quedó muy aislado, porque erróneamente no le interesa al mercado dominante (hay otro). El grabado es un lenguaje popular.

En el acto reproductivo deja de pergeñarse la cercanía con la obra como acto de profanación, para ver en cambio posibilidades experienciales de relación con la práctica, la manualidad, la marca de las manos en la materia y, especialmente, con la multiplicación. En este caso, la procesualidad a la vista del espectador se suma a la reproducción como valor agregado, antes que como ruptura del milagro de originalidad que se desea, siempre, de la obra.

Hay entonces tres aspectos de estos procesos que se destacan en los movimientos críticos de Clarice Lispector respecto de la fotografía y el grabado. Por una parte, la posesión de una copia (de una fotografía o un grabado a partir de una matriz) supone la adjudicación a esa obra de un nuevo aquí y ahora que le confiera el marco de una nueva “unicidad”. Es una tarea que le corresponde al espectador o usuario, quien se responsabilizará del presente de ese objeto ganado al artista. Al subrayar la responsabilidad del artista respecto de su creación para dejar ir sus obras por el camino de los espectadores, Lispector les transfiere también a estos últimos la tarea de cuidado de las copias. Sin embargo, la autora no observa ninguna pérdida de energía aurática en este nuevo circuito; por el contrario, las multitudes tienen una “sed de verdad” que solo el arte puede darles (esa multitud que también vimos danzar con los bailarines de Araiz en las calles de Buenos Aires) y saben adónde ir a buscarla. En el caso de Maria Bonomi, es en el museo donde porciones de esa verdad se distribuye.



Por otra parte, el arte circula en una indiferenciación entre el espacio público y el privado. En lugar de aparecer como antagonistas, entre los espacios privado y público se tejen otras redes en las que las obras se prestan a nuevos recorridos. El caso de Franceschi, el nuevo circuito parte de una dependencia pública para dirigirse al living de la casa de Lispector. Lispector alcanza la felicidad en la posesión de esa obra (claro que luego promociona la belleza de las obras del fotógrafo en el espacio de sus crónicas de *Caderno B*) y sostiene que quien quiera puede tener una obra de arte en su casa. El recorrido con las obras de María Bonomi se inicia en la sala del museo, donde la grabadora improvisa un atelier (abre el ámbito de trabajo creativo al espacio público) y, más tarde, una de las matrices será transportada al living de Lispector (ese pequeño museo privado que poco a poco la escritora va armando en su living pero que publicita en las páginas del *Jornal*):

Disse-me Maria que escolhesse uma gravura para mim. E eu – ingenuizada por um instante – pedi logo o máximo: não a gravura mais a própria matriz. E escolhi a Águia. Foi depois que me dei conta do muito que havia pedido e asustou-me a própria audácia: como é que au havia ousado querer esta enorme e pessada jóia de madeira de lei? Arrepeni-me imediatamente. Vi que não era merecedora de possuir tanta e tal vitalidade na minha sale. Mas Maria insistiu em atender e meu anterior desejo ambicioso [...] A matriz grande e pesada – dá uma tal liberdade à sala! E' que Maria Bonomi gravou a íntima realidade vital a águia e não sua simples aparência. Convido desde já meus amigos para virem ver. Está bem na entrada da sala, e com luz especial para serem notadas as saliências e reentrancias da escura maderia imantada. E' como se eu estivesse sentindo a constante e subjetiva presença de Maria em casa. Fiquei feliz. Sua

Clarice. (“Carta sôbre Maria Bonomi”, 2/10/71)

La osadía de Lispector fue creciendo lo suficiente como para pedir más al arte. Ahora posee una pesada matriz de grabado que, no obstante, transmite una libertad que parece referirse más a la manipulación de los objetos artísticos que a las alas del águila en la que tanto le gusta referenciarse. Como si el arte se hubiera liberado de las ataduras del museo, los objetos transportan felicidad hacia

sus nuevos usuarios.

Por último, la exhibición pública del proceso de producción de una obra constituye una de las aperturas que más llama la atención de la autora. Montar un atelier en el museo implica, evidentemente, mostrar el carácter de trabajo del arte: “A exposição atraiu uma multidão que precisava de uma verdade”, afirma respecto del éxito de la convocatoria de la grabadora. El público demanda una verdad sobre ese velo que recubre las obras haciéndolas aparecer fruto del genio y la inspiración divina. El público necesita saber cómo se hace el arte, de qué manera adviene un águila al papel que luego podrá llevarse a su casa. Pero María Bonomi no tiene miedo de mostrar esta verdad. Sabe que mostrar la materialidad de la obra no impide ni obstruye su carácter de creación.

### **Identidades artísticas en tensión-torsión. El carácter colaborativo del arte.**

Los aspectos reproductivos, de mantenimiento y de formación del público implican también el desarrollo de una reflexión sobre la procesualidad permanente de una obra, donde procesualidad no registra solamente la idea de perduración de una obra en el tiempo a través del cuidado de su materialidad sino la consideración de su existencia como consecuencia del proceso que la constituye. Esto permite fijar la atención en la cadena de acciones que garantizan la emergencia/permanencia de la obra más allá de la inscripción del artista en uno u otro género e, incluso, más allá de la idea de artista como creador genial/solo/único y aislado.

En los textos que siguen de Clarice Lispector se pone de manifiesto justamente esta torsión por la cual el artista es uno más con sus colaboradores, con su público, con sus amigos artistas, con sus estilos y géneros antagonistas y complementarios. No habría así, para la autora, una diferencia de estilos entre obras, ni de prácticas ni de géneros sino tan solo preferencias contingentes para canalizar una voluntad creadora, que no pierde identidad ni se contamina en el contacto o en la fusión con otros estilos o géneros.

En la misma carta pública en la que homenajeaba la praxis de su amiga grabadora en el MAM y se disculpaba por no haber asistido al cierre de la muestra, la autora verbaliza esa torsión-

fusión entre su práctica y la de Bonomi argumentando inverosímilmente que esa unión es resultado de una amistad previa:

E o livro que eu estava tentando escrever e que talvez não publique corre de algum modo paralelo com a suas xilogravuras. Inclusive o ela-eu-eu-ela-ela-eu é devidamente o publicamente registrado o lacrado pelo fato de u ser madrinha de batismo de seu filho Cássio. Maria escreve meus livros e eu canhestramente talho a madeira. E também ela é capaz de cair em tumulto criador – abismo do bem e do mal – de onde saem formas e côres e palavras. (“Carta sôbre Maria Bonomi”, 2/10/71)

A pesar de la insistencia en que María Bonomi es su amiga personal, el texto avanza gravemente hacia el punto nodal del asunto creativo: todos los artistas participan del bien y del mal de la actividad creadora y comprometen a los demás en sus facultades demiúrgicas. Aquí, no en vano, mediante una suerte de rulo continuo entre los pronombres “ela-eu”, la asignación del nombre propio se licúa hasta “crear” una nueva identidad artística en la que el arte deja de ser obra, deja de ser género y deja de pertenecerle al artista para ser puro proceso.

En las trayectorias del diseñador Roberto Burle Marx y del músico Isaac Karabtchevsky, las identidades artísticas también se dilatan/estiran hasta alcanzar una torsión por la cual se unen a un otro necesario al proceso de la ejecución/mantenimiento de la obra: el asistente, el músico popular, el espectador/oyente.

Los textos “Brownea grandiceps: rosas da montanha” (1/7/72) y “Trajetória de uma vocação” (29/9/73) comparten el seguimiento de las biografías artísticas de sus protagonistas desde sus inicios hasta el desenlace de acciones colaborativas.

Mientras Burle Marx transita su formación paisajística en la orfebrería y la pintura, los ensayos de color, volumen y abstracción, Karabtchevsky padece una adolescencia pobre en la que estudia electrónica antes de ingresar en las fugas de Bach que lo harán decidirse por el estilo coral de la orquesta. A lo largo del razonamiento de Lispector, ambos deben su vocación por el enlace de

planteos artísticos dispares a recorridos que parecen una deriva pero terminan en acciones de vanguardia: el encuentro de la nueva arquitectura de Oscar Niemeyer con la flora local en el diseño de Burle Marx, y la interpretación de las obras de Chico Buarque por el instrumental de una orquesta clásica ambicionada por el director Isaac Karabtchevsky.

El texto sobre Burle Marx vuelve sobre la necesidad interdisciplinaria, el ida y vuelta entre universos de composición y materiales que había sido abandonado en la cúspide del modernismo con la necesidad de autoconciencia de las especificidades de cada género. Pero para Lispector, Burle Marx va más allá, porque el artista asienta la propiedad central del paisajismo en la materia viva que lo constituye (las plantas), y en la imposibilidad de su continuidad si no es por aquellos a quienes un saber les es transmitido de generación en generación:

Como outros artistas, o seu problema é de não cair na facilidade de fórmulas. A tendência da vida é imitar yo aceitar o estabelecido, é tão difícil procurar a porta estreita. Burle Marx procura comparar o seu trabalho com o que existe de melhor, não só em matéria de jardins, mas também de literatura e de música.

De animais nós entendemos e adivinhamos porque também nós o somos. Mas na verdade de vegetação e paisagem, o que temos dentro de nós que nos faz amá-las e entendlas? E' o ciclo de vida até que a planta se transforma em frutos, que por sua vez contêm sementes e todos os elementos para ser raiz, tronco e folhas.

Burle Marx dialoga sempre com os seus auxiliares: a vontade de ser útil à comunidade, de induzi-la a compreender suas intenções, é para ele necessidade de continuação. Deseja que suas experiências possam vir a ser úteis aos que virão depois dele. (“Brownea grandiceps: rosas da montanha”, 1/7/72)

El mantenimiento del paisaje artístico forma parte de un concepto de obra pública y colectiva que, además de cierta utilidad común –el servicio que el arte le brinda a una comunidad–, requiere de la formación de auxiliares y colegas que se apropien de las intenciones del artista para

proseguirlas y comunicarlas. De algún modo, el paisajismo de Burle Marx, cargado de la impronta de la abstracción, pone aún más en evidencia el trabajo que requiere la prolongación de la vida de una obra de apariencia autosuficiente, no solamente en quienes la contemplan, sino en las manos de aquellos que trabajan para reproducir/coproducir el espíritu multifacético de su creador.

En “Trajetória de uma vocação” (29/9/73), Lispector cede la totalidad del texto a los pasos biográficos que determinaron la decisión del hijo de inmigrantes judeo-rusos a dejar la electrotécnica por la naturaleza polifónica de la orquesta. La autora remarca su elección, motivada por las tensiones de las fugas y las nuevas líneas de apertura de voces y tonalidades:

Por incrível que pareça, o estudo de música no ginásio o aborrecia e entediava: nunca pensaria que com notas e pautas iria cristaliar uma vocação, definir seu futuro de artista. Mas gostava de, durante longas horas, ouvir uma fuga de Bach e ir criando simultaneamente novas linhas e vozes. Desde cedo, portanto, se apaixonara pela polifonia, pelos contrapontos mais densos e complexos: daí também, em estado embrionário, veio sua tendência a considerar a música como um todo, reflexo de várias vozes ou instrumentos, e não se interessar pelo gênero solista. (“Trajetória de uma vocação”, 29/9/73)

La polifonía y el contrapunto encuentran en Isaac Karabtchevsky la dirección de coros y, más tarde, la intención de llevar el arte clásico hacia nuevos públicos, una idea que consuma con el mítico productor y editor de medios, también de ascendencia judeo-rusa, Adolfo Bloch:<sup>37</sup>

---

37 Adolf Bloch fue un empresario mediático de origen ucraniano instalado en Rio de Janeiro, creador de la revista *Manchete* en 1952. Su perfil megalómano lo lleva a potenciar los grandes proyectos políticos y artísticos. Según la biografía publicada por Simone Kropf en el Centro de investigaciones y documentación de historia contemporánea de Brasil FGV: “Bloch foi um dos grandes incentivadores do governo do presidente Juscelino Kubitschek, defendendo especialmente a construção da nova capital. Foi graças à divulgação por ele promovida que o slogan '50 anos em cinco', retirado de um discurso de campanha de Juscelino, se tornou famoso como símbolo do governo JK. Foi também o primeiro a abrir um escritório jornalístico no Planalto Central, para onde enviou uma dupla de repórteres. Apostando no desenvolvimentismo do programa de metas de Juscelino e publicando reportagens sobre a construção de Brasília, a *Manchete* aumentou sua tiragem e seu volume de publicidade e, com a decadência de *O Cruzeiro*, tornou-se a primeira revista brasileira. Aproveitando a situação favorável, Bloch reequipou seu parque gráfico e criou novas revistas, como *Fatos e Fotos*, *Jóia*, *Pais e Filhos*, *Ele e Ela*, *Desfile*, *Amiga*, *Sétimo Céu* e outras. Tornou-se amigo íntimo de Juscelino e, quando este foi cassado e exilado pelo regime militar em junho de 1964, desconsiderou a proibição de que seu nome recebesse qualquer menção na imprensa, continuando a promover publicamente a defesa do ex-presidente, de quem editaria as memórias em três volumes”. Es decir que su figura se corresponde con la de un gran acompañante de

Uma vez foi à revista Manchete falar com Adolfo Bloch sobre um plano destinado a levar a Sinfônica às diversas camadas da população ainda não atingidas pela música erudita. Ao que Adolfo replicou: por que pensar em 3 mil quando podemos atingir 30 mil? Reuniu seu staff e programo um espetáculo no Monumento dos Pracinhas, com a Orquestra Sinfônica Brasileira, três bandas militares, canhões e sinos: a peça principal era a abertura 1812, de Tchaikowsky. A princípio não acreditou que desse certo, sempre tivera receio de aglomerações para ouvir música, de multidões. Mas nos acordes finais da 1813, onde o hino russo se impõe, ele viu o povo correr em sua direção. E à frente, quase chorando, Adolfo Bloch. (“Trajetória de uma vocação”, 29/9/73)

Esa potencia política del arte, en el sentido en que la política piensa lo común y los conflictos que suponen el acceso y la convivencia en un territorio múltiple, tiene su propio viraje en la obra del autor elegido: formar a las nuevas generaciones de oyentes, en lugar de llevarles sin más el producto cultural que deben aceptar y al que se deben abrir:

Para Karabtchevsky o que o Brasil precisa para atingir sua maioridade musical é uma reestruturação completa e radical no ensino da música, não com a intenção de formar músicos profissionais, mas sim de forjar as futuras gerações que ouvirão música com prazer e autenticidade. Foi muito criticado por ocasião do concerto com obras de Chico Buarque: houve reação dos puristas. Karabtchevsky não pretendia a simbiose da música popular com a erudita, mas a motivação que poderia atrair uma juventude, sequiosa de novos valores. O concerto do Chico foi uma tentativa, a abertura de um dos caminhos. (“Trajetória de uma vocação”, 29/9/73)

Si bien proponer es de suyo una acción de gran potencial, la formación de una nueva sensibilidad, forjada en experiencias que atraviesan los límites arbitrarios entre alta cultura y cultura popular, es el legado más importante que Lispector elige del gran director.<sup>38</sup>

---

proyectos significativamente amplios y populares. Texto completo disponible en <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/bloch-adolfo>>.

38 La inserción aquí del término “emancipación” refiere a la posición respecto del saber que Jaques Rancière (2013

Lispector dispone de los medios para asegurar un modo de posesión de las obras, sea por la adquisición de una copia o gracias al conocimiento requerido para la conservación y el aprecio de propuestas artísticas en las que convergen saberes de culto y populares. Por otra parte, presenciar el proceso gestacional no impide que se realice, para ella, la preservación aurática, ese momento de pasaje desde el material en bruto hacia el objeto artístico. Y en su concepción del arte, celebra la formación de los espectadores para el desarrollo de una sensibilidad artística que conduzca a posicionarse libremente frente a una obra.

Desde el punto de vista del proceso, tanto el género como la identidad del artista dejan de afiliarse en la individualidad para fluir hacia la actitud colaborativa y comunitaria, mediante la que todos los participantes sostienen, literalmente, el arte.

### **De la obra a la acción. Proyecciones del arte nuevo latinoamericano.**

El momento crítico, en el sentido analítico pero también de puesta en crisis, de las lecturas de Sara Gallardo y Clarice Lispector consiste en atravesar la etapa de la fascinación contemplativa para reutilizar las materialidades de la obra y hacer, de ellas, la base de una inteligibilidad recíproca entre un fenómeno artístico o extraartístico y los lineamientos estéticos propios de cada producción. *Salir de la obra* supone atravesar su narrativa interna; abandonar su condición de artefacto autosuficiente o alineado en las series estilísticas que satisfacen los ordenamientos temporales consecutivos y causales de la historia.

En la determinación de hacer de las obras un objeto destinado al uso, en el sentido que Giorgio Agamben le asigna a la acción de profanar como restitución a los hombres de los objetos de los dioses, las autoras ejercen el derecho de neutralizar el poder de aislamiento que detentan las

---

[2008]) les atribuye, en primer lugar, a todas las inteligencias y, en segundo lugar, al espectador que hace suyos los objetos estéticos de los que disfruta. De todos modos, para Karabtchevsky y Lispector no se trata solamente de que el espectador sea capaz de “traducir a su manera aquello que él o ella percibe” (p.23), sino de estar formado, con el fin de atender una obra más genuinamente, es decir sin prejuicios. En todo caso, es interesante el modo en que tanto Lispector como Karabtchevsky invierten la primacía de la “formación del músico” por sobre la “formación del espectador” para resaltar la necesidad de este último de enfrentar un problema estético más allá de las jerarquías socialmente atribuidas a uno y otro ámbitos de la producción artística. En particular, aquel que adjudica prioridades al conocimiento de la alta cultura como llave de acceso al arte.

instituciones museísticas. Decretan para sí la restitución del uso de las obras a los espectadores/usuarios.

Aquello que viene del arte se acepta como idea y medio de transformación e intervención de espacios, objetos y acontecimientos que devienen, de ese modo, instancias atravesadas por la significación situada, porteña, carioca, de la obra. Cada acto de lectura pone así de manifiesto una productividad específica. La obra se transforma en capital para pensar escenas distintas de ella en las que deja, no obstante, su propia marca. No se trata sin embargo de un uso de la obra indeterminado o meramente potencial sino, por el contrario, orientado y dirigido: unas veces hacia el afuera y, otras, hacia el mismo campo del arte. En cualquiera de los casos, se produce una transformación recíproca. Las obras devienen instrumento del pensamiento, insumo de la reflexión; los espacios que ellas tocan se ven modificados por sus materialidades y sentidos de la práctica. Reencantados o utopizados, los fenómenos en los que las obras intervienen reconfiguran su identidad y adquieren una dimensión latinoamericanizada por las intenciones de las obras.

Las obras de arte que ostentan esta capacidad demiúrgica son las de los nuevos artistas porteños y cariocas. Pero las neovanguardias argentinas o brasileras no tienen como finalidad, según los términos de los historiadores del arte, deshacerse de los hábitos figurativos o del estatismo del caballete. Sus proyecciones más interesantes residen en la capacidad de transformar la condición netamente estética y formal de la obra en un bólido que piensa la localidad desde su misma configuración. El espectador, o crítico (como las autoras), debe hacer nuevas cosas a partir de esas propuestas artísticas: recortar, pegar, conocer los procedimientos de confección de una obra, mezclar, disfrutar, sonreír, permanecer en estado de formación constante pero siempre interrogándose acerca de esa necesidad relativa y mutua entre el artefacto artístico arte y un acontecimiento diferente de él.

Una de las funciones más relevantes de estas obras analizadas escogidas es la de enseñar, precisamente, a usar el arte. Con sus objetos y prácticas abiertos, emplazados en lugares públicos,



privados e intermediales, los artistas de las neovanguardias les enseñan a las autoras, o las reafirman en sus deseos más profundos, a usurpar la sacralidad del aura. Como medio antes que como fin, el arte nuevo puede ser utilizado para revisar las representaciones clásicas y los espacios urbanos como escenarios sensuales, dinámicos, singulares.

Para las autoras, la procesualidad forma parte de la obra. Las acciones de hacer-mostrar-ver-apreciar constituyen un fundamento inescindible de la obra terminada. La obra se realiza cada vez en el contexto de su enunciación y del aprecio indelegable de su propia comunidad. No se desterritorializa ni pierde identidad por adecuarse al contexto del espectador.

Los espacios privados y públicos no se diferencian tampoco a partir de jerarquías ni relevancias. La salida de las obras del museo, o el trabajo del artista frente al público cruzan y dislocan los espacios en los que las obras, por inercia, habían perdido su capacidad interpeladora.

La concepción colaborativa del arte disuelve la identidad fija e individual del artista, para incorporar a los asistentes, oyentes y otros artistas en estructura global de una obra. Justamente por la participación activa de agentes que usan, mantienen, u observan su confección es que la obra puede sostener su relevancia.

Tanto para Sara Gallardo como para Clarice Lispector, las fronteras que la alta cultura interponía entre las formas modernistas y los rayones coloridos del pop para la preservación y conservación de la pureza y la intocabilidad del arte (esa forma de lo sagrado que se separa de lo profanado por el uso humano) caen desintegradas ante la promesa de felicidad. La felicidad, la alegría, el desagrado o la reflexión no provienen de la obra ni del espectador sino, como sostiene Juliane Rebentisch, de la experiencia estética autónoma que se produce entre ambos. Y es por eso que pueden hacerse varias combinaciones impredecibles: filme malo/ disfrute del filme; obra buena/ rechazo de los puristas. Las autoras rompen así, cada una a su modo, la idea condicionante de modos definitivos de leer, de esquemas predeterminados y regulados del gusto.

En la interpretación y en el uso productivo que les dan a los procesos de las obras elegidas,

se despliegan diferencias con otras operaciones contemporáneas que apuntan a desglosar una genealogía histórica (como Romero Brest, quien se pregunta cómo hacer legibles, en el marco de los conocimientos adquiridos por la historia del arte, ciertas obras nuevas imposibles de aprehender desde esos parámetros), o aspiran, mediante la actualización, a la posibilidad del desarrollo de un lenguaje a la altura de los producidos en los centros (la necesidad ubicación del arte en una plataforma internacional donde pueda sostenerse un diálogo entre pares).

Sara Gallardo y Clarice Lispector se desentienden de las interpretaciones categoriales, a pesar de conocerlas. En todo caso, entienden que si las obras cambian, se modifican también los modos de aprovecharlas.

Las obras de las neovanguardias latinoamericanas dejan a Sara Gallardo y Clarice Lispector siempre una ganancia epistemológica, un caudal de prácticas que puede ser reutilizado a futuro bajo nuevos términos y en distintas condiciones.

## **Algunos problemas de la escena artística regional. Límites de la contemporaneidad en la lectura del arte**

Un conjunto de columnas y crónicas reunidas exhibe en este capítulo lecturas transversales de Sara Gallardo y Clarice Lispector sobre el arte de su contemporaneidad. En “Fantasmas” (3/8/67), “Reportajes antisensacionales I” (12/10/67) y “A causa de Horacio Coppola, meditaciones sobre la memoria” (21/8/69), de Sara Gallardo, y “Nos primeiros começos de Brasília” (20/4/70), “Humberto Franceschi” (27/6/70), “Uma novidade, uma grandeza” (1/5/71) y “Genaro” (31/7/71), de Clarice Lispector, se examinan obras de poesía, bordado, fotografía, ópera y arquitectura, entre las que las autoras no establecen ninguna jerarquía.

Antes bien, abordan sucesivamente un conjunto de objetos del arte y figuras de artistas que llevaron adelante reflexiones de tesitura muy diferente respecto de sus alcances en la escena artística del período. Tanto es así que podría resultar inverosímil componer un objeto de estudio coherente y armonioso que contemple la cercanía de la magnificencia de la ciudad de Brasília con las reflexiones del artista plástico Genaro, la poesía del salteño José Manuel Castilla y la fotografía modernista de Horacio Coppola.

Sin embargo, junto a la diversidad de objetos y figuras a los que las autoras prestaron su atención detallista –un punto determinante en relación con sus miradas panorámicas sobre la escena–, el propósito del análisis apunta a examinar sus señalamientos acerca de la insuficiencia del tiempo presente para interpretar la función de esos objetos.

Acaso como consecuencia de permanecer al margen de los proyectos hegemónicos que concebían necesaria la nivelación internacional del arte latinoamericano, o debido a las riquezas de una multiplicidad de obras coexistentes que llamaron positivamente su atención, los registros de Sara Gallardo y Clarice Lispector se dirigen siempre y a la vez hacia una variedad de objetos artísticos atravesados por tiempos, velocidades y referencias heterogéneos. De esta manera, sus

elecciones y sus escritos jamás se dejan persuadir por la exclusividad de las claves contemporáneas para la valoración del arte. No solamente porque muchas veces las referencias del presente no les sirven para hacer justicia a la delicadeza de un momento o de una sensación –como el caso de las ceremonias declamatorias del salteño José Manuel Castilla o la asfixia producida por la ciudad de Brasilia– sino porque tampoco les habrían permitido desplazar sus miradas hacia las múltiples coyunturas temporales y culturales en las que las obras despliegan, para ellas, todo su potencial de significación.

Para cada una de las obras –*Bomarzo*, la ópera de Alberto Ginastera, Brasilia, la capital nova proyectada por Lúcio Costa y Oscar Niemeyer, las fotografías de Horacio Coppola y Humberto Franceschi, los poemas de José Manuel Castilla, los bordados de Genaro de Carvalho–, las autoras reconstruyen ante sus lectores la escena dinámica donde ellas testimoniaron la proyección de la obra hacia tiempos múltiples. Al tratarse de encuentros apuntalados por circunstancias específicas que las tiene como depositarias de una memoria personal –la censura de de la ópera *Bomarzo* por el gobierno del general Onganía, el reconocimiento del parque Tijuca en la fotografía de Franceschi, por citar tan solo dos ejemplos–, los “análisis” (o habría que decir, mejor, las historias de sus experiencias con las obras) están siempre atravesados por toda clase de proyecciones personales: conceptos, gustos, recuerdos, lecturas, sensaciones y valoraciones recolectados durante años de frecuentación del arte.

No se trata de encuentros a secas con la forma de la obra ni de la celebración de atributos que, por pertenecerles al arte, deberían comunicarse mediante tecnicismos disciplinares. Por el contrario. Sin rodeos ni explicaciones, las autoras ponen en marcha la maquinaria de todo aquello que George Didi-Huberman (2000) denomina una traición a la regla de oro del historiador del arte: la proyección de la realidad personal en las obras. Así, despliegan un abanico de tiempos y sentidos que las obras exudan en una situación concreta, poniendo de manifiesto la exuberancia y la sobredeterminación temporal, para usar dos términos didi-hubermanianos, que definen a las obras

como objetos del tiempo.

Como anticipo de algunos de los análisis que se verán más abajo, podría pensarse en la superposición de planos a los que recurren para expedirse sobre la ópera *Bomarzo*, dirigida por Alberto Ginastera en el teatro Colón en mayo de 1967, y la recientemente inaugurada ciudad de Brasilia el 21 de abril de 1960.

Por empezar, en lugar del empleo de un lenguaje distanciado que permita objetivar las particularidades de cada artefacto, los principios retóricos de sus textos acompañan el desempeño de los efectos de las obras, creando una fiel interdependencia entre lenguaje y obra analizada. Mientras Gallardo elige la ironía burlesca para referirse a los temores desmesurados y ridículos del gobierno de Onganía por los fantasmas creados por Manuel Mujica Lainez, Lispector solapa imágenes cubistas para expresar su sensación de ahogo en una Brasilia acaso bien planteada estéticamente pero, en su opinión, urbanísticamente desarticulada. No temen, en definitiva, que la contaminación de sus lenguajes altere la existencia de la obra.

Por otra parte, eligen obtener parámetros de análisis y comparación de sus experiencia-*Bomarzo* y experiencia-Brasilia del interior de sus propios acervos de referencias literarias y urbanas. Con el fin de interpelar la ignorancia de los censores y su falta de mundanidad, Sara Gallardo se retrotrae a los fantasmas de la literatura occidental que se dedican a realizar, desde Homero hasta Don Segundo Sombra, su largo periplo impío y disruptor. Entre otras alusiones a las limitadas coordenadas que ofrece el presente para comprender *Bomarzo*, la inscripción de esta obra en una tradición mayor le permite a la autora justificar la escasez de recursos interpretativos interpuestos por los censores del onganiato. Por su parte, Clarice Lispector dirige sus afiladas saetas hacia la comparación de Brasilia con la ciudad de Roma, donde la hiedra de las ruinas demarca un peso de la historia intransferible, en tiempo *express*, a una ciudad que pretende obtener, en el contexto de sus territorios, una carga simbólica equivalente.

Por último, desprecian el afán de control que se yergue detrás de esos monumentos al poder:

la censura y el demiúrgico diseño de una gran ciudad constituyen marcas inequívocas de la vigencia de un patriarcado. Y si bien “patriarcado” es un término extemporáneo que en los textos de las autoras está solamente aludido, sus críticas al dominio masculino en la generación de omnipotencia es clara y contundente. Sobre todo, *Bomarzo* es para Gallardo mucho más que la censura y una ópera: es una obra que convoca a navegar las inestabilidades y ambivalencias del sentido; *Brasilia* es para Lispector mucho más que el acierto político para encender el motor del desarrollo: es una aberración conceptual y un trastorno de los principios temporales de la urbanidad, que ordenan la identidad de sus habitantes.

En su ya clásico *Ante el tiempo* (2000), el filósofo George Didi-Huberman hacía notar que la intrusión de una época en otra –el anacronismo– resulta necesaria para la comprensión de las obras de arte cuando “el pasado se muestra insuficiente, y constituye incluso, un obstáculo para la comprensión de sí mismo” (pp.42-43). Antes que nada, el autor remarca la necesaria combinación de tiempos y referencias para sustanciar el sentido de una obra, su capacidad de construir memoria y de ser, incluso, pensable como tal. Por eso, el anacronismo no es un medio eficaz para comprender únicamente las obras del pasado al proyectar, sobre ese campo ignoto, las seguridades del presente. Una policronía de diversos orígenes es necesaria, también, para acceder a las obras de la propia contemporaneidad: “Sacamos la impresión de que los contemporáneos a menudo no se comprenden mejor que los individuos separados en el tiempo: el anacronismo atraviesa todas las contemporaneidades. No existe –casi– la concordancia entre los tiempos” (p.38).

En sus crónicas y columnas periodísticas, las autoras asientan una línea desfasada de los análisis de su época, recuperando temas y anotando una gran cantidad de nuevas miradas para acercarse a los objetos del arte. En consonancia con el uso de otros tiempos para la interpretación de las obras, Gallardo y Lispector sugieren que atenerse a los fundamentos formales y políticos de la contemporaneidad para decidir el impacto y la importancia de una obra hace perder de vista la

convergencia de sentidos que enriquecen sus funciones múltiples como objetos insertos tramas mucho más vastas, matizadas y complejas que aquello que el presente parece requerir para avanzar hacia el futuro. De modo que no solamente se abocan a discutir la aparente necesidad de las lecturas de su contemporaneidad, ansiosas por aplicar las etiquetas de “pasado” o de “futuro”; también subrayan la heterogeneidad de referencias como un valor de signo positivo para las lecturas de las obras locales, lo que las liberaría de los ritmos impuestos por los centros y las acercaría al corazón de la riqueza vernácula.

En la historia del arte, el paradigma del asombro frente a lo nuevo ha destacado el posicionamiento internacional como ambición rectora de la plástica en Argentina y Brasil: “Volvemos a los sesenta sin que nunca disminuya nuestra sorpresa. Una década o una época que parece haber inaugurado todas las opciones sobre las que trabajará el arte en los años subsiguientes, hasta el final del siglo y aún después” (p.51), afirma entusiasmada la historiadora Andrea Giunta (2011) en “Imaginarios de la desestabilización”. Sin embargo, las imágenes de contradicción como resultado de la necesidad de adaptar a la cultura pop en una latitud signada por la inestabilidad política y un desarrollismo en ciernes ha consagrado, a su vez, la imagen espejada que deja al arte local en el lugar del remedo contestatario de las producciones norteamericanas o europeas. Las expresiones del crítico brasileño Paulo Herkenhoff son iluminadoras respecto de esta imagen deformada que surge de la voluntad de concebir acciones simétricas entre las artes producidas en hemisferios opuestos:

La melancolía del sujeto procedía de su obliteración social. Aspectos contradictorios yuxtaponían el pop y su tendencia en las comunicaciones masivas a las sociedades sudamericanas en donde había censura, un alto índice de analfabetismo (Brasil) y la expansión de la televisión. Tales antagonismos contaminaron el arte de extracción pop en la región [...] La intencionalidad política demandaba estrategias de comunicación y construcción de la relación entre significante y

significado en el rodeo del público y en las formas de circulación del arte. El objetivo era mantener la contundencia y la legibilidad del mensaje, pero también establecer un modo de comunicación que garantizara la supervivencia de los propios artistas frente al aparato represivo del Estado. El arte en ese período operaba con las contradicciones entre el capitalismo avanzado y el capitalismo periférico en el eje Norte-Sur. En el extremo de la pobreza, la sociedad de consumo del pop se yuxtaponía al consumo marginal y al “lumpenismo” de Juanito Laguna. (pp. 21-22)

Si bien Herkenhoff se encarga de reforzar las distancias contextuales que marcan las diferencias reales entre consumos, imágenes y modelos de circulación del arte en una y otra latitud, las ideas de “yuxtaposición” y “contaminación” aluden a la referencialidad que implicaban las acciones del norte sobre las del sur. La revisión de los modelos historiográficos permite así observar una mayoría de líneas congruentes con la idea de prácticas modélicas replicadas con adaptaciones en distintos espacios del globo.

A contramano de estas imágenes de “los sesenta” como explosión de ensayos y adopciones de corrientes artísticas surgidas de economías industrializadas y de altos niveles de consumo a los parámetros de las regiones culturales de Brasil y Argentina, las autoras se detienen en la existencia de prácticas situadas –más que autónomas o independientes– ligadas a la historia, el paisaje y la dinámica política propias de sus espacios sociales. Registran además la simultaneidad de espacios creativos abocados a las prácticas ancestrales como el canto a la naturaleza y el bordado del tapiz, a la confluencia de referencialidad y dramatismo estético en la fotografía y al desafío del rol tutelar del Estado en su poder/responsabilidad interpretativa y productora de arte.<sup>39</sup>

---

39 Si bien el problema excede ampliamente los límites de este trabajo, remitimos a la abultada bibliografía crítica e historiográfica que aborda las diferentes estrategias del internacionalismo desarrolladas a partir de los sesenta, como los trabajos de Andrea Giunta en *Vanguardia, internacionalismo y política* (2008), o los de Rodrigo Alonso en *Imán. Nueva York. Arte argentino de los años sesenta* (2010) o en *Sistemas, acciones y procesos 1967-1975* (2011). Tales textos dan cuenta, además, de aquellos proyectos y manifiestos de renovación de recursos compositivos, de exhibición y sobre todo de interpelación al espectador latinoamericano que se desarrollaban en forma concomitante al deseo de implantación en el extranjero, como los de la Nova objetividade de Helio Oiticica o los proyectos táctiles de Lygia Clark. Sin embargo, tópicos como el arte regional en tanto continuidad de prácticas ancestrales, la lectura clásica de las obras miméticas como la fotografía o el rol constructor del Estado permanecen en estado de latencia al interior de la vorágine que supone dismantelar todo halo conservador alrededor del campo de las artes. Esa brecha puede ilustrarse con los trabajos de lectura de Marta Traba (2005 [1973]) respecto del dibujo, el grabado, la cerámica o el erotismo, mediante



La importancia del corpus reside entonces en la elección de obras y prácticas que intersectan la envergadura de los proyectos hegemónicos destinados a sacar el arte de su regionalismo indolente e, incluso, de la lógica de la “yuxtaposición”, que retiene su esperanza de progreso en las referencias operadas en los países del norte.

La promoción del salto hacia el afuera y el dominio de lenguajes universales como camino hacia el alcance de la estelaridad internacional son puestos en cuestión. El problema gira en torno de las propias lecturas de las autoras, que se desvían del camino crítico general, orientado a determinar el carácter contemporáneo o demodé de una obra respecto de sus chances de colocación en una plataforma extramuros. A través de la dirección de sus miradas y de una implicación subjetiva que sobresale cuando relatan el camino que las condujo hacia las obras, Gallardo y Lispector señalan aristas que se desmarcan definitivamente del protocolo de la aspiración unívoca y necesaria como marca de un estado del arte latinoamericano.

Aunque las voluntades internacionalistas dominaron efectivamente el terreno metropolitano, como se deduce de la valoración norteamericana de la ópera de Ginastera o de la gestión estatal de Brasilia,<sup>40</sup> otros espacios dentro y fuera del ejido urbano sumaban a potencias a la importancia de

---

los que introduce su hipótesis de que estas artes permanecen guiadas por la función comunicativa y sensual del lenguaje: “La única manera de que las artes plásticas restablezcan su perdida función de lenguaje y, por consiguiente, comuniquen contenidos vigilantes, esclarecedores y críticos acordes con el proceso que vivimos, es volviendo a conectar significados y significantes, de tal modo que se expresen cosas, y que, lo que se diga, sea nuevamente audible y comprensible” (207); de Oscar Niemeyer respecto del rol del Estado como contratista y financiador de Brasilia en “Mi experiencia en Brasilia” (2016 [1961]): “Brasilia representa, para todos los que colaboraron en ella, una experiencia tan rica en luchas y enseñanzas que nunca podrá ser olvidada. Sentí eso desde mi primer contacto con el proyecto desde los primeros estudios realizados, convencido de que se trataba de una tarea gigantesca y necesaria, fundamental para nuestro país [...] No fue para mí solamente una oportunidad profesional, aunque como tal hay sido de suma importancia, sino un movimiento colectivo, un emprendimiento extraordinario que suscitaba y exigía devoción y entusiasmo, uniendo a quienes en él participaron en una verdadera cruzada para superar obstáculos, oposiciones, incomprendiones y contratiempos, incluso los más duros e inesperados (p.147); de las propias miradas de Gallardo y Lispector sobre el material fotográfico que se despliegan aquí. Hacer converger estos proyectos o poner de manifiesto su simultaneidad histórica permite desplazarse del “sesgo hegemónico” metropolitano y vanguardista, como sostiene María Cristina Rocca en *Arte, modernización y guerra fría. Las bienales de Córdoba en los sesenta* (2009), cuando intenta enfocar los propósitos latinoamericanistas de las bienales de Córdoba frente al análisis de Andrea Giunta, más centrado y difundido respecto de las estrategias internacionalistas emanadas desde Buenos Aires.

40 En “Mi experiencia en Brasilia” ((2016 [1961])), Oscar Niemeyer confirma la voluntad estatal de proyección internacional de la construcción de la capital no solamente en términos políticos sino también artísticos: “Nuestra única preocupación era poder terminar las construcciones dentro de los plazos establecidos, y hacerlas con libertad, para que fueran una contribución novedosa a la arquitectura actual, lamentablemente orientada hacia la repetición y la vulgaridad [...] Y esa sensación se acentuaba cuando el elogio provenía de una personalidad como la de Le Corbusier –el líder máximo de la arquitectura contemporánea–, elogio que me permito repetir: 'Je pense souvent à vous et votre magnifique

un arte local que estaba rodeado, además, de voces críticas también sensibles a esos movimientos alternos.

Es entonces cuando salta a la vista el derecho que se arrogan de superponer valores anacrónicos en sus análisis, volviendo las obras polisémicas y sobredeterminadas, como diría George Didi-Huberman respecto de la constelación de tiempos que reúne en el objeto referencias heterogéneas. La ejecución de principios de lectura discordantes e incluso contradictorios dentro del canon público y propio les permite a las autoras evitar la rigidez de las lecturas moralistas o excesivamente formalistas, y obviar, sobre todo, la exigencia de leer desde el tiempo contemporáneo.

Sus posiciones respecto del lugar del arte regional en la carrera internacional, de los roces entre el Estado y la producción artística, acerca del carácter documental de la fotografía permiten ver la existencia de imaginarios contrapuestos sobre el estado del campo cultural de su tiempo, y la necesidad pensar en una zona crítica que establezca líneas de contacto entre proyectos considerados opuestos desde el punto de vista de una valoración deslocalizada.

Como se verá, a pesar de los vaivenes temporales y de las variadas circunstancias que habilitan o censuran ciertas obras, las lecturas de Sara Gallardo y Clarice Lispector se empeñan en destacar el carácter siempre disruptivo del arte y su capacidad de interpelar el entorno cultural. En su manera más bien “clásica” de leer el arte como artefacto movilizador, logran saltar por encima de la vallas epocales o poner en evidencia el carácter excesivamente contemporáneo de lecturas que, para lucir esa condición de presente, necesitan armar mapas contrastantes, binarios o excluyentes. La relectura de los textos de las autoras nos ubica hoy frente la posibilidad de complejizar esos antagonismos que fueron, en su momento, funcionales al deseo internacionalista que diseñaba

---

travail. Bravo' (161-169). Por su parte, Esteban Buch (2003) rastrea pormenorizadamente la reacción del público y de la prensa durante la primera función de *Bomarzo* en el extranjero: “Seis minutos y tres segundos duró el aplauso el 19 de mayo de 1967 al término del estreno de *Bomarzo* en el Lisner Auditorium de Washington, según la revista *Panorama*. El telón subiendo y bajando, subiendo y bajando, y Ginastera, con los otros, saludando [...] 'Todos deberían ver Bomarzo', comentaría poco después el vicepresidente Humphrey. ¿Todos?’” (p.83). Así, con esta pregunta irónica, enfatiza Buch la percepción que se hará realidad durante la censura, aquella que indica la existencia de públicos más maduros o preparados que otros para procesar algunas representaciones del arte. Por supuesto, el latinoamericano no se encontraría entre los más preparados para enfrentar una obra como *Bomarzo*.

centros rectores y periferias en vías de desarrollo, focos vanguardistas y regiones tradicionalistas.

Por el contrario, su intención casi forzada en leer “distinto” se revela como una riqueza crítica que anunciaba intuitivamente la idea de que no existe evolución o progreso en el arte.

### **Renovar la tradición. El mundo dinámico de la poesía y el tapiz**

La elección del poeta salteño José Manuel Castilla, por parte de Sara Gallardo, y del bordador bahiano Genaro de Carvalho, por Clarice Lispector, se ubica en el contexto de la discusión de una serie de términos que delimitan la imagen de la investidura que la producción latinoamericana se daba a sí misma durante el período estudiado. Términos como región y sus derivados regionalismo y regional, provincias, provincianismo, periferia, autóctono, tradición, retaguardia, cultura popular, denominan una amplia gama de prácticas, situaciones y ubicaciones del arte latinoamericano ajenos a los parámetros renovadores que supondrían el cinetismo y las ambientaciones, entre otras técnicas asociadas a “lo nuevo”. Por su parte, vanguardia, metrópolis, alta cultura, progreso, actualización, moderno, urbano conforman la otra línea semántica vinculada a la descripción de los centros donde se tramaban las actualizaciones y se negociaban los pasajes hacia la plataforma internacional. Se trata de términos con alta frecuencia de aparición en la bibliografía del período e, incluso como vimos, también en la historiográfica.

Por caso, el clásico *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970* (1973), de la crítica argentina Marta Traba, se estructura en su totalidad sobre la base un beligerante antagonismo, que parecería irreductible, entre estos polos. Pese a los esfuerzos denodados de la autora por asignarles un lugar decoroso a los artistas latinoamericanos que dibujaban, grababan, pintaban, tejían, hacían cerámica o paisajismo (es un texto en el que los nombres de María Bonomi y Roberto Burle Marx son celebrados conjuntamente), su confianza en el arte latinoamericano permanece, a lo largo de su obra, atado a disyuntivas ligadas, sobre todo, a las condiciones de dependencia económica de los países sudamericanos que la autora no atina a

desligar de las prácticas culturales. Su combate contra la preponderancia de las técnicas pop, op, camp, contra el cinetismo y los happenings, las ambientaciones y las instalaciones provenientes de los Estados Unidos no cesa ni frente a la palabra de otros críticos que ella misma cita y que asumen sin escándalos la posible coexistencia de ambas tendencias.<sup>41</sup> De esta manera, en la apertura del último capítulo de *Dos décadas vulnerables* sostiene:

Parece normal y acorde con tal situación que al final de la década el furor de estar “in”, de escapar de provincia, de ser aceptados y perdonados, sacuda las artes plásticas y llegue hasta las zonas más desguarnecidas económicamente, y a las zonas más desguarnecidas culturalmente, lo cual crea una extraña nivelación –nivelación a nivel neoyorkino– entre paraguayos y venezolanos o entre argentinos y guatemaltecos. (pp. 205-206)

Es fácil observar aquí la equivalencia que la autora presupone entre la situación económicamente dependiente y el desamparo cultural en el que deposita su diagnóstico de equivalencias. No obstante, cerrará su libro con un alegato en favor de la fracción de responsabilidad que les caben tanto a los artistas como a los críticos en el camino de la liberación de la opresión:

Nada puede ser más peligroso para el imperio que [...] muchos artistas jóvenes, enfrentando la avalancha mimética, hayan perdido progresivamente el miedo de ser tildados de “provincianos” o calificados de “realistas”, que los pueblos tomen la revancha contra las ciudades, la región contra la capital, el hombre corriente contra la élite, la ironía contra el trascendentalismo, la crítica sobre

---

41 En “A la búsqueda del signo perdido”, capítulo final de *Dos décadas vulnerables*, Marta Traba cita al crítico Juan Calzadilla en su reporte de la Bienal Americana de Grabado, de 1963, en el Museo de Arte contemporáneo de la Universidad de Chile: “El arte no ha muerto, y lo que en realidad comienza a plantearse es un fenómeno de coexistencia de concepciones [...] Justamente para demostrar la vigencia de concepciones heredadas de una tradición viviente ponemos como ejemplo la Exposición Latinoamericana de Dibujo y Grabado. Su realización en momentos en que nuestra conciencia subdesarrollada se presta fácilmente a ser deslumbrada y alienda, no podía ser más oportuna, precisamente para llamar la atención sobre obras y creadores de gran autenticidad; debemos aceptar que en arte es más importante ser auténtico que estar al día” (p.210). Como se ve, en el marco del paradigma del subdesarrollo, Calzadilla se detiene en este “fenómeno de coexistencia”, donde sin embargo, y pese a la certeza de la dinámica vigente de la tradición, “estar al día” se opone a la autenticidad.

la apatía; todo esto son síntomas que deberían ser perseguidos concienzudamente por la crítica, hasta ser hipostasiados como evidencias de salud en una paradójica situación de falsa enfermedad. (p.227)

Como se ve, a pesar de que el trabajo de la autora se asienta en un determinismo algo precario respecto de la relación entre productos culturales y desarrollo económico, el potencial de su texto reside más bien en esta proliferación de términos que no dejan de exhibir el tono de la época, cuando algunas acciones artísticas locales –latinoamericanas, para mayor precisión– podían percibirse con cierto retraso evolutivo frente a los avances foráneos, antes que como resultado de una decisión situada y debidamente justificada sobre las necesidades creativas y expresivas de los propios artistas.

Desde esta perspectiva es posible observar mejor cómo, a partir de las obras de poesía y bordado, Sara Gallardo y Clarice Lispector discuten junto a los artistas este antagonismo histórico. En “Reportajes antisensacionales I” (12/10/67) y “Genaro” (31/7/71), las autoras invitan a Castilla y a De Carvalho a exponer cómo trabajan mientras sostienen con ellos una amable interacción. Las obras quedan introducidas en el marco de una ceremonia conversacional donde los artistas tienen la palabra para explicar sus aspiraciones y los porqué de sus temas y los materiales elegidos.

De todas formas, cada texto tiene su complejidad específica. Gallardo se encuentra con el poeta en la ciudad de Salta con motivo de una corresponsalía en la que registra, en el rol de una excéntrica antropóloga, la idiosincrasia de una provincia alejada (muy alejada) de los tiempos y costumbres metropolitanos. El canto a la tierra de los lugareños es una de las prácticas de cohesión comunitaria que más deleita a la escritora. Lispector rinde un homenaje póstumo a la obra de Genaro de Carvalho. Su texto yuxtapone fragmentos de la valoración de la propia Lispector, de una entrevista que le hubo realizado y de un texto de catálogo –hoy correspondería emplear el término “texto curatorial”– escrito por De Carvalho. Esta particular polifonía de tiempos y de voces construye el cariz elegíaco que engloba su crónica. Puede decirse que al tiempo que Marta Traba

anotaba enfáticamente sus desavenencias por los enfrentamientos entre sur y norte, Sara Gallardo y Clarice Lispector se ponían a disposición de sendos artistas regionales, apelando a un tono menor y a la estrategia más intimista de darles la palabra. Las autoras mostraron que el ser regionalista era una posición tan vital y necesaria como la vanguardia, a la que, no obstante, debían desafiar desde la palabra para mostrarse en paridad.

La profusión de términos exógenos a las obras propiamente dichas obliga a deslindar el signo positivo adjudicado por los propios artistas a sus prácticas: las maneras de asumir los legados, proyectar continuidades y buscar nuevas soluciones formales son vistas por ellos mismos como un repertorio de acciones destinadas a renovar la tradición y a mantenerla en una dinámica situada en el presente, con propósitos y objetivos adecuados a sus necesidades creativas. Así, permanecer en provincias, formar nuevos poetas e investigar texturas para expresar en la tela la exuberancia tropical son algunas de las decisiones con las que Castilla y De Carvalho eluden las disyunciones que separan vanguardia de provincianismo y alta cultura de cultura popular, variantes de la antinomia mayor que separa lo alto de lo bajo y el progreso del retraso.

La “renuncia al impacto como sistema y al espectáculo como resultado” (p.206) –según los términos algo esquemáticos pero representativos de la controversia con los que la crítica de arte Marta Traba rescata prácticas relegadas como el dibujo, el grabado, la cerámica y otras–<sup>42</sup> se manifiesta en las columnas de las autoras bajo la iterativa presencia del prefijo “anti-”, una clara señal de la resistencia frente al dominio general de la neovanguardia como mandato, y un signo de la realidad de la disputa por los privilegios del espacio creativo.

En el caso de Sara Gallardo, se trata de una modalidad de afirmación por oposición que

---

42 En la siguiente cita, Marta Traba (2005 [1973]) asienta su postura acerca de la resistencia que suponía ejercitar prácticas no hegemónicas: “Dibujar significa una renuncia explícita a hacer pintura, escultura, objetos, “happenings”, ambientes, propuestas, reconstrucciones, a dar pistas y a aceptar juegos de malabares. Esto significa, por consiguiente, una renuncia al impacto como sistema, al espectáculo como resultado y a su gratificación subsiguiente por parte de la sociedad de vanguardia que contrata el circo” (p.206). Es clara su posición defendida, en un mapa donde impera el sentido negativo de ciertas elecciones, como si las prácticas tradicionales estuvieran alineadas causalmente con la confección de sentidos conservadores y reaccionarios.

sostiene la cronista desde el título, “Reportajes *antisensacionales*”. Gallardo titula “Reportajes antisensacionales I y II” a la serie de columnas que envía desde Salta a la revista *Confirmado*, con énfasis en la oposición a la rutina de espectacularización que sigue el semanario de política y economía de moda donde trabaja.

La nota es larga y morosa. Discute los tiempos del reportaje urbano e ilumina el sentido de la conversación y las charlas improvisadas con los artistas y lugareños, buscando recrear el clima cansino y la oralidad de sus interlocutores. El fragmento que nos interesa es la apertura de la serie, donde consta el encuentro que mantuvo con José Manuel Castilla, figura elegida entre los numerosos poetas de la región. Castilla la recibe en su casa y devela ante ella no solamente sus hábitos de trabajo literarios sino también todos los que rodean su quehacer cotidiano, su cultura ancestral, su compañía afectiva:

Manuel J. Castilla tiene una casita en una cortada, tiene un hijo algo y devoto, una camiseta gris que le moldea la panza redonda. “¿El barbudo Castilla?” –me dijo un chofer de taxi. Y agregó de memoria todos los nombres, todos los domicilios de los poetas de Salta, que son infinitos.

Castilla es histriónico, tímido, hospitalario, bebedor, y está sentado delante de su mesa, coqueando.

Desparrama las hojas, elige una, la lame, la agrega al bocado, que se llama acullico, pega bicarbonato en el dedo y lo pone en la lengua, sigue hablando.

–Siéntese pues, niña –dice.

Guarda las hojas sueltas en un tazón de cuero liviano y rígido bien bonito.

–Cómo no va a darse cuenta de lo que es, niña. Apenas lo observe lo comprenderá. Tómelo, pues.

–No tengo idea.

–Cualquiera se da cuenta, pues. ¡Felisa!

–La Felisa fue a la farmacia, tata, ya viene.

–Cómo no se da cuenta, niña.

–...

–Es una... de toro.

–Quien no se da cuenta...

–Mire, mi familiaridad con los toros es relativa, don.

Entre la Felisa pálida, arrastrando los pies, encinta. Trae una bolsita de polietileno con coca fresca y unas monedas de vuelto.

Castilla me enseña a coquear. Si usted es canchero en el asunto y quiere invitar a otro canchero, debe decir: “¿Quiere que armemos un acuso?”. Acuso por acullico. Un matiz sonriente y un poco subrepticio, pues la coca es mal vista por la gente seria.

A decir verdad, es como mascar pasto seco. No mascar, por favor: aplastar contra la mejilla.

–¿Y? –dice Castilla.

–Nada.

–¿Y? –dice un rato después.

–Se me durmió la lengua.

–¡Ah, niña, la Pachamama se está haciendo sentir! ¡Felisa!

Pálida y silenciosa, Felisa sale a comprar vino.

Como es tímido, Castilla no sabe qué hacerse de mi visita. Y yo no sé cómo hacérmela perdonar.

Como es histriónico, se las arregla para disimular la timidez.

–A ver, chango, qué le podemos regalar a la niña. A ver trae esa pluma de loro del Pilcomayo.

El hijo, alto, tenso y devoto, saca una pluma pinchada en una bolsa indígena.

–No. Dale una que tenga rojo. Dale esa otra.

Y me regalan la mejor.

Va a leer sus poemas. Siempre lee sus poemas. Está en un banquete y dice: “Silencio. Llegó la hora de leer”, y si no tiene alguno a mano manda a buscar el manuscrito a su casa. Ahora se para, saca de entre los libros un rollo de papel amarillo, largo, que se desenrosca y cuelga como los pergaminos de los heraldos, y sonrío de sus propias rarezas; y lee con emoción, con largas pausas, sus recientes poemas, cambiando una palabra en la lectura, corrigiendo. Deja el rollo, elige nuevas hojas que lame y agrega al acullico, pizca de bicarbonato, trago de vino, habla de la poesía. “La tierra está virgen para cantarla, está ahí, esperando. Pero los changos componen unas cosas de las que no entiendo ni una palabra. ¡Ni una palabra! ¿Y qué les voy a decir, cuando me muestran? 'Seguí, chango. Trabajá. Seguí'. ¿Qué les voy a decir? Cuando era chango yo p... rotestaba contra Juan Carlos Dávalos. Ahora habrá llegado el turno de que p...rotesten contra mí. Digo yo. No sé. Pero, ¡ni una palabra! Y la tierra esperando que la celebremos. Virgen. El Pilcomayo... Los amaneceres en el Pilcomayo son... trae ese



libro, chango... como este bosque del aduanero Rousseau. Ay, ¿pero qué le podemos regalar a esta niña? A ver. Este libro'. (“Reportajes antisensacionales I”, 12/10/67)

Junto a Castilla, Gallardo deja ver al lector la ingente actividad creativa que discurre allá lejos de la capital, sin pausas entre generaciones, y sin sentir que la naturaleza está agotada como tema. La escena muestra una compleja interacción de tiempos que atraviesan el ser de la poesía del salteño. Tiene dos momentos: el ritual de la coca, con sus gestualidades y su lenguaje venido del tiempo inmemorial, actualizado sin embargo en el presente de cada ceremonia, como si permaneciera intacto. A medida que la entrevistadora-Gallardo es integrada en el ritual –invitada, participada, enseñada– su porteñidad va cediendo y se incluye en ese remolino temporal que la absorbe y la despoja de defensas. Intempestivamente, Gallardo señala al lector: “la coca es mal vista por la gente seria”, como si la pertenencia al segmento de la seriedad obstaculizara la sensibilidad frente al arte de los norteños, integrado por múltiples capas rituales, léxicas y comportamentales. Mediante tal observación exógena, Gallardo deja ver que puede atravesar esa barrera, desprenderse del prejuicio e ingresar, por fin, en ese mundo de provincia. Más adelante se intercala la escena de la declamación lírica. El paradigma cultural que elige Gallardo para describirla proviene del mundo clásico –“banquete”, “rollo”, “pergamino”, “heraldos”–, el tiempo legendario que se superpone al primero, reuniendo dos escalas históricas y culturales heterogéneas en una misma ceremonia. La elegancia del cierre adviene con los regalos que replican esa conjunción de ámbitos: la pluma del loro del Pilcomayo (la mejor) y un libro. De ese modo, además de los tiempos se combinan dos órdenes vitales: el de la naturaleza y el del hombre, con la palabra.

Toda la escena resulta así sobredeterminada. Ningún rasgo, en forma aislada, alcanzaría a rozar la magnificencia de esta urdimbre cultural de la que Gallardo se maravilla. La inteligibilidad de la poesía salteña se complejiza. Y el hábito antropológico parecería, al fin, necesario, para ir y venir (conocer y comunicar) entre los proyectos culturales de una y otra entraña (la ancestral y la metropolitana).

A pesar de que la rutina de Castilla es uno de los protagónicos de las columnas, el encabezado y cierre de los envíos también aportan al argumento central de que el movimiento cultural no gira únicamente alrededor de la metrópolis. Son aquellos momentos del discurso que Sara Gallardo elige para desmarcarse de la posición centralista de la revista:

(Desde Salta)

“¿Así que está aburrida de su página, quiere cambiar, se siente histérica? –dijo *Confirmado*. ¿Qué quiere hacer?” “Quiero ir a Salta.” “¿A Salta? ¿Y cuánto tiempo piensa atosigarnos con Salta? No mucho, ¿eh?” “D... dos números.” “Dos números, ¿eh? Bueno, dos números. Pero nada más. Buen viaje.” / Valijín en mano, me voy a Salta”. (“Reportajes antisensacionales I”, 12/10/67) [...]

Ahora el espacio se termina y los días en Seclantás recién empiezan. “Usted es una estafadora – dicen en *Confirmado*. Explíquese.” “Y... –digo yo– es que voy a escribir un libro sobre estos días en Seclantás, y entonces...” “¿Y a nosotros qué se nos importa su libro? Usted hizo 1600 kilómetros de viaje y ahora...” “Pero es que... como son reportajes antisensacionales y... además: pienso dedicar el libro al director de *Confirmado*.”

–Mire, Sara Gallardo; ¿por qué no se va un poquito al diablo?”

–Haré todo lo posible, señor. Con su permiso... (“Reportajes antisensacionales II”, 19/10/67)

Aunque la ironía de Sara Gallardo contra *Confirmado* es funcional a la promoción del supuesto carácter polifónico de la publicación (Alvarado, Rocco-Cuzzi, 1984), el paso del tiempo contribuye a comprenderla también como un síntoma de la suspicacia que despertaba en el medio urbano el interés de la escritora, y del modo capitalino de imaginar la vida en las provincias.<sup>43</sup>

Respecto de la crítica de arte, Marta Traba les asignaba a las revistas porteñas un rol no menor en su

---

43 En “Primera plana: el nuevo discurso periodístico de la década del '60”, artículo ya clásico en el corpus bibliográfico sobre el periodismo porteño, las lingüistas Maite Alvarado y Renata Rocco Cuzzi desglosan algunos de los mecanismos de renovación discursiva que recorren las notas del semanario. Destacan la ficcionalización (los inicios novelados, el uso de raya de diálogo o los detalles atribuidos a sujetos desde una visión omnisciente), y la producción de ilusión referencial a partir de una trama de voces que posibilite armar una imagen polifónica de los sucesos, como los dos grandes recursos de puesta al día de un discurso que busca parangonarse con los atractivos aciertos del periodismo norteamericano.

capacidad de aval y difusión de las nuevas corrientes artísticas y la consecuente omisión de otras prácticas de igual relevancia. En *Dos décadas vulnerables* (2005 [1973]), Marta Traba afirmaba que

Buenos Aires tiene otras servidumbres. La más visible, al comienzo de la década [de los 60], es la servidumbre a la moda. Esta va aparejada con una segunda obediencia, la búsqueda de lo escandaloso e impactante. Una tercera es la sumisión a las reducidas élites vanguardistas sostenidas por la frivolidad de los semanarios. Una cuarta, derivada de la tercera, es la sumisión a la juventud y el pavor a envejecer. (p.191)

Tanto *Confirmado* como su antecesora *Primera Plana* son sin duda los semanarios aludidos por Traba como focos celebratorios de los jóvenes artistas que hacen ambientaciones en lugar de arte. En ese contexto, Sara Gallardo elegirá una vía retórica sutil, en la que se sirve del género reportaje para registrar la profundidad del espacio y el tiempo con la que los poetas salteños refieren la singularidad de su terruño y recortarse, desde el interior mismo del medio, del sensacionalismo que proponían las lógicas comunicativas urbanas.

Gallardo no apuesta sin embargo a una nueva jerarquía, ni invierte los lugares de los términos en una escala valorativa. Su intervención apunta a sostener la posibilidad de la convivencia entre ámbitos productivos, y el respeto por la autenticidad de las formas comunicacionales. La cronista-crítica se adecua así a los tiempos salteños para llevarlos al centro, proponiendo una nueva dirección en los recorridos que las historias del arte eligen para construir y evaluar sus objetos de estudio.

En la columna de Lispector (cuya visualidad digital está restringida por defectos de luz en el escaneo), los factores que distancian al artista del sistema consagratorio de los centros es llevada adelante por el propio Genaro de Carvalho. El texto se inicia con la voz de la autora, quien presenta la actividad de De Carvalho diversificada entre la pintura y el tapiz, aunque el protagonismo será el

de este último. Lispector enfatiza el carácter artesanal de la tarea de Genaro, una práctica que se remonta hacia la Edad Media y el Renacimiento. Esa línea temporal de referencia y la técnica misma del bordado se reúnen en el presente del artista, quien elabora en esa configuración su propia originalidad y el diferencial con las agendas de su tiempo. Para el artista bahiano, la dinámica de la renovación no encuentra su motor en las formas nuevas del arte, es decir en el enlace temporal que va desde el presente hacia el futuro. Por el contrario. Es en los temas, en los materiales y en el dominio de la técnica antigua donde se conjuga la urdimbre de lo original, un término ubicado en las antípodas de “lo nuevo”, en cuanto el primero supone la variación situada de una práctica milenaria:

Tanto na XX como nas formas tapeçarias XX pinturas de Genaro de Carvalho tinham uma criatividade audaciosa nem XX chocante. Sente-se em cada tapête o rigorosa artesanato que o próprio Genaro exigia XX era era hoje XX tapeceirx como os da Edade Média e da Renença- Era o maior artista que tinhamos no gênero, além de pionero da tapeçaria no Brasil. Há mais de 20 anos Genaro se dava com calmo fervor a seu métier sempre se renovando, tanto na temática como na técnica. “Nunca fui interessado em ser um artista *dernier cri*, somente original”. Foi na busca de novas soluções práticas que levou a realizar as vezes, na tapeçaria a textura de várias [XX]madas com aplicação de materiais insólitos.

Quando estive em Salvador XXX conversamos. Como lhe veio a idéia de fazer tapeçarias XX amor pela contextura do material ou amor pelo objeto.

Porque sobretudo acho a tapeçaria uma coisa lindíssima. Criar sobretudo não morrer. É uma necessidade vital, orgânica, indispensável. E cotidiana. Se eu não criasse XX artes, certamente outra coisa, de que gostasse.

Reproduzirei parte um texto que o próprio Genaro escreveu no catálogo de uma de suas exposições: “A arte que faço é uma arte de amor, sempre foi. Faço porque gosto, e desejo que outros gostem também. Nunca foi nem será uma arte hermética, não e uma arte de revolta nem de protesto, mas isso não quer dizer que eu esteja de acôrdo com as dores do mundo contemporâneo. Sou participante e testemunha de todos os conflitos e acontecimentos. Vejo e sinto o grande

desencontro, a luta pela sobrevivência. Considero que o homem actual, atingido no cerne de seu ser pelas mais diversas situações aflitivas necessita pelo menos de uma pausa, ou de um talento que lhe retempere as forças restituindo-le o ânimo. A arte que faço é uma tentativa de proporcionar êsse momento. Se puder contribuir com um pouco de alegria e otimismo a missão a que me propus estará cumprida. Sou um *anti-shocking*, um *antiimpacto*, um *antitrágico*. A vida está cheia de choques, de impactos e tragédias. Para que lembrar na arte? Además, há muitas coisas que não se podem remediar.

Genaro, não estou completamente de acordo com você. Acho que a arte, denunciando o sofrimento humano, consola o homem com sua compreensão. Acho que arte serve de base para se poder mais profundamente sentir e pensar. Mas voltemos a tapeçaria: você usa o tear e o que mais?

Uso o tear, as mãos, o pincel, a tela, o amor e a vontade.

A experiência brasileira da tapeçaria difere da experiência européia?

(“Genaro”, 31/7/71)

En sus propios términos, la opción ideológica del bordador es contundente: “Sou um *anti-shocking*, um *antiimpacto*, um *antitrágico*”, ubicando con el prefijo “anti-” una división tajante entre aquello que no lo representa y les corresponde, por defecto, a otros programas artísticos: el shock, el impacto, la tragedia. Afirma positivamente, en cambio, aquello que sí ofrece su arte: un instrumental precario: telar, manos, pincel; un repertorio de emociones: amor y voluntad. Conoce con claridad el mapa que involucra las necesidades de “progreso” tanto como las orientaciones hacia la protesta y el llamado de atención que caracteriza a un grupo líder de la producción artística. Sin embargo, sabe que no es ese el camino por donde elige transitar y, en ese sentido, es interesante el grado de conciencia acerca de los antecedentes europeos y regionales de su práctica que lo condujeron a reformular esa técnica milenaria en su tierra natal.

Genaro de Carvalho figura entre los miembros del jurado de la Segunda Bienal de Salvador de Bahía de 1968 junto con Mário Pedrosa, Juárez Paraíso, Walter Zanini, Mário Barata y

Reginaldo Esteves, según sostiene la historiadora Almerinda da Silva Lopes.<sup>44</sup> Apenas dos días después del acto inaugural, la exhibición es proscripta por órdenes del gobierno militar y reabierta recién en 2014, con el objetivo de indagar las relaciones de poder en el mundo del arte. La creación una Bienal en el estado nordestino tenía por objetivo desafiar la centralidad de los circuitos de San Pablo y Rio de Janeiro, donde, de acuerdo con el propio Pedrosa y João Câmara, los bahianos habían tenido dificultades para incorporarse por su resistencia a abandonar la “regionalidad” que distinguía la vieja capital.

En “Da Bienal da Bahia e seus enfoques” (1967), Mário Pedrosa reafirma ese celo mediante el que los lugareños defienden el resguardo de su patrimonio arquitectónico y artístico, no solamente en medio de la avanzada cultural extranjerizante norteamericana, percibida como una amenaza latente, sino en también de las acciones desarrollistas estatales. Pedrosa observa que

Na Bahia é diferente; é ella o âmago do culturalismo regional autóctone. Ella não precisa defender-se contra a ação permanente de uma vizinhança cultural externa. Ella é o que é, e apresenta-se com uma extroversão cultural de calor contagiosos que, reforçada por sua beleza física natural incomparável, faz dela o sítio sagrado de peregrinação para nós, brasileiros. O próprio progresso que ali tem sido mais moderado não a tem estragado tanto quanto se teria de temer.  
(p.228)

La actuación como jurado en la Bienal alterantiva a los polos hegemónicos habrá seguramente contribuido a legitimar y a difundir el posicionamiento de De Carvalho respecto de la identidad de su tapicería, aunque a juzgar por sus palabras y la coincidencia con su colega Pedrosa, el artista detenta una prístina claridad respecto de sus aportes al campo general del arte.

---

44 En su libro *João Câmara* (1995), Almerinda da Silva Lopes sostiene: “A II Bienal da Bahia é aberta em dezembro de 1968, patrocinada pela Secretaria da Educação e Cultura [...] Queixavam-se os nordestinos da dificuldade de penetração, em especial na Bienal de São Paulo e no Salão Nacional do Rio de Janeiro. A criação da Bienal bahiana significativa, além da conquista de novos espaços para os artistas regionais, também a oportunidade de se abrir um debate mais amplo sobre a produção artística nacional (p.34). Se visualiza así la evidente inequidad en la representación de los artistas pertenecientes a latitudes consideradas “periféricas”.

El regionalismo, de ese modo, se diferencia del provincianismo como condición del retraso y la desactualización, y se reafirma como opción ideológica y estética:

Minha volta ao Brasil foi uma volta necessária. Eu começava a olhar os céus azuis, as folhinhas, e a sonhar com uma arte tropical exuberante, sobretudo regionalista. Falar de mim, Clarice, e falar de minha mulher, Nair, que sempre incentivou e falar de meus amigos que sempre me incentivaram e que me ensinaram gostar do que faço como gosto dos quadros de Di Cavalcanti, Milton Dacosta, etc. Como todo homen sou uma data, tenho compromissos com minha geração. Considero que la tapeçaria é um trabalho regional. Cada lugar tem a sua tradição com seu processo, que às vézes se remonta a séculos. Isso faz que com a tapeçaria realizada na França, por exemplo, difira da realizada na Tcheco Eslováquia ou Pérsi XX Portugal tem um tipo de lavor popular que se tornou famosos.

Qual a fagulha que XX que você queira criar?

O momento de inspiração pode nascer das mais simples XXX de um pequeno detalhe, de uma planta balançando de heXX subindo por uma XXX [fragmento ilegible]

Você acha que sua tapeçaria e a mesma se você mXX na Bahia? Refiro-me a influencia de côres e luzes?

A Bahia minha XXX me fascinam luminosidade [fragmento ilegible]

E home mori XX. (“Genaro”)

En diálogo con Lispector, De Carvalho explicará que la implantación de la práctica de la tapicería y el bordado en la edad media europea no implica ni la imitación ni la adopción del inmovilismo como técnica de trabajo. Por el contrario; él mismo designa la cualidad regionalista de la práctica, y la dinámica activa de continuar la tradición, renovándola. La regionalización concierne tanto la inscripción en la tradición como la tropicalización de su arte, lo que mantiene su técnica en el vaivén temporal y geográfico permanente. A diferencia de lo nuevo, cuyo criterio de valoración es únicamente temporal –estar último en la línea del tiempo–, la originalidad de lo regional se inscribe para Genaro en la conexión del artista con su entorno.

Semejante al ceremonial de Castilla, Genaro se deja atravesar por la luminosidad bahiana, los juegos de luces y de sombras de las hojas, las explosiones de color de las obras de sus colegas Di Cavalcanti y Dacosta.

### **La función memorial en la fotografía experimental de Horacio Coppola y Humberto Franceschi**

La fotografía es otra de las formas artísticas que despierta el interés de Sara Gallardo y Clarice Lispector. Fuera de toda cuestión su estatuto autónomo como arte (Schwartz, 2016),<sup>45</sup> las autoras basan sus viajes al mundo de la infancia en las tramas experimentales blanco y negro de las fotografías del argentino Horacio Coppola y el brasilero Humberto Franceschi.

En cada caso, es la condición artística de la fotografía la que se liga con la función memorial disparada en la recepción de cada una de las autoras. La mirada detenida de las fotografías no supone un salto directo hacia el referente para obtener, como resultado, una intensa emoción de melancolía y el deseo de poseer las copias para retener una porción de pasado. Más bien es la toma, o las tomas, como señala Gallardo cuando refiere a los variados ensayos del autor –los llama “las batallas del artista”– la que constituye una mediación estética irreductible –los matices del gris, la profundidad, los encuadres– sin la cual el camino hacia la exploración del pasado del espectador vería disminuida su intensidad y su eficacia. Al mismo tiempo que ese pasaje por la composición y el color, el carácter icónico de la imagen fotográfica pone en juego una instancia memorial de la que otras artes carecen y de la cual las autoras se hacen cargo, pese al supuesto retroceso interpretativo que supondría mirar aquello que las fotografías fotografían: las cosas propiamente dichas.

---

45 De acuerdo con el crítico Jorge Schwartz en “Fundación de Buenos Aires: la mirada de Horacio Coppola” (2016 [2013]), el estatuto artístico de la fotografía parecía haberse consolidado positivamente no hacía mucho en la Argentina: “Coppola llega a Europa sin tener que discutir o pelear por el estatuto autónomo de la fotografía como arte. Él ya había logrado esto en la Argentina: lo vemos plasmado en sus primeros fotogramas y en los primeros números de *Sur* de 1931, donde siete fotos aparecen, como si constituyeran un ensayo, con el título ‘Siete temas de Buenos Aires’; las varias páginas con imágenes prescinden de textos, análisis o explicaciones. El artículo de Coppola *es* las fotos, las fotos *son* el artículo por antonomasia (pp.228-229; cursivas del original). Este criterio es sin duda el que ha prevalecido en los análisis de la obra del fotógrafo, una línea que Gallardo abiertamente parece “discutir” al conformar otra mirada de esa Buenos Aires en proceso de modernización.



Una de las funciones primitivas de la imagen, según Didi-Huberman (2000), es la de producir memoria: “La imagen está, pues, abiertamente sobredeterminada respecto del tiempo. Esto implica reconocer el principio funcional de esta sobredeterminación dentro de una cierta dinámica de la memoria. Mucho antes de que el arte tuviera una historia –que comenzó o recomenzó, se dice, con Vasari–, las imágenes han tenido, han llevado, han producido la memoria” (p.42).

En “A causa de Horacio Coppola, meditaciones sobre la memoria” (21/8/69) y “Humberto Franceschi” (27/6/70), esta remisión al espacio urbano retratado (la Buenos Aires de la infancia de Gallardo y el parque Tijuca de la juventud de Lispector) cumple con tal objetivo memorial. Las autoras reconocen en esas fotografías artísticas mucho más que osadía compositiva: se ven a sí mismas en esos espacios; esos espacios son ella mismas. Sobre todo, son las fotografías las que ponen en movimiento ese pasado que permanecía latente, casi en el olvido, y que se activa en su memoria gracias a la maestría de las imágenes. De modo que remontándose en la forma estética visual, las autoras pueden acceder a esa yuxtaposición de tiempos que es la imagen: la del pasado en el presente de la recepción, un impacto que no solo no desestiman sino que sus escritos potencian. La lectura de las fotografías tiene así una doble entrada: tomas pensadas en el aprovechamiento de recursos compositivos modernos intervienen en el espacio de su subjetividad, y reenvían al pasado como si esas mediaciones formales estuvieran solamente al servicio de la construcción memorial. De hecho, es el reconocimiento de esas fotografías como arte aquella cualidad que ponen a disposición del lector para señalar, luego, como una consecuencia lógica que sigue al virtuosismo artístico, su capacidad evocativa.

En ambos casos, ese desplazamiento que las autoras realizan desde el interés artístico/documental hacia la función emotiva puede leerse como el desvío desde lo proyectado por el fotógrafo hacia la emergencia del “inconsciente óptico”, ese concepto tempranamente acuñado y desarrollado por Walter Benjamin en “Pequeña historia de la fotografía” (1973 [1931]): “La naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla a los ojos; distinta sobre todo porque un

espacio elaborado inconscientemente aparece en el lugar de un espacio que el hombre ha elaborado conscientemente” (p.67). Solo que aquí, para las autoras, el inconsciente óptico se dispara hacia su propia subjetividad y la conmueve. Así, las fotografías parecerían hechas solo para ellas, únicas e irreproducibles, un efecto nuevo y completamente ajeno a la indiferencia que le es asignada por consenso a la reproductibilidad.

Para el momento en que Gallardo llega a la muestra retrospectiva, Horacio Coppola es un artista reconocido por la sutileza en el registro del tránsito desde la periferia hacia el centro urbano porteño, donde ya se levantan los signos de la nueva ciudad moderna: su filmación de la erección del obelisco y el ensanchamiento de la calle Corrientes (Schwartz, 2016) marcan como hitos el pasaje de la ciudad a la metrópolis. La obsesión geométrica en el armado de figuras y los contrastes entre luces y sombras le permiten a Coppola, además, generar el dramatismo necesario para dar cuenta de la profundidad de esos procesos transformatorios. Mientras desde algunas lecturas críticas se llega a postular la independencia de los elementos fotografiados de sus referentes como un ejercicio de abstracción en el que el preciosismo formal domina el registro (Beatriz Sarlo o Rosalind Krauss, citadas por Jorge Schwartz, 2016: 232),<sup>46</sup> Sara Gallardo sobrepasa la dimensión técnica para llegar al núcleo de aquello que la vincula con las obras de Coppola:

Todo este macanear –ya que estamos en la letra eme– surge a su vez de un solo hecho: haber ido al museo de Arte Moderno a ver la exposición de cuarenta años de fotografías de Horacio Coppola.

Por varias razones es una suerte que Coppola esté vivo y en Buenos Aires. Tales razones son las obvias, pero hay una más: y es que por tan sencillo expediente (que tan sencillo no es, si hablamos con franqueza) nos permite testimoniarle la admiración y la gratitud que despierta el talento (dicho

---

46 En contra de cualquier posibilidad mimética o referencial, se pronuncia la crítica Beatriz Sarlo citada por Jorge Schwartz: “Coppola geometriza los cielos de un modo tan extraordinariamente deliberado que es como si no los aceptara como referente y quisiera transformarlos, formalizando su indeterminación abstracta’. Es la misma línea de reflexión de Rosalind Krauss, en su brillante análisis de los Equivalentes de Stieglitz, nubes obsesivamente fotografiadas entre 1922 y 1930, algunas de las cuales, verticalizadas por el artista, adquieren total autonomía y se convierten en abstracciones despegadas de sus referentes” (232). Es así como la proyección geométrica se sobrepone, incluso, a la existencia misma del referente.

sea con todo optimismo, en cuanto a la admiración y la gratitud que despierta el talento, sobre todo si se encuentra en un compatriota y contemporáneo). De esa exposición magnífica, donde los estilos y las experiencias cambian como una lección sobre las batallas del artista, hablaré por ahora solamente de la serie sobre Buenos Aires 1936 que integró un libro agotado hace veinte años y que nadie se preocupó por reeditar. Ese Buenos Aires real y fantasmal, prodigioso, de zaguanes y tranvías, de bares y mateos, de caserones, de esquinas, ese Buenos Aires con el obelisco rodeado de casitas, con el entierro de Gardel, con hombres de rancho llenos de calma y de vivacidad, yo lo conozco. Lo viví a los tres, a los cuatro, a los cinco años, y es para siempre el Buenos Aires de mi generación. Lo cual hace pensar que la memoria de los desmemoriados es la más misteriosa y pertinaz de las memorias, que el recuerdo de los que no observan sino absorben por los poros, como hacen los chicos, deja la marca más fuerte, y que las generaciones no están marcadas por su propia experiencia sino por la que encontraron al nacer, en el mundo que hicieron sus padres. Cosas todas raras y que les invito a meditar sub Coppola. (“A causa de Horacio Coppola, meditaciones sobre la memoria”, 21/8/1969)

“La subjetividad de la memoria entra en acción, y se sobrepone a la función referencial de una ciudad que se modifica a todas luces” (p.242), sostiene Jorge Schwartz en “Horacio Coppola. Metrópolis en blanco y negro” (2016), a contrapelo de la hegemonía constructivista que domina en la mayor parte de los análisis del artista. Una búsqueda formal que las fotografías evidentemente exhiben, pero que las dejaría sin el verdadero sustrato que orienta la mirada de un porteño sobre las transformaciones estructurales y la superposición de tiempos de su propia ciudad.

En efecto, el pequeño análisis de Gallardo es un concentrado de reflexiones sobre las superposiciones temporales de un viejo Buenos Aires todavía no hegemonizado por los fenómenos de urbanización moderna: pedazos de campo todavía conviven, en ese Buenos Aires del pasado, con los mateos y los caserones, como en ese fragmento que se inserta también sin aviso en el texto de Gallardo: el entierro de Gardel y el obelisco junto a los hombres de rancho “llenos de calma y de vivacidad”. Tiempos y velocidades contrastantes quedan reflejados en un escrito en el que su memoria contamina la forma de la foto. Por cierto, el encuentro de esa niña que hubo sido le resulta

tan sobrecogedor que Gallardo intenta llegar al núcleo del impacto apelando a la distinción (teórica) entre entre recuerdo y memoria. Como si pensara en voz alta, traza a su manera la diferencia existente entre el esfuerzo evocatorio de la voluntad, dominado por la represión, y asalto involuntario del pasado a través de las formas, los olores, los afectos. La “memoria de los desmemoriados”, se esfuerza en conceptualizar: aquella que encuentra a su sujeto de un golpe y sin aviso; es aquello que se absorbe y no se observa y resulta, por ello, tan fantasmal como real: “Ese Buenos Aires real y fantasmal, prodigioso”, apunta sobre los trozos incompatibles que se anudan en su memoria, y se ofrecen al lector como un pase de magia.

En *O Rio de Clarice. Passeio afetivo pela cidade* (2018), Teresa Montero desarrolla una biografía de la autora particularmente centrada en sus recorridos por la ciudad. Los primeros años de su vida en el parque de Tijuca junto a sus hermanas Tania y Elisa, cuando su padre aún vivía, le producen a Lispector una nostalgia profunda. Al encontrar casualmente en una dependencia pública la fotografía de ese escenario de su pasado feliz, no puede evitar la total identificación entre ella y el objeto. La perturbación se registra en el texto mediante una narración desordenada, sobre la que Lispector misma quiere llama la atención, ya que no puede organizar la simultaneidad de los impactos de la situación:

Estou feliz: tenho uma coisa preciosa que queria ter. E como queria! Sabia que só repousaria do momento em que a possuise. E, se nunca a possuise, depois de morta, como nas histórias de fanstasmas, minha alma voltaria e diria a Humberto de Morais Franceschi, num susurro aterrador: cadé o que eu quis?

Não, vamos pôr ordem na minha alegria senão ninguém saberá do que estou falando.

Aconteceu-me estar numa repartição pública. Passaram-me para a ante-sala do personagem com quem eu ia falar e lá me sentei – por unos segundos apenas porque acababa de ver o que minha alma queria. Pendurado na parede estava, em prêto e branco, um enorme painel fotográfico de uma tal beleza – não, a palavra beleza não diz mais nada, foi usada demais: prefiro dizer que a

fotografia me envolveu toda e que meu coração batia em ritmo diferente. Enquanto eu estava ali, quase em pânico de ver objetivamente o que meu coração mais secreto desejava, passou um funcionário graduado a quem interrompi perguntando: “De onde vem isso?” Parece-me que eu não queria nomear uma coisa que estava sendo eu, e eu é uma palavra secreta e cabalística, tanto que não pode ser substituída por nenhuma outra. Respondeu-me o senhor: “Este painel? É de Humberto Franceschi e se chama Açude da Solidão.” “Mas ele é brasileiro?” “Claro que é”, respondeu-me. “Por favor, dê-me por escrito seu nome e telefone”, disse eu, e naquele momento eu não planejava nada ainda. Em casa, logo telefonei para Humberto, diss-lhe em termos simples o que sentira vendo o painel e queria o mesmo para mim, do tamanho maior possível pois queria, por assim dizer, encher uma parede com a paisagem.

Ete veio em casa ver as minhas paredes e pretendia ficar apenas uns 15 minutos: conversamos durante três horas.

Humberto de Moraes Franceschi me é um problema. Como tirá-lo de sua modestia e fazê-lo admitir-se e se encarar como um criador, mesmo sabendo que a palavra criar assusta como responsabilidade? Na minha opinião Franceschi é um dos melhores fotógrafos artísticos do Brasil. E sei que ele poderia figurar entre os grandes do mundo. Só que o Brasil, como se repete à exaustão, é subdesenvolvido, o que atinge também os nossos artistas em matéria de repercussão. Sei que Franceschi é grande também porque tive a enorme sorte de ver, rever e tornar a ver em Washington, onde eu então morava, a maior exposição de fotografia do mundo: A família do Homem. No meio de maravilhosos Cartier-Bresson, vi outros que seguiam com a máquina os momentos significativos que acompanham o Homem, do nascimento á norte, e que me emocionaram até me deixarem de olhos molhados. Sei, portanto, que Humberto poderia figurar entre os que compuseram A família do Homem.

A composição fotográfica de Humberto Franceschi – braisilerissimo (“não poderia viver fora do Brasil porque, no exemplo, penso em português”) (embora goste de viajar, o que é diferente de morar) (de mãe de tradicional família brasileira enquanto o pai era italiano) – bem, entrei na frase “por tantas veredas de minha alegria que tenho que recomeçar: a composição fotográfica de Franceschi me fascina de tal modo, e de tal modo me fulgura, que eu sabia que não ia ter soségo enquanto não tivesse um Franceschi em casa. E agora tenho. Neste momento em que escrevo, o grande painel está ainda encoscado num canto, mas depois ele ocupará uma grande parte de uma

parede – e de onde trabalharei poderei vé-lo o meu Açude da Solidão. Mas e uma solidão que da amplitude a quem a vé, aquela tão profunda que já não se chama solidão, chama-se ficar sozinho com Deus. Amplitude, profunda tranquilidade, grandeza da terra em que vivemos, sem no entanto cair na facilidade da grandiloquência. É um painel de amor á natureza de nossa terra, como se fôsse ainda não habitada pelos humanos, fôsse habitada por pássaros e brisa nas fôlhas. É também um painel de amor ao homem, filho da Natureza, cuja solidão Humberto de Morais Franceschi sente. Meu curto contato com éle deu-me a impressão de um homem que, a pesar de lidar profissionalmente com nem sei quantos homens e mulheres, continua só. O painel ocupará um lugar todo especial na casa. E é meu!

Quem não tiver um Franceschi em casa estará perdendo uma obra de arte. E uma fonte de vida.

(“Humberto Franceschi”, 27/6/70)

El objeto fotográfico se le escamotea a Lispector: ninguna palabra puede describir lo que siente al enfrentarse con la foto blanco y negro. Ni belleza –un sustantivo desgastado y vaciado de sentido por el uso–; tampoco “yo” (eu), que designa lo que siente: la identificación con lo retratado es total. De hecho, la pregunta que asalta al lector y que en el texto no tiene respuesta es: ¿cómo es esa fotografía? Sabemos por sus palabras que la fotografía es, o podría ser adjetivada como bella; podemos imaginarla erguida y misteriosa como la Lispector que posa en las imágenes repetidas que de ella circulan en los libros y en la red; pero no sabemos es cómo es esa fotografía. ¿Cuál es su contenido? ¿De qué modo está planteada, en su composición, que la autora no puede, no quiere, describirla? ¿Por qué no ofrece ningún indicio de su referente aparte del hecho, general e imposible de circunscribir, de que es un paisaje? Ninguna señal está dada en el texto que permita conocer el contenido de la foto más allá de la vaguedad terminológica con la que Lispector señala algunos de sus atributos.<sup>47</sup> O acaso tampoco sea vaguedad, sino emoción o sensación en estado de pureza.

“Pánico”, “objetividad” y “deseo” son términos que no alcanzan para obtener una imagen mental de

---

<sup>47</sup> He buscado por años la foto aludida, hasta encontrarla en el texto de Montero, a quien evidentemente le hubo sucedido una situación semejante. De hecho, la autora reproduce la fotografía, aunque sin poner demasiados reparos acerca del texto de la crónica. En ese sentido, Montero esquivaba la dificultad que opone la crónica al omitir toda referencia al contenido de la fotografía.

algo representable.

El texto de Lispector deja en blanco el punto mismo que Gallardo desarrollaba en una sucesión de términos hallables en cualquier iconografía de la historia de la ciudad de Buenos Aires (mateo, obelisco, tranvía). El contenido de la foto de Lispector permanece como un enigma para el lector, porque lo que le interesa mostrar a la autora es el deseo de la foto; el deseo y todo aquello que produce la foto, pero no la foto misma.

Por otro lado, el análisis de Montero en *En O Rio de Clarice. Passeio afetivo pela cidade* (2018) argumenta el lazo emocional que une a Lispector con los espacios urbanos de su juventud, pero pasa por alto la condición artística de la foto. Montero cuenta que

Os cinco anos que em que morou na Tijuca deixaram marcas em seus textos, particularmente a natureza exuberante, um símbolo do bairro representado pela Floresta da Tijuca, cartão postal da cidade e cenário dos romances de José de Alencar [...] Um painel de Humberto Franceschi, a quem pediu uma cópia de presente após vê-lo na parede de uma repartição pública, fascinou-la a ponto de mantê-lo em sua sala. Compartilhou com os leitores do Jornal do Brasil, em 1970, a alegria que o Açude da Solidão (recanto da Floresta retratado pelo fotógrafo) lhe provocou. (p. 21)

De haberse tratado únicamente de una cuestión referencial, para usar los términos de Schwartz, Lispector habría omitido el señalamiento de su carácter de obra de arte. De hecho, en mayo de 1971 le dedicará al fotógrafo una reseña pública de su muestra en el Museu de Arte Moderna de Rio de Janeiro. En “Uma novidade, uma grandeza”, Lispector recorre la exposición deteniéndose en los detalles experimentales con la luz y el color de los últimos paneles de Franceschi. El pasaje de una a otra columna permite comprobar la eficacia de la mirada de Lispector, ya que desde el reconocimiento de la calidad del fotógrafo en una oficina pública hasta la entrada formal en el campo con la muestra en uno de los más importantes museos de Rio, acompaña a su colega y se sostiene en su doble rol de espectadora y crítica profesional.

La figura del fotógrafo y su nacionalidad constituyen, por último, dos elementos que estructuran el análisis, sin los cuales no habría de entenderse el valor afectivo que el talento de estos fotógrafos despierta, ni la construcción de espacios de reconocimiento que las autoras les dedican. De todos modos, cada una despliega criterios propios para expresar la gratitud por la belleza y el regalo del viaje en el tiempo. Gallardo celebra la contemporaneidad y la condición de compatriota que la une al fotógrafo. Lejos de la adulación, la autora presupone que explicitar la admiración promueve la existencia de las dotes locales, que deben ser atendidas. Su posición aseverativa contrasta con la dubitación de Lispector. Lispector duda, al principio, de la existencia del talento brasileño, y deplora, luego, pese a la gran promoción que le promulga desde su espacio en el *Caderno*, las condiciones materiales que obstaculizan el reconocimiento del fotógrafo en el exterior. En este sentido, los textos de las autoras llevan al centro la problemática del reconocimiento y la difusión del talento vernáculo, para la cual se labra siempre la disyuntiva entre el festejo interno y la catapulta hacia el exterior. El Museo de Arte Moderno de Buenos Aires es el espacio de consolidación de Horacio Coppola, bajo el concepto mayor de la retrospectiva, que materializa el éxito de una trayectoria. El caso de Franceschi gira en la dirección opuesta. Lispector encuentra por azar una gran foto suya en los pasillos de una oficina pública y, en el impulso de la sorpresa por la calidad nacional, reclama su presencia entre los máximos exponentes mundiales de la fotografía artística.

A pesar de la distancia que las autoras toman de la meticulosidad técnica en el análisis de las fotografías, sus textos traslucen una discusión que opera en el fondo como un problema irresuelto, o un ruido permanente cuyo origen intentan detectar: la necesidad de resaltar la condición nacional del artista o acaso la excepcionalidad de un profesionalismo artístico local.

Estas huellas remanentes permiten pensar aún hoy que a mediados de la década de los sesenta sendos campos artísticos, el argentino y el brasileño, convivían en el imaginario de los espectadores como espacios culturales en vías de consolidación, independización o, incluso,



autonomización. La forma de resolución de este conflicto por parte de las autoras constituye un momento central de sus análisis, ya que el objeto artístico, en sus claves compositivas y formales, es reconocido en dos facetas que el campo mismo del arte no podía religar. El ingreso en la fotografía por la vía de la subjetividad ratifica el carácter situado de su valor tanto artístico como sentimental.

### **Arte y política. Los fantasmas de *Bomarzo* y Brasilia**

“Fantasmas” (3/8/67), de Sara Gallardo, y “Nos primeiros começos de Brasilia” (20/4/70), de Clarice Lispector, ponen en escena la lectura de dos obras atravesadas por la tensa interlocución entre el arte y el poder político o, en otros términos, entre valores artísticos y valores extraartísticos. De un lado, la ópera *Bomarzo*, de Alberto Ginastera y Manuel Mujica Lainez, excluida del programa del Teatro Colón el 14 de julio de 1967, una de las primeras medidas autoritarias del poder de facto de Onganía; del otro, la nueva capital del Estado brasileiro, Brasilia, inaugurada el 21 de abril de 1960, un emprendimiento del gobierno democrático de Juscelino Kubitschek, en alianza con los arquitectos-urbanistas-artistas Lúcio Costa y Oscar Niemeyer.

En los respectivos textos de las autoras, el impacto de estos acontecimientos político-culturales desentrañará ciertas aristas de las divergencias entre vanguardia y tradición, ética y estética que desestabilizan las respuestas predecibles. ¿Existe un tipo de relación lícita entre el arte y la gestión política? ¿Cuál es el grado de injerencia del poder estatal en la histórica consideración del arte como ejercicio de la libertad o en la génesis de los emplazamientos urbanos al servicio del desarrollo de un pueblo, aun cuando ese desarrollo suponga desestimar formas de su tradición?

Sin omitir la politicidad que atraviesa estos acontecimientos, pero sin asignarle al hecho político un protagonismo excluyente, las autoras ofrecen una imagen de la recepción contemporánea a la inauguración de las obras mediante el uso de principios retóricos –la ironía burlesca en el caso de Gallardo, y la disociación del espacio urbano en una discontinuidad cubista de imágenes, en el de Lispector–.

El presente político es una de las claves de lectura que para las autoras resta complejidad al aprecio de esas obras. El arte es, debería ser, o sería ideal que fuese independiente de las decisiones y acciones políticas estatales. Los textos de Sara Gallardo y Clarice Lispector se desentienden así de las determinaciones que el poder del Estado tendría en la celebración del buen arte. Sin embargo, hay que adelantar que en el caso de Lispector, su rechazo está orientado por la ambivalencia, ya que la ciudad de Brasilia, en sus términos, no debería confundirse con una obra de arte.

La ironía, en el caso de Gallardo, tiene como blanco el pánico que genera la inestabilidad del sentido o la imposibilidad de mantener bajo el control los principios morales que rigen tanto la vida como el arte. Gallardo ensaya una burla a ese afán totalitario que asigna al Estado-hombre asustado frente al tembladeral que le imponen las ondulaciones sensuales de los bailarines en el teatro. A ello se añaden las indefiniciones y las alucinaciones que aportan los fantasmas, todas formas del movimiento que se oponen a la fijación del sentido, tema de discusión tanto en la novela como en el guión de Mujica Lainez.

En el texto de Lispector, la novedad que plantea Brasilia implica el rechazo de su lenguaje arquitectónico. La abierta contraposición entre la figura humana y la edificación, esa desproporción entre los procesos experienciales y el espacio urbano, suponen un desfase de gran envergadura que se le presenta a la autora difícil de abordar desde la racionalidad intelectual. Por otra parte, Brasilia es para Lispector un acto de temporalización autoritario y arbitrario. No es posible contar por anticipado una vieja grandeza, ni construir la antigüedad en cinco años. Lispector discute estas ambiciones del artificio político que en cambio sí le respeta al arte. Brasilia no parece un proyecto destinado a alojar ciudadanos, sino a dar fuerza a una idea de vanguardia política y artística materializada a gran escala y con un gran y único beneficiario: el Estado brasilero. Para demostrar el shock de estas animosas contravenciones a las leyes consuetudinarias, la autora trama un ritmo cubista del que emerge una ciudad asfixiante, un cuadro donde se yuxtaponen temporalidades y zonas sin límites. Allí, las figuras que circulan son espectros cuyas almas no proyectan sombra.

Brasilia es “silencio visual”, “paz del nunca”, una “playa sin mar”, un espacio yermo, de paradojas físicas, puesto en marcha por los fantasmas de Lúcio Costa y Niemeyer.

De ese modo, las autoras se adentran en el sentido perturbador de dos obras que se destacan por obturar todo consenso debido a la tensión entre valores urbanos, morales y artísticos que plantean. Y así como Gallardo celebra la autonomía del arte, sobre todo cuando el pudor personal contamina la actitud crítica, Lispector pone en duda que el carácter artístico de Brasilia resulte eficaz en términos sociopolíticos.

A pesar de tratarse de análisis de objetos artísticos inconmensurables como una ópera y una propuesta urbanística a gran escala, el significante *fantasma* recorre ambos textos como el sustrato invisible en el que arraiga la ambivalencia. Entre la columna de Gallardo y la crónica de Lispector, los fantasmas circulan a la vez positiva y negativamente en una suerte de valencia múltiple que también trastoca la estabilidad del sentido crítico, y provee a los textos una matriz productiva de continuas relecturas.

En “Fantasmas”, la cuestión espectral, en tanto objeto inaprehensible, es al mismo tiempo el tema del libreto de Mujica Lainez, el objeto de la censura y la encarnación de temores infundados que, según la autora, previenen acciones latinoamericanas de grandeza. Gallardo, sin embargo, más interesada en la recurrencia del fantasma como la pregunta incómoda del arte, sostiene que su presencia en el arte, desde Homero y Shakespeare hasta los argentinos *Bomarzo* y *Don Segundo sombra*, impone el carácter interrogativo y conmocionante de la palabra poética que desarticula las certezas de lo obvio y lo concreto:

Emocionante ese texto municipal que excluyó a *Bomarzo* del Teatro Colón. Emocionante en serio.

Propensa a la lágrima furtiva, tuve al leerlo ocasión para dejarla caer, y así borroneé, una vez más, alguna líneas de pulcra prosa. Y no fue a causa de la conmovedora inquietud sexual que el bello texto reveló. Pues el sexo, como se sabe, es cosa compleja, y desde luego inquietante [...]

Como digo, no me conmovieron tanto estos elementos del drama. Ni siquiera el candor de los

censores al abstenerse de leer un libreto que, pudiendo desasosegarlos, fue prohibido de oídas.

Lo que me gustó fue el desagrado por lo que el texto denomina “alucinación”, y también, en una cita, “apariciones fantasmales”.

¡Ah, sí! Estamos de acuerdo. Los fantasmas son i-na-cep-ta-bles.

Inciviles, informales, anticuados, a-cívicos, en fin, no son cosa para un pueblo honesto, concreto, y, digámoslo de una vez, viril. Un pueblo como el nuestro, inmune por otra parte a los fantasmas.

Moderno [...]

De acuerdo. Los fantasmas y las alucinaciones son una porquería. Y todo pueblo sano debe prohibirlos. Ello sería fácil hasta cierto punto si no fuera por los artistas. Los artistas, escritores, poetas, son un desastre. Lo mejor de ellos es cuando se vuelven clásicos, y entonces ya nadie los lee. ¡Pero mientras están ahí! Shakespeare, por ejemplo, con sus brujas de Macbeth y el espectro de Hamlet y el de Julio César. Una pesadilla. Qué situación para la reina Isabel I soportarlo en su ciudad. Claro que ella era depravada, vaya dilema para un intendente.

Fantasmas, fantasmas, obsesión de poetas. Presentes en Homero, en Virgilio, en Dante, en la Biblia, en el Ching Ping Mei, en Don Segundo Sombra, en Bomarzo. Sí. Nuestro primer Coliseo debe quedar limpio. Limpio de sexo, tan poco higiénico en general, y limpio de fantasmas.

Además no existen. Los artistas se empeñan en perturbarlos. La vida es sencilla: comer, dormir, esperar el aumento de sueldo, criar a los hijos. Y los artistas insistiendo en preguntar por qué nacemos, adónde vamos, qué es el mal, por qué el bien es bueno, por qué tenemos taras, cómo funciona el destino. Solo ellos insisten e insisten en que las cosas son tan raras. ¡Como si fueran raras! (“Fantasmas”, 3/8/67)

Gallardo pone el acento en la mala lectura del texto municipal o, en todo caso, hasta podría decirse en la buena lectura, ya que más perturbadoras que el sexo resultan en la obra las figuras resbaladizas de las apariciones, imposibles de acallar o acaparar en un sentido unívoco.

La discusión sobre el absurdo acto de censura de *Bomarzo* es también el tema vertebral de *The Bomarzo affair. Ópera, perversión y dictadura* (2003), del historiador de la música Esteban Buch.

Su análisis retrospectivo posibilita colegir y contrastar la gestualidad de Gallardo a la vez que observar algunas de las diferencias que existen entre las miradas de uno y otro crítico hacia el hecho

en cuestión.

Buch desarrolla una pormenorizada historización de los sucesos que condujeron a excluir *Bomarzo* del programa del Teatro Colón debido a la inaceptable presencia de “sexo, violencia y alucinaciones”.<sup>48</sup> La cuestión moral atraviesa toda la documentación, intentando dejar asentadas las contrariedades de una decisión que al interior del mismo gobierno había sido apadrinada en la presentación de la ópera en Washington. Aunque la inauguración oficial de *Bomarzo* en Washington se realizó en el Lisner Auditorium, Buch explica que “la embajada de la República Argentina tenía ese día el mismo aspecto que el Lisner Auditorium: imágenes de los monstruos de piedra de Bomarzo, la misma ilusión tamaño real, el eco de la ficción teatral en el ambiente diplomático-mundano de la capital del mundo libre [...] Es que hubo una época, la de los años sesenta, en que el arte argentino quiso conquistar el mundo, es decir el mercado norteamericano” (83-86). No sin ácida ironía, el autor refiere esa suerte de disfraz infantil del edificio de la embajada, junto con el prejuicioso concepto de que un mundo más libre y mejor reinaba fuera de la Argentina. Con gran cantidad de elementos probatorios, Buch llega a establecer que la censura de *Bomarzo* constituyó una decisión personal del general Onganía, cuya ejecución es delegada al personal de la ciudad de Buenos Aires.

Entre las variadas repercusiones del acontecimiento, Buch encuentra y cita la columna de Gallardo. Un hallazgo detallista, ya que desde el título es apenas factible vislumbrar el tema de la censura de *Bomarzo*. Sin embargo, y aunque con la autora coincide en evaluar negativamente la débil formación de los censores para argumentar la exclusión, no le hace justicia a la amplitud de su lectura, que a partir del fenómeno lábil de la “alucinación” desarrolla un irónico parangón entre los fantasmas-personaje de la obra y los fantasmas del poder ajeno que impiden a los políticos desenvolver un potencial regional. Afirma Buch: “Según la escritora y periodista Sara Gallardo, una

---

48 Esteban Buch abre su investigación citando en forma directa las palabras clave del decreto 8276/67 publicado en el Boletín oficial de la Municipalidad de Buenos Aires: “*The Bomarzo affair* es una historia de censura. La de la ópera de Ginastera y Mujica Láinez, cuya 'referencia obsesiva al sexo, la violencia y la alucinación' llevara en julio de 1967 al régimen del general Onganía a prohibir su representación en el Teatro Colón de Buenos Aires, en nombre de la 'tutela de los intereses de la moral pública'” (p.17).

amiga de Mujica, las alucinaciones de *Bomarzo* le traían al régimen el molesto recuerdo del “fantasma de la guerrilla [que] acaba de encarnarse en Bolivia” (p.122), sostiene, llevando al centro un argumento que en el texto de Gallardo es secundario.

En ese sentido, la actitud crítica de Gallardo, que parece más orientada a alertar sobre un estado del campo político-social que a definir las bases de un hecho ridículo y pasajero, exhibe toda su complejidad. Frente a un libreto que habla en múltiples niveles, que se remite al Renacimiento para discurrir sobre la homosexualidad y el travestismo, y las consecuentes –y contemporáneas– atribuciones de monstruosidad a las identidades y a los deseos “no binarios” y “no patriarcales”, el terror al fantasma y la alucinación del Estado-pueblo macho le advierten casi *avant la lettre* sobre un entramado que excede el ámbito de la expresión artística. Como ella misma sostiene, a pesar de los esfuerzos de canonización y estabilización del sentido que banalizan y universalizan los problemas que las obras formulan, los grandes poetas no han dejado de insistir, y el público de ignorar, las represiones que toda figuración fantasmal intenta sacar a la luz.

De todas formas, el texto de Buch también busca revisar las múltiples formas mediante las que el arte consigue reafirmarse como producción de sentido en cada nuevo contexto histórico, apreciación en la que sí coincide con Gallardo. A diferencia de las estrategias argumentativas de Buch, que se asientan en el presente político de los hechos que rodearon la presentación de la obra en sociedad, Gallardo compromete *Bomarzo* con una red temporal de tal complejidad, que la eyecta hacia un futuro donde el patriarcado ha comenzado a ingresar en el ocaso.

En el texto de Lispector, los fantasmas son nada menos que los artífices del sueño Brasilia. Sus inefables creadores recorren como apariciones espectrales la ciudad de las paradojas físicas y temporales. Costa y Niemeyer offician como los narratarios de una crónica construida con fragmentos de imágenes oníricas perfiladas y sobrepuestas. Aunque aparecen como personajes, los artistas son aludidos como aquellos a quienes se les reclama explicaciones, a sabiendas de que no

comparecerán y de que, en tanto artistas, dejarán su obra para siempre en manos de los espectadores:

Brasília é construída na linha do horizonte. – Brasília é artificial. Tão artificial como devia ter sido o mundo quando foi criado. Quando o mundo foi criado, foi preciso criar um homem especialmente para aquele mundo. Nós somos todos deformados pela adaptação à liberdade de Deus. Não sabemos como seríamos se tivéssemos sido criados em primeiro lugar, e depois o mundo deformado às nossas necessidades. Brasília ainda tem o homem de Brasília. – Se eu dissesse que Brasília é bonita, veriam imediatamente que gostei da cidade. Mas se digo Brasília é a imagem de minha insônia, vêem nisso uma acusação; mas minha insônia não é bonita nem feia – minha insônia sou eu, é vivida, é o meu espanto. Os dois arquitetos não pensaram em construir beleza, seria fácil; eles ergueram o espanto deles e deixaram o espanto inexplicado. A criação não é uma compreensão, é um novo mistério. – Quando morri, um dia abri os olhos e era Brasília. Eu estava sozinha no mundo. Havia um taxi parado. Sem chofer. – Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, dois homens solitários. – Olho Brasília como olho Roma: Brasília começou com uma simplificação final de ruínas. A hera ainda não cresceu. Além do vento há uma outra coisa que sopra. Só se reconhece na crispção sobrenatural do lago – Em qualquer lugar onde se está de pé, criança pode cair, e para fora do mundo. Brasília fica à beira. – Se eu morasse aqui, deixaria meus cabelos crescerem até o aqui, deixaria meus cabelos crescerem até o chão. Brasília é de um passado esplendoroso que já não existe mais. [...] Toda uma parte nossa, a pior, exatamente a que tem horror de ratos, essa parte não tem lugar em Brasília. Eles quiseram negar que a gente não presta. Construções com espaço calculado para as nuvens. O inferno me entende melhor. Mas os ratos, todos muito grandes, estão invadindo. Essa é uma manchete nos jornais. – Aqui eu tenho medo. – Este grande silêncio visual que eu amo. Também a minha insônia teria criado esta paz do nunca. Também eu, como eles dois que são monges, meditaria nesse deserto. Onde não há lugar para as tentações. Mas vejo ao longe urubus sobre voando. O que estará morrendo, meu Deus? – Não tinha lugar. – É uma praia sem mar. Em Brasília não há por onde entrar, nem há por onde sair. (“Nos primeiros começos de Brasília”, 20/6/70)

El texto de Lispector podría entenderse como el extrañamiento frente a una ciudad que llega

a ser fantasma ella misma, sin haber pasado por el proceso de muerte violenta y el reclamo de conjura consecuente indicado por el género gótico. Al nacer como fantasma no puede, Brasilia, ser obra de arte.

El cuestionable protagonismo de la ciudad-obra de arte es también objeto de reflexión en “Sobre a impossibilidade de (pensar) Brasília” (2012), del arquitecto e historiador argentino Adrián Goerlik.

En este artículo, Gorelik discute la hipótesis de que la progresiva reducción de Brasilia a la cultura arquitectónica es una consecuencia de su fracaso político como objeto de planificación territorial.<sup>49</sup>

El artículo historiza sucesivos análisis de Brasilia a partir de su concepción como ciudad-capital moderna y factor de desarrollo estructural, de los que toma cierta distancia por su debilidad para admitir la condición de obra de arte de la ciudad. Así, Gorelik intenta ponerse del lado de la grandeza y la magnanimidad de un proyecto que opera a nivel simbólico mucho más fuertemente que en la efectividad de los planos económico y social. En este sentido, se suma a las revisiones de la década de los ochenta, que pudieron reconsiderar desde el punto de vista del mercado los aportes de Brasilia como precursora de la arquitectura de “marca” e incluso, con la llegada de Lula al poder, como escenario de la democratización del espacio público.

Aunque Gorelik reconoce las dificultades que los problemas de distribución y la monumentalidad oponen a la vida “real” de los habitantes, en un sentido opuesto al de Lispector hace un esfuerzo ingente por defender la arquitectura de la ciudad como arte. Para Lispector, es

---

49 Hacia el final del texto, el autor delinea claramente su conclusión respecto de la arquitectura urbana como marca, como obra, como símbolo de poder más efectivo que la minuciosa pretensión de prever el desarrollo urbano a largo plazo: “o novo lugar da arquitetura em relação à cidade, que volta a destacar em Brasília, agora positivamente, o fato de ela ter sido o produto exclusivo da cultura arquitetônica. Este último aspecto é muito interessante, porque repõe o interesse por Brasília num contexto completamente diferente, no qual os arquitetos se tornaram “marcas” protagonistas no relançamento cultural e econômico das cidades no mercado global (Bilbao é o exemplo sempre citado), e inclusive recuperaram a vontade (e o poder) de projetar cidades inteiras (como mostra a atividade de Norman Foster ou Rem Koolhaas nos Emirados Árabes), ao mesmo tempo em que se renuncia explicitamente à mínima atividade de planejamento nas grandes metrópoles porque se assume (cinicamente) ter entrado numa dimensão incontrolável da vida urbana (p.28). Podría incluso decirse que coincide con Lispector en el sentido de la imposibilidad, no ya de pensar Brasilia, sino de la planificación administrada de un territorio a partir de una obra de arte.



justamente el carácter de obra de arte aquel que más entorpece la proyección de Brasilia hacia el futuro en términos culturales y simbólicos, punto débil donde produce su ataque crítico a la idealización plástica de la ciudad. De alguna manera, su visión sobre la ciudad se desplaza de ese lugar predecible de la artista amante de la vanguardia. En su canon personal, Brasilia impone un límite, una barrera difícil de cruzar, y prefiere permanecer del lado del sentido común urbano: la ciudad popular, emparchada, paisajísticamente imponente, socialmente arbitraria y desigual.

Por la imposibilidad de decidir si *Bomarzo* y Brasilia se inscriben en la continuidad o en el cierre del ciclo de la modernidad, como apuntan Buch y Gorelik, ambas obras constituyen bisagras que obligan a reactualizar permanentemente las preguntas por la conveniencia o inconveniencia de la autonomía del arte o la politización de la estética, tal como sucede con los textos de Gallardo y Lispector, cuyas observaciones se mantienen vigentes, en parte porque ellos mismos se desentienden, sin omitir el contexto, de la dependencia circunstancial de la obra a su tiempo. Es en este sentido que el concepto más abarcador de “fantasma” protagoniza sus textos, buscando señalar los restos de sentido que deambulan en la obras.

### **Lenguajes mayores y lenguajes menores**

El cotejo de los textos críticos de Sara Gallardo y Clarice Lispector respecto de temáticas semejantes a un lado y otro de las fronteras nacionales sugiere la situación lábil de un campo artístico que buscaba desarrollar su identidad temiendo a la fragmentación como a un déficit y apuntando a la desigualdad estructural como un natural contrapeso de la baja calidad artística. La repartición entre subcampos determina así una delimitación de lenguajes artísticos mayores, heteronormativos, si se quiere, masculinos y dominantes, por una parte, y lenguajes artísticos menores, puntillosos en la lectura de las viejas tradiciones y aspirantes a encontrar el mínimo detalle local desde el deseo propio y las referencias situadas, por la otra. El material bibliográfico evidencia el uso de un léxico de tono beligerante para organizar la imagen dicotómica y en un punto

irreconciliable entre estas aspiraciones. Sin embargo, la búsqueda de las autoras, por fuera de toda operación jerarquizante, ofrece un mapa no solamente horizontalizado de las artes sino que sus principios interpretativos se abren de las llaves que la misma contemporaneidad parece exigir para su lectura.

Así, descubren un universo de decisiones tramadas por los artistas en la sustancia de la dinámica y el movimiento de la tradición. Las autoras se prestan a escuchar de boca de los artistas sus propios conglomerados de reglas para hacer de su arte una práctica situada. Ellas mismas se sorprenden al encontrar una cantidad de argumentos inapelables acerca de la novedad del arte viejo y de su razón de ser en su coexistencia con otras formas del arte, a las que no desprecian pero de las que sí se distancian.

La remisión a la infancia del paisaje urbano religa, en la lectura de la fotografía blanco y negro, la condición referencial y experimental en su marcada opción por el dramatismo y la acentuación de los contrastes. La mirada de las autoras parte de la capacidad evocativa de este arte que se ubica también en la faceta documental. De ese modo, la fotografía es vista como una práctica necesariamente situada, cuyos referentes no podrían omitirse, así como tampoco la pertenencia al lugar del autor. Desde ese punto de vista, la necesidad de la catapulta hacia el internacionalismo que sería, junto con la lectura formalista, la segunda regla más importante de la contemporaneidad, es pasada por alto en Gallardo y puesta relativamente en duda por Lispector.

En general, la cuestión del vínculo entre el arte y la política durante la década de los sesenta ha sido tratada por la crítica desde la óptica de la adhesión de los artistas a principios políticos o revolucionarios, fundamentalmente a través de la vanguardia, desde donde se proponen acciones de ruptura para cuestionar el *statu quo*. Los textos de Sara Gallardo y Clarice Lispector apuntan, sin embargo, a cuestionar el rol tutelar del Estado, su papel de amo organizador, proveedor, controlador, protector. La figuración patriarcal se asoma extemporáneamente en sus textos, poniendo en evidencia la necesidad señalada por Griselda Pollock de contraponer a las lecturas

hegemónicas y masculinas, lecturas afectivas y desde el deseo femenino. También podría decirse que esas lecturas femeninas que las autoras contraponen a las exigidas por los códigos interpretativos de su contemporaneidad son anacrónicas, por cuanto se dejan llevar por la inmensa marea de tiempos y formas que las obras ponen en juego.

Los desvíos que Sara Gallardo y Clarice Lispector ejecutan en sus trabajos analíticos respecto de las líneas hegemónicas de lectura de su tiempo permiten ver tramas complejas entre proyectos simultáneos, lo cual habilita a pensar un mapa del arte que requería de una habilidad despojada del hábito evolucionista del tiempo para apreciar su heterogeneidad. Sus decisiones de leer las obras desde la profundidad de los impactos subjetivos en lugar de aplicar las coordenadas temporales dedicadas a detectar lo último nos expone a una variedad de obras que los curadores no habrían osado reunir en un mismo catálogo.

## Fin de los dogmas. Variaciones del mal gusto y diversidad de la práctica creativa

En un conjunto de textos escasamente difundidos de Sara Gallardo y Clarice Lispector, distintos aspectos del sentido del gusto y factores incidentes en el proceso de elaboración de una obra son valorados como categorías críticas que aumentan el potencial de la sensibilidad frente al arte. Sus observaciones respecto de los momentos electivos al interior de un paradigma del gusto y la identificación de diferentes instancias que involucran el trabajo artístico abren fisuras sobre la plataforma de una trama evaluativa centrada en las bellezas hegemónicas de la cultura elevada y en la exhibición museística como índices de refinamiento y calidad prácticamente universales.<sup>50</sup>

Se trata de importantes ejercicios de localización de términos –en el sentido de que enlazan el término o un hábito de trabajo a un espacio cultural determinado– que expresan la aceptación o el rechazo estéticos y de visibilización de las etapas de la confección de una obra. Las autoras asumen que estas fases valorativas discuten los juicios descontextualizados, y ponen de manifiesto la estabilidad –o la escasez, más bien– de variables apreciativas existentes en el acervo evaluativo del arte.

Como partícipe activa de las discusiones sobre la elaboración de criterios para la definición de lo bello y la incidencia negativa de la industria cultural en el gusto de la alta cultura, Sara Gallardo apuesta a la restitución de la fealdad y del mal gusto como posibilidades estéticas del arte. Para la autora, lo feo y sus variantes suponen una elaborada independencia de las formas tipificadas

---

50 Para la crítica argentina Andrea Giunta, la calidad en el arte es un atributo que puede enunciarse pero no puede demostrarse. Así lo expresó en una charla abierta durante la Feria del Libro de Buenos Aires en 2019, donde conversó sobre su libro *Feminismo y arte latinoamericano* (2018), con el propósito de desarticular el hábito de excluir el arte de mujeres atendiendo a la abstracción de la “calidad”. En este sentido, el concepto de “calidad” resulta arbitrario, ya que opera como sustituto de una lista de criterios que no se explicitan. El filósofo del arte Arthur Danto trabaja, especialmente en *El abuso de la belleza* (2012 [2003]), la disociación progresiva entre calidad, belleza y goce estético a lo largo de la historia del arte. Desde el análisis de los artistas integrantes del *Salon des refusés* a mediados de siglo XIX francés, la acuñación del bestialismo (*fauves*) en autores como Henri Matisse o Édouard Manet, hasta las apuestas miméticas de Andy Warhol en los sesenta, Danto busca resaltar un conjunto de cualidades que interesan por sus efectos conceptuales. En buena medida, esto se debe a que en la definición de arte que elabora –la obra como significado encarnado–, la distinción entre los objetos del arte y aquellos que no lo son no puede radicarse en la dimensión sensible, sea la visualidad, la materialidad o inclusive en la existencia del objeto. Gallardo y Lispector comparten así, en su tiempo y desde sus coordenadas culturales, algunos de estos cuestionamientos a los regímenes de evaluación centrados en categorías y términos que se pretenden objetivos y universales.

como aceptables, además de ampliar, considerablemente, las fuentes del gusto y del placer estético. Clarice Lispector, por su parte, elabora un conjunto de entrevistas a artistas plásticos brasileños en las que pondera las etapas del trabajo creativo como episodios de interacción con el entorno geográfico y afectivo, instancias equivalentes a la obra terminada. En sus conversaciones con artistas escogidos, se involucra con la intimidad que sostiene la tarea creativa como parte de la trayectoria del artista. La autora indaga los alrededores de la obra o, para decirlo con mayor claridad, todo aquello de lo que la obra se nutre pero de lo cual paradójicamente se emancipa cuando se luce en las paredes del museo.

Este capítulo traza un panorama sobre el goce que ciertas cualidades alineadas con el mal gusto inspiran en una Sara Gallardo versátil y atenta a los efectos liberadores del tiempo en el método de apreciación estética de objetos artísticos y no artísticos. El campo semántico del mal gusto se determina en sus textos mediante un paradigma de términos y expresiones porteños y argentinos –lo cache, mersa, cursi, vulgar– que establecen el anclaje de las variantes del mal gusto en objetos, costumbres y usos locales. La importancia de la terminología no es menor: radica en el hecho de que las consideraciones del mal gusto dejan de ser una abstracción teórica o producto de discusiones ajenas para traducirse en elecciones y observaciones específicas y situadas. Legitimada por las experiencias de obras realizadas con desechos, pero también animada por la nostalgia de formas populares pasadas de moda, la definición de lo bello quedará para Gallardo en una suerte de suspenso que permitirá a la sensibilidad arraigar en diversificadas formas del gusto. Que esas variantes estén listadas en la columna del “mal gusto” no significa que carezcan de interés estético sino que, por el contrario, amplían los márgenes del abanico de cualidades generalmente limitado a unas pocas opciones absolutas, o positivas, o negativas. A diferencia de esta austeridad electiva que se maneja maníqueamente entre dos polos, el sistema del gusto de Gallardo se desentiende de cualquier noción normativa para tallar en búsquedas conceptuales y actitudinales por fuera de los estereotipos de “lo bello” o lo “feo” aceptados socialmente como anclajes estéticos excluyentes.

El capítulo busca indagar, también, en la amplitud de modelos de artista que Clarice Lispector va desplegando sutilmente a través de una serie de encuentros con representantes bien disímiles de la plástica brasilera –la pintora naïf Grauben, la pintora, grabadora e ilustradora Djanira da Motta e Silva, el expresionista Ibêre Camargo, el figurativo Carlos Scliar, el escultor Mário Cravo, la grabadora Maria Bonomi–, a quienes visita en sus lugares íntimos de trabajo, la casa-atelier, o con quienes, como en el caso de Bonomi, simplemente conversa en un restaurante. Aunque Lispector crea en el lector la impresión de que conoce “desde siempre” a sus interlocutores y nos hace partícipes de esa intimidad a través de la calidez y la paridad, el concepto de momentos-de-trabajo-en-el-arte se va instalando en el corpus como una novedad que desconcierta por el carácter desaturado que les transfiere a las obras concebidas como parte de una vida antes que como resultado de ella. Ligadas con la historia familiar y el espacio doméstico y geográfico donde reside el artista, esas fases se realzan en el corpus como un conjunto de momentos en sí mismos válidos, de los que la obra forma parte como instancia pero no como resultado. De esa manera, los hábitos particulares de cada artista sobresalen para ratificar sus motivos y sus causas, complejizando la idea de que la práctica creativa se desenvuelve con el único y exclusivo objetivo de culminar en la obra.

Se trata de una selección de textos en los que las autoras muestran su perfil más disponible a las disonancias del gusto y a los procesos, pasiones y acciones que determinan diferencias en las prácticas y las valoraciones del arte. Ellas muestran aquí una arista que interfiere no solamente en los conocimientos instituidos sobre las cualidades estéticas o las etapas del proceso creativo, sino también en la imagen perfeccionista y coherente que se ha ido construyendo alrededor de sus figuras artísticas y de sus preferencias por los bienes culturales elevados y distinguidos.<sup>51</sup> En

---

51 Hay una coincidencia en los escritos sobre Sara Gallardo acerca de una obra construida alrededor de los tópicos clásicos de la literatura argentina, como la ruralidad y la opresión de los subalternos, o la estetización de espacios naturales en oposición a la productividad económica y familiar. En *Papeles en el viento. Lecturas sobre Sara Gallardo* (2013), Alejandra Laera, Nora Domínguez o María Rosa Lojo reconstruyen a partir de estas hipótesis itinerarios basados en un merodeo de las grandes reformas estéticas, sin estridencias y con maestría técnica. Sus hijos Paula Pico Estrada y Sebastián Álvarez Murena, y la compañera de trabajo Felisa Pinto apuntan a perfilar una Gallardo bella, lectora, devota, perfeccionista, indirectamente relacionada con la política y con gran sentido del humor. Pinto, periodista de la mítica *Confirmado*, por ejemplo, sostiene: “Sarita y Marta Gallardo eran la belleza de Buenos Aires, paradójicamente ellas eran muy tímidas –como todos los Gallardo– y al mismo tiempo encantadoras e irresistibles. En

contraposición con la fijeza de estas semblanzas idealizantes, el interés de las autoras se muestra abierto hacia las gamas y matices del mal gusto afirmado como bello,<sup>52</sup> y a las maneras variadas de pensar el arte como un trabajo de etapas cargadas de sentido, capas significativas y sobredeterminadas generalmente omitidas frente a la exigencia de la obra terminada.<sup>53</sup>

En Gallardo, el problema de las inflexiones del gusto se va consolidando a través del desorden que las neovanguardias instalan en el espacio prolijo y simétrico de las salas del museo, con los cambios de la moda, que empieza a centrarse más en la cita de épocas anteriores que en la novedad radical, y con la aceptación de la lengua hablada en el discurso literario. Estas irrupciones en la templanza solemne de la belleza asociada al equilibrio, la armonía y la coherencia transfiguran el gusto en un haz de gradaciones totalmente inestables, resultado más bien de las posiciones variables de los receptores antes que de normas socialmente preestablecidas o sujetas a la regularidad de un estilo. Por otra parte, en la sucesión de encuentros con artistas plásticos, Clarice

---

mi *entourage* social se decía ser una belleza 'como las Gallardo'. En ese clima conocí a Sara y nos hicimos muy amigas, básicamente por las dosis de humor, la gracia increíble y la ironía constante que tenía y, a la vez, por su perfil místico. Sara era realmente atractiva” (p.175). De Lispector puede citarse un elogio del crítico literario norteamericano Benjamin Moser (2015), que condensa de algún modo los adjetivos más frecuentes alrededor de Clarice Lispector, una semblanza que siempre combina la atracción de su belleza física con el “misterio” de su obra: “But her glamour is dangerous. 'Be careful with Clarice', a friend told a reader decades ago, using the single name by which she is universally known. 'It's not literature. It's witchcraft.' The legendarily beautiful Clarice Lispector, tall and blonde, clad in the outspoken sunglasses and chunky jewelry of a *grande dame* of midcentury Rio de Janeiro, met our current definition of glamour. She spent years as a fashion journalist and knew how to look the part. But it is as much in the older sense of the word that Clarice Lispector is glamorous: as a caster of spells, literally enchanting, her nervous ghost haunting every branch of the Brazilian arts.” Inmortalizadas en su aspecto físico y en su obra artística, las dos autoras rezuman coincidencias y particularidades que las hacen únicas, lo cual ciertamente es reconocible tanto en sus textos como en sus imágenes. Sin embargo, es posible hallar otros momentos en sus escritos. Instancias que mantienen su obra en una órbita más crítica que bella, más dudosa que basada en certezas, más ambivalente que afirmativa.

52 Lo feo que gusta como bello, según las investigadoras argentinas Guadalupe Lucero y Florencia Abadi (2017), o el buen gusto del mal gusto, en la definición de la crítica norteamericana Susan Sontag (1996 [1961]), asoman en el arte como posibilidad de definir nuevas áreas del gusto y legitimar otras. Mientras el primero se recorta sobre la base de un deseo reprimido que esa elección hace salir a la luz, el segundo se configura a partir de un elitismo y distinción que se oponen a lo bello popularizado, deslucido por su excesiva circulación. Desde una mirada localizada, Gallardo le imprime al mal gusto una faceta reivindicatoria y ciertamente también elitista, por cuanto el mal gusto no enjuicia simplemente algo feo o desviado en oposición a un otro verdadero, sino que rescata formas, objetos y motivos en sí mismos legítimos, cualquiera sea su origen de clase o circuito de validación, y distingue al elector por su osadía.

53 El filósofo de arte Boris Groys (2016) acuña el concepto de *time based art* para reflexionar sobre producciones como performances, charlas o proyecciones que tienden a desarrollarse en el tiempo y a extinguirse una vez acontecidos. Pero las obras terminadas, como en la plástica, también pueden pensarse desde este punto de vista a partir de dimensionar y otorgarles entidad a las facetas del desarrollo del trabajo, ignoradas por consistir solamente en etapas de la realización de un producto final. Para Groys, la documentación de cada una de estas fases revaloriza un tiempo (del trabajo) que corre el riesgo de perderse como resultado de su supuesto carácter improductivo. Las entrevistas de Lispector trabajan para rescatar esos tramos que atraviesan el tiempo de producción de la obra y que pueden fácilmente omitirse, casi como si nunca hubieran existido, en el afán por sostener lo “exhibible” de la obra.

Lispector elabora un movimiento por el que atiende a la voz del artista, al tiempo que levanta la mirada hacia el entorno global del atelier, un espacio percibido como una zona de cruces entre la subjetividad del creador y las variables culturales del contexto: quiénes circulan en sus inmediaciones, quiénes acompañan, sosteniendo, ese trabajo que en apariencia luego parecerá pertenecerle exclusivamente al artista; cómo es la topografía del lugar donde está instalado, qué hace y le interesa, además de su arte; con qué palabras ilumina el camino de los iniciados, que buscan atentos en los gestos de sus referentes.

Estas dos grandes áreas de apariencia tangencial a la obra de arte propiamente dicha, el mal gusto y el espacio físico donde el artista trabaja, incumben al amplio abanico de reconsideraciones que los artistas y los críticos venían realizando desde fines de la década de los cincuenta a los dogmas vehiculizadores de los valores de la alta cultura, como la preeminencia de lo bello y lo hegemónico en la obra, la vocación sacerdotal y solitaria del artista, y la actitud desinteresada y educada del espectador.

Desde luego, las decisiones de Gallardo respecto de qué es considerable “cache”, “cursi” o “mersa” no se detendrán en cortes antinómicos que definan gusto en contraposición con mal gusto según una definición determinada de “cultura”, sino que funcionarán como categorías de lectura para la reinterpretación constante de fenómenos estético-sociales. Durante los encuentros entre pares en el atelier, las palabras de los artistas, junto a las preguntas de Lispector, contribuirán a la exploración flexible del espacio y la tarea del creador, donde no se reconocerán privilegios de géneros, ni plásticos ni sexuales.

Cada una de estas intervenciones de las autoras registran la suposición de que los procesos valorativos —es decir, el diseño de marcos que crean valor estético y artístico— son laxos y situados e, incluso, ambivalentes. Las autoras producen valoración estética y artística desde su inscripción en coordenadas culturales concretas, a través de objetos y prácticas que pueden nombrar con términos locales y referir en artistas puntuales y diversos, manteniendo siempre abierta la posibilidad de



transformar los puntos de vista sobre la base de fundamentos contextuales.

Aun cuando hoy, en la confianza histórica depositada en la capacidad cultural de la década de los sesenta, puede parecer exagerado, todavía en 1961 un crítico como el norteamericano Clement Greenberg renovaba la publicación de un artículo de 1939, “Avant-Garde and Kitsch”, cuyo eje central partía de la postulación de una verdadera cultura refinada puesta bajo amenaza por una insensible masa de nuevos letrados dispuestos a consumir un conjunto de productos sometidos a la lógica de la factura industrial.<sup>54</sup> Copias, reproducciones, series mecánicas y degradantes de las narraciones de la cultura folklórica eran sólo algunos de los desvíos que definían, según el autor, la basura cultural destinada a las clases bajas:

Kitsch, using for raw material the debased and academicized simulacra of genuine culture, welcomes and cultivates this insensibility. It is the source of its profits. Kitsch is vicarious experience and faked sensations. Kitsch changes according to style, but remains always the same. Kitsch is the epitome of all that is spurious in the life of our time. Kitsch pretends to demand nothing of its customers except their money-not even their time. (p.10)

“Avant-Garde and Kitsch” (1961) deja así en claro un patrón de razonamiento de vigencia central en el período de dominio global de la alta cultura europea y norteamericana. En términos de Greenberg, el kitsch representa la existencia de una frontera a partir de la cual la cultura legítima toca a su fin cuando comienza su doble siniestro, la falsa cultura inauténtica,<sup>55</sup> una concepción que ha rendido frutos clasificatorios más allá de las condiciones históricas y materiales de los contextos particulares. Y aunque algunas voces contemporáneas a la suya, como las de Susan Sontag y Arthur

---

54 El artículo “Avant-Garde and Kitsch” fue publicado por primera vez en 1939 en la revista literaria norteamericana *Partisan Review*, en la que escribieron Saul Bellow y Susan Sontag, entre otros. A pesar del aire de intolerancia que recorre sus páginas, su interés actual reside en la capacidad de conceptualizar y enmarcar en bajo el nombre de *kitsch* una situación o clima valorativo respecto de ciertos bienes culturales enmarcados en el crecimiento de la industria cultural y las políticas de masas.

55 Para Guadalupe Lucero y Florencia Abadi (2017), Clement Greenberg es el autor que sistematiza la relación entre arte de masas y la estetización de la política como kitsch. Desde la masa como sujeto político engañado por las imágenes hasta el consumidor de baratijas, Greenberg evidencia el funcionamiento de un sistema del gusto que hace equivalentes la incapacidad del gusto con el juicio del sujeto político. Se trata sin embargo de una línea recta y determinista que otras miradas sobre el gusto no compartirían.

Danto por caso, discuten esas tesis abiertamente a partir de concepciones filosóficas del gusto como ejercicio de la facultad de la razón y la libertad, y de la belleza como cualidad estética moderna que se relativiza en el pluralismo inaugurado por Duchamp o Warhol, los escritos de las autoras latinoamericanas asumen también el compromiso de mirar más allá del concepto de calidad como correlato del buen gusto de la alta cultura, para redefinir sus alcances en otros términos y desde ópticas localizadas.<sup>56</sup>

Sara Gallardo se desentiende así de los esencialismos y considera que el gusto no es más que una posición cambiante. En rigor, que el gusto sea una posición cambiante quiere decir para Gallardo que cuando la ambición de ascenso o distinción social se superpone a la definición de un gusto nace, con seguridad, la falsedad de lo cursi. En cambio, gustar de la cursilería significa elegir, deliberada y libremente, un estilo cuyas lógicas se reconocen como tales y no como distorsión inaceptable de su trascendente verdadero. Gallardo entendió bien, en su tiempo, la diferencia entre la elección voluntaria del mal gusto como posibilidad de relativización del ideal, y el mal gusto nacido de la aspiración de ser, tener, querer o gustar de aquello que es más aceptable para otros que para sí mismo –es decir, de la intención de acatar la norma estética–. Esta comprensión temprana de la problemática del gusto le permitió cruzar el umbral del respeto por la norma estética para elegir libremente (no espontánea, sino libremente, ya que lo espontáneo carece de las mediaciones que permiten elegir lo feo como bello o lo bello como feo) objetos que en el marco de las regulaciones consensuadas no calificaban dentro del paradigma del buen gusto.

En cuanto a los modelos de artistas, el detenimiento permanente de Lispector en la palabra

---

56 El pluralismo artístico del filósofo Arthur Danto conlleva numerosas consecuencias, sobreentendidas a veces como aceptación extrema de cualquier cosa. Sin embargo, tales interpretaciones no coinciden con el espíritu crítico del autor, para quien, por el contrario, la ampliación de las fronteras del arte es producto de una definición bien precisa de obra. En *El abuso de la belleza* (2003 [2012]), Danto afirma: “Considero el descubrimiento de que algo puede ser buen arte sin ser bello como una de las grandes aclaraciones conceptuales de la filosofía del arte del siglo XX, aunque quienes lo realizaron fuesen todos artistas; sin embargo, este descubrimiento habría parecido trivial antes de que la Ilustración concediera a la belleza esa primacía de la que ha venido gozando hasta tiempos relativamente recientes. La aclaración logró desterrar toda alusión a la estética de las propuestas de definición de arte, si bien la situación tardó en implantarse, incluso en la conciencia artística” (p.102). La primacía de la belleza estética lograba substituir el carácter disruptor o crítico de la obra y demonizar el mal gusto como déficit del sujeto, algunas de las cuestiones que no solo las obras sino también los discursos críticos comienzan revisar durante los sesenta y setenta.

“trabajo” modifica el cariz vocacional asociado con la producción artística, tanto como las jerarquías preestablecidas entre géneros mayores o menores, acentuando el hecho de que es en lo laborioso donde radica el valor del arte. No menciona entonces la calidad, acaso por no necesitarla, como dispositivo de evaluación de una obra, de las tareas o los materiales elegidos por el artista. Es en la persona humana donde ajusta su lente durante las visitas, para hacer llegar al lector la voz de su entrevistado y, a través de ella, el origen de su deseo creador. Se propone así un clima afectivo con el entorno y la práctica, envuelta en discontinuidades y batallas inventivas, en parte porque Lispector misma se hace cargo de su condición de artista trabajadora y decide abandonar el antipático rol del crítico inquisidor que sopesa, elige y guiona estableciendo roles adecuados para las obras.

En su famoso artículo, Clement Greenberg también sostenía que

All values are human values, relative values, in art as well as elsewhere. Yet there does seem to have been more or less of a general agreement among the cultivated of mankind over the ages as to what is good art and what bad. Taste has varied, but not beyond certain limits; contemporary connoisseurs agree with the eighteenth-century Japanese that Hokusai was one of the greatest artists of his time [...] There has been an agreement then, and this agreement rests, I believe, on a fairly constant distinction made between those values only to be found in art and the values which can be found elsewhere. (p.13)

Al basarse en el “consenso entre los cultos” como criterio de valoración universal, Greenberg omite las referencias a los procesos de construcción de los cánones e, igualmente, a todo proceso de trabajo en sí mismo válido que puede tener, o no, un final conclusivo en una obra. Su figura como crítico por excelencia del modernismo muestra su propio agotamiento con la irrupción de las neovanguardias, cuando el plástico, las imitaciones y las citas comenzaron a trastocar los firmes parámetros de la pureza y la originalidad. Sin embargo, en forma contemporánea, Sara Gallardo y Clarice Lispector dan incluso un paso más, al anticiparse con sus razonamientos y

referencias a los problemas del gusto y el trabajo del arte en las sociedades latinoamericanas. Se afirman en la condición indígena, colonizada, mestizada y dependiente de las regiones en las que escriben, para descubrir una riqueza propia que no parte, para ejercerse, de motes subalternizantes ni de niveles culturales aceptables o rechazables para iniciar un diálogo sobre las potencias del gusto y el trabajo creativo.

Para esta investigación, delimitar en los textos de las autoras el establecimiento de sesgos en la sensibilidad, de etapas y procesos del trabajo, permite mostrar de qué modo sus operaciones críticas abren potencialidades y superponen significaciones en lugar de intentar sellar un sentido del arte mediante la interpretación basada en presupuestos culturales previos. En el caso de Gallardo, el carácter irónico de su retórica reafirma siempre su mirada contenciosa sobre el arte; lejos de querer integrar una mesa donde se conversa a partir de consensos, la autora está dispuesta a mostrar aristas inéditas e imprevistas surgidas de la libertad apreciativa del espectador. Su trabajo se concentra en lo que podríamos llamar una mirada recuperatoria y revalorizante, siempre enfocada en revisar supuestos estéticos dados. La galería de visitas en la que Lispector da a conocer las voces y los hábitos de diferentes artistas plásticos pone a su vez de relieve un tipo de trabajo inductivo en el campo del arte. Contrariando la pretensión demostrativa de la manera en que ciertos artistas se pliegan a las corrientes orientadoras del momento, Lispector desagrega y atomiza los sentidos que florecen en cada casa de artista para delimitar un espacio de parcialidades que no conforman un flujo general marcado por grandes tendencias sino más bien la imagen de una galaxia, donde cada astro brilla por sí mismo sin dejar de pertenecer a ella.

### **El sistema del gusto en Sara Gallardo**

Para Sara Gallardo, el paso del tiempo es uno de los factores principales para el reconocimiento de una función estética en objetos artísticos o no artísticos. Aún cuando el tiempo libera a los objetos de la función y el simbolismo que les habían sido originalmente asignados, dejándolos liberados

para su reinterpretación constante, la discordancia entre las voces que enjuician se mantiene como variable inamovible. Es allí, entre esos desacuerdos, cuando Sara Gallardo encuentra siempre la oportunidad gozosa de hacer jugar su sistema del gusto.

En la complejidad del sistema que va desplegando a lo largo de una serie de columnas en las que trata el tema desde distintos enfoques, de lo que se trata para ella, en definitiva, es de relevar una estética de esos objetos, o acaso mejor, un conjunto de rasgos formales y atributos que se desmarcan de las imposiciones de las modas, del decir común, o de lo que “correspondería decir” según las líneas dominantes del gusto. De esa manera, su sistema se basa en el goce siempre renovado de develar cualidades que no han sido puestas de manifiesto dada la presión social de un determinado “deber ser” estético.

Más allá de si el mal gusto adquiere positividad cuando forma parte de la totalidad de una obra, como afirma el sociólogo checo del arte Jan Mukarovsky (2011 [1942]),<sup>57</sup> o de si es rechazable por corresponder al consumo popular en el marco de la industria cultural, como afirma el crítico norteamericano Clement Greenberg (1961), para Sara Gallardo es aceptable cuando resulta de un trabajo interpretativo que les transfiere a los objetos el valor de la elección sin constricciones. En este sentido, el mal gusto será condenable cuando refiere una intención fallida o, por decirlo de algún modo, deshonesto, o inauténtico y, en cambio, no lo será, cuando prime un posicionamiento deliberado frente a algo. Es así que un objeto recargado y pretencioso podrá dejar ver, con el correr de los años, una bella capacidad de derroche propia de otra época. O un objeto de uso popular y cotidiano pasará a enlistarse entre los ademanes de una atracción *vintage* cuando una sensibilidad atenta lo rescata, por su capacidad evocatoria, del conjunto de baratijas al que pertenecía. En cualquiera de los casos, de volverse norma, estas selecciones, esos objetos o gestualidades correrían

---

57 En lugar de “calidad”, el semiólogo Jan Mukarovsky emplea el término “valor” para significar la diferencia entre la aceptación de la norma estética y su transgresión, momento en el que un mensaje adquiere dimensión artística antes que simplemente estética. El mal gusto entonces es parte de esas violaciones de la norma: “El valor artístico es indivisible: aun los componentes que producen desagrado se convierten en elementos positivos en la totalidad de la obra; pero sólo en ella; fuera de la obra y su estructura serían de un valor negativo” (p.43). Como se ve, Mukarovsky detiene el poder del desagrado del mal gusto en el resguardo de la obra, una gran diferencia respecto de las posibilidades sobre el afuera que la sensibilidad ampliada del gusto trae aparejada, como en el caso de Sara Gallardo.

el riesgo de perder, para Gallardo, ese “aquí y ahora” renovado con el que, quien elige libremente, los inviste.

Dada la necesidad de la autora de huir del encasillamiento, la gama de matices con la que se presenta la aceptación y el rechazo del mal gusto puede por momentos volverse confusa. Por este motivo, conocer el sistema del gusto de Gallardo tiene que ver con entender su apuesta por las búsquedas en las que los autorreconocimientos irónicos ocupan una actitud vertebral. Así, un mersa que se reconoce mersa nunca será tan mersa como quien se esfuerza, sin lograrlo, en no querer serlo, ya que el primero posee una capacidad estética de tomar distancia de sí mismo de la que, el segundo, carece. Gallardo desprecia también de los gustos estéticos importados de culturas foráneas cuando no se ajustan a los deseos propios o a las tendencias ancestrales de la región, que simbolizan un enraizamiento cultural. Entre los atuendos rebeldes a las líneas correctas y formales de la burguesía, Gallardo prefiere los jóvenes que utilizan tejidos lugareños en lugar de las prendas holgadas impuestas por el movimiento hippie, como afirma en la columna “Trato de que me regalen un Fiat 600”, donde hace honor de las múltiples variantes que el gusto propio es capaz de recrear:

Sabemos cómo la juventud se fatigó. Es casi historia antigua cómo se hizo hippie, camp, mod, pop, beat, y demás cosas. Tenían razón, como sabemos. En la sociedad contra la cual reaccionaron, como sabemos. Pero los nuestros fueron tan, tan rebeldes, que los imitaron de A a Z. Salvo en la autenticidad, en la intensidad de la rebelión. Los nuestros no se fueron de casa, no dejaron de lavarse y de comer, no tomaron drogas hasta reventar. Copiaron los disfraces y chau. Hasta copiaron los diseños pop sobre el auto. Dos cosas he visto personales entre nuestros jóvenes: un muchacho muy lindo, de pelo largo, con poncho calado en vez de sobretodo lleno de tubos. Y varias muchachas con bolsas bolivianas en lugar de carteras.

Señal de que algunos han empezado a mirar por su cuenta. (“Trato de que me regalen un Fiat 600”, 15/12/69)

A pesar del rechazo que le genera a Greenberg el ingreso del mal gusto en el mercado de los

bienes culturales, más de una vez, a lo largo de “Avant Garde and Kitsch”, deja deslizar la fascinación que, no obstante, el mal gusto del *kitsch* ejerce no solo sobre los “desprevenidos” sino también sobre él:

Kitsch is deceptive. It has many different levels, and some of them are high enough to be dangerous to the naive seeker of true light. A magazine like *The New Yorker*, which is fundamentally high-class kitsch for the luxury trade, converts and waters down a great deal of avant-garde material for its own uses. Nor is every single item of kitsch altogether worthless. Now and then it produces something of merit, something that has an authentic folk flavor; and these accidental and isolated instances have fooled people who should know better.

Kitsch enormous profits are a source of temptation to avant-garde itself, and its members have not always resisted this temptation. Ambitious writers and artists will modify their work under the pressure of kitsch, if they do not succumb to it entirely [...] The net result is always to the detriment of true culture, in any case. (pp. 11-12)

Es así en lo engañoso (*deceptive*) del kitsch donde parece haber una fisura que conduce la sensibilidad hacia las zonas bajas, instintivas, populares, corporales. Parece brotado del espíritu de la razón, pero se desborda hacia lo prohibido de los placeres desmadrados e informales, hacia el encantamiento de los goces plebeyos. En cualquier caso, Greenberg no tiene reparos en aceptar el sistema encorsetado en el que participa para prevenirse de la tentación de caer en el mal gusto y, por eso, se muestra tan interesado en mantener activa la vigilancia que le permita reconocer las estafas. Esta idea de lo resbaladizo o engañoso de los límites entre el buen y el mal gusto tiene en efecto un correlato tanto en la represión como en el deseo que sostiene ciertas preferencias.

En “Diez tesis sobre el kitsch” (2017), las investigadoras en filosofía Guadalupe Lucero y Florencia Abadi apuntan a deslindar las potencias estético-políticas del kitsch, emergidas del deseo de las masas, que, opuestas a la noción de pueblo, sujeto de la historia y de la revolución, resultan insoportables:

El kitsch es visto como el mal gusto, como el mal a secas, lo falso, el embrutecimiento decadencia, imitación, reacción, efecto, pornografía. Pero en tanto reprimido, el kitsch es lo que retorna, lo que no puede eliminarse. Vemos que si el *mal* gusto no era una categoría posible para la estética ilustrada (se tenía o no gusto, pero no se podía tener un gusto *malo*), adquiere su dimensión propia con el advenimiento del kitsch, El kitsch, devenido categoría estética, no refiere a lo escandalizante, a lo feo sin más o a lo desagradable. Es un particular desvío o distorsión del gusto: el mal gusto afirmado, es decir, *lo feo que gusta como bello*. Si no gustara, si el deseo no sostuviera al kitsch, no habría aquí ningún demonio de por medio. (p.23)

Las autoras trabajan así con la idea principal del kitsch como una emergencia inconsciente sostenida en un deseo que debería taparse con la voz de la cordura estética y la organización. Sin embargo, esa pulsión de lo desviado parece constituir, en definitiva, una huida de la perfección paralizante, de la forma pura sin cuerpo, o de la elección que, una vez consumada, permanece sin retorno. En la crítica de Sara Gallardo, estas salidas a la superficie de lo defectuoso tienen la virtud de ampliar los límites del placer y el bienestar. Su sistema del gusto está estrechamente ligado con las sensaciones estéticas, donde el sujeto que elige siempre resulta beneficiario de nuevas cualidades que intensifican y precisan las claves de sus elecciones. Así, el artificio, la provocación, la ironía, el lenguaje coloquial y otras formas de lo “bajo” forman también parte de los placeres elevados del intelecto, ya que no se trata, para ella, solamente del deseo, sino del reconocimiento y la justificación de ese deseo.

### **¿Camp o cache? Una perspectiva localizada.**

En los términos del semiólogo Jan Mukarovsky (2011 [1942]), la función estética es un atributo concedido socialmente –y por lo tanto cambiante– que predetermina una actitud hacia las cosas. Además, debido a su poder aislante, capaz de dirigir la atención hacia el objeto, constituye un factor



de diferenciación y distinción social. De acuerdo con el autor, que sistematiza una teoría sociológica de las relaciones entre el ámbito de lo estético y el ámbito del arte, cuando un objeto pierde su función práctica dominante, puede sobrevivir gracias a la perduración de su función estética, que lo torna valioso más allá de su tiempo útil, en determinado contexto social y para cierta sensibilidad. La función estética no es una condición inherente al objeto sino un valor arbitrariamente atribuido. Esta diferencia entre condición y atribución es sustancial para probar la sobrevivencia de ciertas prácticas u objetos una vez finalizada su función religiosa, política o práctica. En *Función, norma y valor estéticos como hechos sociales* (2011 [1942]), Mukarovsky afirma que “Al suplir otras funciones, la función estética se convierte a veces en un factor de economía cultural, en el sentido de que ayuda a conservar las creaciones y las instituciones humanas que han perdido sus funciones prácticas originales, hasta que una época nueva les vuelva a encontrar una nueva función práctica” (p.29). El concepto de poder revalorizante de la función estética para reorientar la mirada hacia prácticas u objetos cuya función principal ha caído permite pensar en el factor electivo de los usuarios en lugar de su natural reubicación una línea evolutiva del gusto o del arte. Esto último se liga con en el sistema del gusto de Sara Gallardo, ya que en el relevamiento de la función estética de un objeto en desuso, ella añade las sensaciones de placer y satisfacción propias de las acciones de redescubrimiento y reinterpretación, ejercicios intelectuales de los que el espectador puede, y quiere, jactarse.

En “Todo aspirante a snob: lea y sea gótico”, el primer paso del texto consiste en definir las especificidades del aprecio *camp* como una facultad sensible a la función estética de objetos vulgares en alianza con el paso del tiempo:

Cada época es un foco de luz diferente proyectada sobre las cosas [...] El *camp*, por ejemplo, es sólo la satisfacción del pequeño sabor acre que produce la reinterpretación de las formas de una época vistas por el ojo de la otra. Por eso, el auge de los 40's se explica en los jóvenes que por aquel entonces tomaban la mamadera, pero quienes vimos a las amigas de nuestras mamás con sus

zapatos de plataforma, sus peinados con dos rollos frontales, su clásico ademán de bajarse la faja en el trasero -de un lado, del otro-, tenemos cierta dificultad en imaginar los encantos que prestan a tales elementos los cristales del ojo juvenil.

Ramón Gómez de la Serna fue *camp* antes que nadie. Su búsqueda del sabor de lo cursi, sus maniqués de cera espectrales emergidos de la vidriera polvorienta de una peluquería para damas, su óptica distintas? para ver lo que todos veían, hoy tienen un nombre de moda. Entonces, supongo, se diría: cosas de Ramón. (“Todo aspirante a snob: lea y sea gótico”, 19/8/70)

Estos ejercicios se caracterizan por iniciar una trama de rescate estético de aquello previamente considerado bajo, demasiado utilitario, o del común. Los objetos que aquí releva la autora –plataformas, fajas, peinados con rúleros– no tienen precisamente un origen representativo de hábitos asociados al lujo o la exclusividad. Más bien al contrario: el *camp* gallardiano se nutre de esa corriente de objetos relativamente accesibles usados para embellecer e igualar la imagen de las usuarias. Esa razón democratizante, plebeya, al alcance de todos, es aquello que vuelve en el tiempo para ser reinterpretado con la óptica de otra época. Sin embargo, no es solo el objeto el que regresa, sino una atmósfera y un clima global de antaño lo que retorna en él. Cierta halo de singularidad envuelve entonces esos objetos cuando ya han dejado de formar parte de la practicidad común; ahora, ante el reconocimiento de un grupo sensible al uso epocal que queda en evidencia, se distinguen del objeto usual que fueron por el hecho de carecer de un vínculo inmediato con su tiempo, por haber perdido su necesidad. El resto que queda tiene así una doble naturaleza: material y temporal; hecho de un material innoble, es *un* tiempo pasado que solo ese objeto logra evocar en su “totalidad”.

Por eso, Sara Gallardo deja ver que *camp* es algo puntual para grupos puntuales.<sup>58</sup> Aunque le

---

58 Para Susan Sontag (1961), el *camp* es una mirada que se desentiende de esa relación de dependencia, y posee la capacidad de estetizar. Implica un momento de ruptura entre la moral del juicio y la cosa propiamente dicha que, desnudada del peso de un sentido previo, puede volver a investirse: “Esta sensibilidad insiste también en el principio de que la *oeuvre* en el viejo sentido (de nuevo, en el arte, pero también en la vida) no es posible. Solo son posibles 'fragmentos'... Claramente aquí se aplican pautas distintas de las de la gran cultura tradicional. Una cosa es buena no porque haya sido realizada, sino porque revela otra clase de verdad acerca de la situación humana, otra experiencia de lo que constituye el ser humano; en suma: otra sensibilidad válida (p.369). Para Lucero y Abadi (2017), en cambio, el

asigna al *camp* un cariz temporal asociado con experiencias populares previas, su mirada no deja de ser compatible con la necesidad de amplificar el ámbito del gusto. Como una de las posibilidades de renombrar espacios de la sensibilidad desligadas de la belleza áurea, el *camp* es un término asociado con la interposición de distancia irónica entre la cosa y un significado convencionalmente otorgado. En esa nueva exclusividad generada por quienes ostentan una “óptica distinta para ver lo que todos ven” reside el “sabor de lo cursi”, la “satisfacción acre” de la reinterpretación. El objeto pasa, por obra de un nuevo tipo de posesión, desde el conjunto de artefactos prácticos populares al ámbito exclusivo de una belleza redefinida a partir de las capas de tiempo que lo consituyen y se dirigen a quienes fueron parte y experimentaron ese pasado.

Para Susan Sontag (1996 [1961]), pionera en delimitar la sensibilidad *camp* del simple desprecio por el *kitsch*, el amante del *camp* ya no es tampoco el dandy refinado que aprecia en exclusiva las propuestas de la alta cultura:

El *connoisseur* de lo *camp* ha encontrado placeres más ingeniosos. No en la poesía latina, ni en los vinos raros, ni en las chaquetas de terciopelo, sino en los placeres más vulgares y comunes, en las artes de las masas. El mero uso no deshonra los objetos de su placer, puesto que él aprende a poseerlos de un modo raro. Lo *camp* –el dandismo de la época de la cultura de masas– no hace distinciones entre el objeto único y el objeto de producción masiva. El gusto *camp* trasciende la náusea de la réplica. (p.372)

Por primera vez a lo largo de sus ingeniosas notas, Sontag hace una concesión al “*esprit* democrático de lo *camp*” (p.372), sugiriendo que su mirada hace equivalentes en seducción a los objetos provenientes de culturas antagónicas. Casi al final del texto incluye esta variante del carácter popular de los objetos que, puesto que la distinción no está en el objeto sino en el modo de

---

*camp* comprende una de las derivas del *kitsch* destinada de redimir el gusto de las identidades sexuales marginales. “El *kitsch* deviene entonces un elemento clave del imaginario gay, y el deseo *kitsch* aparece como deseo afeminado” (p.27). Así, desde lo popular, lo off, o las identidades sexuales alternativas, la flexibilización del gusto entraña una potencia política generada desde el arte.

poseerlos, la sensibilidad *camp* pone en valor. Sin embargo, en realidad, buena parte de su texto se dedica a nombrar y a listar productos de la alta cultura que, al margen de la primera línea por haber sido incomprendidos en su tiempo o estar demodé, pasan a constituir lo *off/camp*. Para Sontag, en definitiva, el *camp* emerge de una voluntad elitista de recortarse del sentido común, solo que apuntando a justificar por qué gusta de lo feo. Es esa capacidad argumentativa lo que diferencia el consumo del mal gusto sin distancia, verdaderamente elegido como bello, de aquello que es elegido afirmativamente a pesar de su fealdad.

En “Todo aspirante a snob: lea y sea gótico” (19/8/1970), Gallardo también distingue el *camp-gótico* (el gótico es una variante dominante del *camp*) del *cache* –denominación *argenta de kitsch*– mediante una filosa lista de “lo que sí” y “lo que no”. Pero en ese listado, el *cache* tiene sus desplazamientos respecto del sentido común del *kitsch*: mientras lo *camp* respondería a la sensibilidad refinada de quienes ven más allá de los objetos, obras y gestualidades bajas o populares, el *cache* representaría la intención fallida de lograr una distinción por el mero hecho de elegir entre un repertorio de exclusividades. Para proponer una rivalidad clara que permita distinguir el novedoso refinamiento *camp* del mero gusto de moda, lo otro del *camp* no será para Gallardo la sofisticación elevada sino el *cache*, que consiste en depositar en un objeto la intención, por supuesto fracasada, de elevar el nivel sociocultural:

Son “góticas” las flores de plástico, los films de horror, los cubiertos de pescado; Barbra Streisand, Samy Davies, jr., Berlioz, Thelonus Monk; la oscuridad, la droga; viajar en tren en camarote, usar anteojos (no de contacto), arrastrar los pies, comer ostras; y también el Ritz, Claridge's, Harrods y Fortnum and Mason. ¿Qué más? El *patchwork*, las *écharpes* largas y los relojitos ovalados; entre las parejas del cine Jules et Jim pero no por cierto Un Hombre y Una mujer. Entre los escritores admitidos están Evelyn Waugh, Julio Verne, Conan Doyle y Raymond Chandler, y, naturalmente, Poe e Ivy Compton Burnett, con eliminación urgente de Hemingway, Simenon y Philip Roth. Entre los directores de cine, sí a Buñuel, Resnais, Bergman, Fellini y Pasolini, no a Antonioni, Zeffirelli, Renoir y René Clair. Deben elegirse sólo Rolls Royce previos al 65, o Bugattis o Austin Seven,

dejando para los obtusos los autitos chicos, el Ford y aun el Jaguar. Las vacaciones: en Normandía, Polonia y Sicilia, para los caches España, Austria, Grecia y la Costa Azul. Bien a las mutaciones genéticas; ningún interés: los trasplantes de corazón. (Los trasplantes son mersa). Gente que no: Nixon, John Lindsay, el príncipe Felipe, Mary Quant, Courrèges, Steve Mc Queen y July Andrews. A eliminar: la píldora, Snoopy, las dalias, los anteojos de sol, el visón, las pelucas, las cadenas, los bistec y también La Traviata [...]

Gótico, la palabra que afluye a todos los labios, el matiz que explica todo lo intenso, lo elegante, lo peculiar, lo usado, lo antisiglo XX, lo torcido, lo siniestramente maravilloso.

Góticos. Seamos góticos. No podemos seguir siendo tan, tan provincianos. (“Todo aspirante a snob: lea y sea gótico”, 19/8/1970)

Pero leído este texto, la pregunta es cómo podría distinguirse, a partir de los criterios de esta lista, entre el *camp* y el cache. ¿Cuál sería la diferencia entre Sicilia y España a la hora de elegir un destino europeo para vacacionar? ¿Cómo transitar la distancia estética entre una mutación genética y un trasplante? Es en esta indiferencia entre sensibilidades y objetos donde el sistema de Gallardo muestra su lado hostil a las definiciones antinómicas del gusto. No se trataría solamente de poner en evidencia la intención de querer ser lo que no se es, sino de que tal distinción es virtualmente indistinguible. Las introductorias precisiones sobre el *camp* como registro estético temporal de un objeto popular están en su texto en función de asentar la importancia de los procesos revalorizantes localizados, inscriptos en intereses generacionales y culturales de escala regional, verdadero objeto de la sensibilidad *camp*.

Mediante el armado de esta lista absurda, Gallardo busca señalar definitivamente la arbitrariedad de las imposiciones, cualquiera sea el ámbito del gusto en el que se tejan. El mensaje oculto de su columna es la que las listas, las instrucciones o las fórmulas para el reconocimiento de la calidad de un gesto o de una obra –léase canon, ranking o decálogo– son tan lábiles y amaneradas como toda elección orientada por una norma estética destinada a marcar el ritmo de la hegemonía. Gallardo parece concluir que ponerse de un lado o del otro no significaría más que caer bajo el

influjo de formas manipuladoras de las preferencias, una modalidad del provincianismo o de la minoría de edad que no estaría dispuesta a suscribir. Del lado del *cache* pueden ubicarse entonces quienes siguen los consejos ajenos, una forma del esnobismo que supone delegar en el consumo – alto o bajo– la soberanía del gusto. Del lado del *camp*, en cambio, quienes reasignan sentidos sofisticadores a los viejos objetos de uso cotidiano, escandalosamente barriales, y fundamentalmente femeninos, equivalentes en glamour a cualquier otro objeto lucido en los estantes de la aristocracia.

### **Cursis y mersas. Refinamiento y distinción social.**

La fina pátina de distinción que cualifica el mal gusto *camp* encuentra entre los cursis y los mersas otras variantes de sus opuestos. Si los *caches* se caracterizan por pretender llegar a tiempo a los objetos marcados por las listas *camp*, los cursis aspiran al refinamiento y los mersas a integrar el estrecho grupo de la alta burguesía urbana porteña.

En “Un poco de arte en el cincuentenario gallardesco”, Sara Gallardo visita una muestra de relojes en el Museo de Arte Decorativo de Buenos Aires. La discordancia entre los tiempos marcados por los distintos relojes le da el pie para introducir la incidencia del paso del tiempo en la valoración del edificio del Museo:

Sonaban a descompás, unos antes, otros después, y las tres, las cinco, las doce eran prenunciadas, cantadas o recordadas por quinientas voces en desacuerdo. Entonces el inmenso caos oscuro del tiempo, indiferente a la opinión de los relojes, quedaba, manifiesto y atroz, envolviendo el mundo. Existe una especie de lugar común entre los ultrarrefinados o, mejor dicho, quienes creen o quieren serlo (¡suprema cursilería!) sobre el tal Museo de Arte Decorativo de Buenos Aires. Según él, –el lugar común– es un edificio para sonreír, monumento casi máximo a lo que fue el estilo *nouveau riche* de Latinoamérica a fines de siglo. Naturalmente, por un lado tienen razón. Por el lado más obvio, ahí está la facilidad de creerse ultrarrefinado y de errar por un pelo. Por el lado menos obvio (siempre el más divertido, perdonando), hay que reconocer en que pocos sitios

pueden encontrarse, en esta ciudad, tantas bellezas juntas como en este. Ocurre que el paso del tiempo siempre acuña los resultados más imprevistos. En cincuenta años, el absurdo, ostentoso y chato nuevorrquismo de fin de siglo se ha transformado en otra cosa: en una especie de melancólico poema de despedida al amor por el detalle, la calidad, lo inútil. (“Un poco de arte en el cincuentenario gallardesco”, 8/2/68)

Siguiendo su razonamiento, cursis son quienes no registran los procesos de relectura que el tiempo deja aflorar en los objetos. Si por un lado quedan adheridos a las aspiraciones del sistema de valoración original, los cursis no pueden degustar, por el otro, el añejamiento que realza las formas, los colores y los sabores. Gallardo define como cursi el hecho de querer ser ultrarrefinado e impostar una gestualidad, cuyo máximo defecto consiste en reproducir una valoración anquilosada en lugar de producir una nueva. En ese error es donde ingresa la Sara Gallardo triunfal: “por un lado tienen razón, por el lado más obvio”. La autora condena esas lecturas repetidas para proponer la suya propia, aquella que rescata el sentido del edificio como “un poema de despedida al amor por el detalle, la calidad, lo inútil”. En su extenso alegato en favor de la inutilidad de la forma, que los supersticiosos de lo útil deploran,<sup>59</sup> Gallardo cierra su nota celebrando la posibilidad de hacer una muestra dedicada a honrar la vieja elegancia del *Art nouveau* junto al barroco de principios de siglo XX:

Recargadas y de mal gusto, las curvas del *Modern Style* cayeron bajo los golpes de la geometría funcional. Así el *Modern Style* y el Barroco Nuevo Rico se encuentran, en su cincuentenario, metamorfoseados en elegantes y nostálgicos estilos. Valdría la pena unirlos haciendo una

---

59 En la columna “Una lectora que tenía razón” (27/7/67), Gallardo abomina de lo que llama “la tiranía de la utilidad”, una utilidad ligada no solamente con la practicidad, sino con el acatamiento de conductas que suponen la obtención de una ganancia. Así, la ganancia aparece como justificativo de una acción que elude el placer, el desinterés o la reflexión sobre el interés propio: “Colette, la escritora francesa, ejemplo de inteligencia, ternura y sabiduría humana, de exigencia estética, me sirvió una vez de involuntaria maestra en el tema. Publiqué un comentario sobre un libro de ella. Un colega de campera y bigotazo –uniforme que simboliza ‘populismo’– me dijo: –¿Cómo escribiste sobre Colette? (Traducción: ¿cómo escribiste sobre esa preciosista indiferente al dolor de los oprimidos?) Ni corta ni perezosa respondí, con la mirada del doliente: –Y... pagaban. –¡Ah! –dijo el colega [...] Como se ve, lo útil también tiene sus ventajas, mal que les pese a los cursis como quien firma. Mi lectora tenía, pues, razón”. En este ejemplo extremo que Gallardo idea para desarmar al oponente, el dinero funciona como la mediación ideal que tranquiliza conciencias. En una apropiación irónica del término, Gallardo se arrogará “cursilería” por creer en la “inutilidad”.

exposición de *Art nouveau* en el Museo de Arte decorativo. (“Un poco de arte en el cincuentenario gallardesco”, 8/2/68)

Así, para Gallardo la nostalgia no provendría desde lo perdido del pasado, sino de aquello que el presente aún puede releer en lo que pervive de otros tiempos, gracias, también, a los contrastes que los ciclos estilísticos van desplegando en sus recorridos. La metodología de la comparación resulta fructífera en el sistema del gusto de Gallardo, que relea los legados de un estilo en función de los principios formales y culturales de otro.

En ese método del contraste, el vacío ocupa un papel central; es una distancia que permite intervenir, una posibilidad de interpretación, un espacio liberado de sentidos para que otros, novedosos, puedan ser creados. La segunda acepción de lo cursi es, entonces, la perfección. Gallardo se pregunta si alcanzar la cima, obtener puntaje máximo, completar con ornamentos incuestionables todos los espacios es la perfección. En su estilo risueño y sobre todo irónico, la autora observa que lo que sigue a la perfección no es el atisigamiento sino la sensación más sutil de la decepción. En “Perfecciones de la imperfección, o el dilema de la señorita de rosa” (27/2/69), investiga por qué la perfección es cursi, por qué históricamente atrae, para después desencantar:

La gente se iba dando vuelta para mirarla por la calle Santa Fe, el año pasado, y era una señorita ágil y vestida de rosa que venía. Tan distinta venía a todas las otras señoritas yentes y vinientes que, desde lejos, antes que el ojo discerniera, se anunciaba como un prodigio de nitidez, de esos que sólo se ven en las fotos de las revistas. Entonces, a pocos pasos de distancia, ocurría la decepción. Y después, durante varias cuerdas, la pregunta: ¿Por que lo perfecto puede decepcionar? La señorita vestida de rosa tenía un peinado perfecto, un maquillaje perfecto, un vestido peculiar y perfecto, zapatos perfectos, una silueta perfecta, piernas perfectas. Parecía, efectivamente, salida de una revista, y entre todas las señoritas arrastradoras de sandalias y bamboleadoras de carteras que derivan hipnóticamente por la calle Santa Fe parecía un ser de otra especie. ¿Por qué, me gustaría saber, esa señorita vestida de rosa era una cursi? ¿Por qué era



inelegante? ¿Por qué? (“Perfecciones de la imperfección, o el dilema de la señorita de rosa”,  
27/2/69)

Ante esta especie de autocondena al fracaso de la perfección, Gallardo se refugia en los ensayos del budista japonés Kenkô, quien concluye que es en lo inacabado, en lo desordenado, en lo despojado y lo desprolijo donde paradójicamente el alma encuentra serenidad y posibilidad de interés. Asimismo, la autora observa la angustia y la inexpresividad que el afán de perfección desnuda al querer colmarlo todo, imposibilitando el ingreso de otras palabras, de otras voces que discutan la imagen ofrecida. De ese modo, lo cursi se comprende tanto en la inmovilidad como en el miedo a aventurar, de cara al vacío, combinaciones y lecturas reinterpretativas.

En “Buenos Aires: Extracto de estrato” (17/12/69), en cambio, diferencia cursi de mersa por la interposición de la clase. Ya no se trata de sofocar espacios y llenar vacíos para lograr refinamiento, sino de acariciar, como si la propia no bastara, el sueño de la pertenencia. Gallardo se ríe en este texto de la pretensión de disimular los modos de conseguir una posición. En la simulación, entonces, se encuentran las entrañas mismas de la mersidad:

El hecho es que ahora la cosa se ha vuelto complicadísima, porque está el niño bien pretencioso y presumido, como también dice el tango, y está el hijo del industrial que ya entró en el Jockey, ¡salvado, muchachos!, y el otro que liga siempre bolilla negra, gran siete, y el ejecutivo, y el aspirante a ejecutivo para después aspirar a algo más, y toda la gente joven y no tanto dice que está en lo que melancólica, inelegantemente apoda El Ruido, y están todos los apasionados y psicoanalizados nietos de italianos y de judíos que lloran de amor ante el mero nombre de nuestros caudillos emponchados y sangrientos, y todos, todos, todos, angustiados por la batuta de un genio que se llama Landrú tienen un miedo terrible de ser mersas. ¿Por qué tienen un miedo terrible de ser mersas si son mersas? ¿Tal vez para ilustrar aquello de que “Dios castiga con lo que más temes?” No lo sé, pero Buenos Aires, The Mersa's City, vive el terror compulsivo, contagioso y constante de la mersidad. (“Buenos Aires: Extracto de estrato”, 17/12/69)

Sin piedad para con sus congéneres porteños, Gallardo suma la complicidad del dibujante humorista Landrú para condenar esa ambición de pertenecer al estrato superior. Si la variedad de estratos y subestratos es lo que transmuta a Buenos Aires en riqueza promisoría, la voluntad empecinada de apelotonamiento en el “Jockey” termina por rebajar esa clase media aspiracional al cartel de neón de la ciudad mersa. De todas formas, Gallardo premia el autorreconocimiento en tres oportunidades: en el del verdadero mersa, en el del escritor que escribe su lengua, y en el del escritor que indaga, sin identificarse, en los idiolectos de otras clases sociales:

Y un hombre que sabe mucho de cine y de música me cuenta que un periodista joven (sí: El Ruido, exactamente, está allí) le dice un día: “Che, Negro, ¿de dónde es tu traje?” “Y, de Casa Pérez.” “De Casa Pérez? Pero, viejo, estás loco. ¿No sabés que es una casa mersa?” “Y si yo soy mersa, viejo, ¿qué querés que me importe? [...]

Sí. Buenos Aires y sus estratos.

También en las letras. Veamos a los dos jóvenes triunfadores del año pasado: Gudiño Kieffer y Puig. En los dos el matiz social es elemento protagónico de los libros, y un elemento que emociona a los lectores tanto como en otros tiempos los emocionó la descripción de las pasiones. Y Adolfo Bioy Casares escribe una novela tan buena como *Diario de la Guerra del Cerdo*, y sus personajes son esa gente de los conventillos, esos jubilados, modistas, panaderos, hombres de café, que siempre le han causado inextinguible fascinación, así como a Silvina Ocampo. Pero si bien esa fascinación está rumiada en un estilo sabio, y no aparece como folklore, no falta el crítico que dice: “Esos personajes le son ajenos, desconocidos”. Y esto porque ese crítico sabe que Bioy es un señor rico, elegantísimo y buenmocísimo, cosas todas que un crítico no debe tener en cuenta para juzgar un libro. Pero los estratos son los estratos. Y en Buenos Aires, más. (“Buenos Aires: Extracto de estrato”)

El miedo a ser descubierto siempre se esconde, para Gallardo, detrás del cursi y el mersa. Los procesos encubridores tienen en la cultura, no obstante, sus propios mecanismos de develación, entre los cuales la caricatura mordaz funciona como revelador de esa movilidad ascendente que los

bajos estratos secretamente ansían. Legítima o no, es el temor al reproche lo que, según Gallardo, el dibujo de Landrú deja en evidencia. Por último, es en la lengua literaria donde la autora encuentra la mayor eficacia entre los recursos de exploración estética. Más que como punto de partida o de llegada, antes que como representación, la literatura –el arte– se proyecta como la mejor herramienta de conocimiento tanto de lo propio como de lo ajeno. De esa manera, el matiz social trabajado en la lengua hablada permite ver modos espontáneos de interacción social, y dejar aflorar la riqueza no escondida que produce cada estrato.

### **Alta cultura, gusto y placer.**

La seriedad y el rictus solemne como correlato del buen gusto de la alta cultura tienen su origen en la división aristotélica de los géneros altos y bajos, tragedia y comedia. En un pequeño corpus de columnas en las que renueva su demanda de actualización filológica, Gallardo hace su propia interpretación de la vigencia de esta tradición clásica que reparte sujetos y objetos de representación en géneros que enaltecen y géneros que rebajan. Por una parte, aboga por dejar de dar crédito a las lecturas literales y a la trinidad del buen gusto, seriedad, armonía; por la otra, instiga a abrir definitivamente el juego al placer de la risa y la “fealdad”.

En “Los anteojos de color y la balada del gallinero triste” (29/8/68), la autora alude a la rigidez de intentar reproducir obras trágicas del pasado, evitando el ejercicio de la trasposición y depositando, en los gestos, la inteligibilidad del sentido dramático:

A veces me ha ocurrido –¡ya no me agarran más!– asistir al intento de resurrección de una tragedia griega. Gran siete. Dale gritos, dale levantar polvareda con los pies, dale poner cara de medalla, dale antorchas, dale nomás. Ya no me agarran ni ebria ni dormida. No creo en las resurrecciones, verdaderamente. Creo un poco más en las pervivencias, o como se diga: lo que deba llegarnos de la tragedia griega nos llegará. Lo demás, lo teñido por la gafa ateniense de dos mil años atrás, no. Ya se esfumó (“Los anteojos de color y la balada del gallinero triste”, 29/8/68).

Es en el concepto de “pervivencia” donde Gallardo va anudando así su propia concepción de montaje de tiempos heterogéneos en los objetos del arte que, según la teoría de Georges Didi-Huberman (2018 [2000]), generan un rebote de temporalidades que sostienen la interpretación de las obras. “Lo que deba llegarnos de la tragedia nos llegará”, sintetiza la autora, apelando a ese núcleo irreductible del gran arte griego del que el realizador podrá apropiarse con sus herramientas culturales y críticas activas. Sin embargo, no se trata tampoco de una adaptación de vestuario ni de la lectura que traduce al signo político del momento:

Dios. Variantes. La variante nacional. Nacional y popular, para decirlo de algún modo. La variante de nosotros... Dios. La variante de nosotros tiñe la visión de nuestros compatriotas-en-la-onda con el mismo, igualito, tinte que teñía la visión de sus tías, de aquellas buenas gordezuelas que recortaban fotos de *El Hogar* y las pegaban en el espejo. (“Los anteojos de color y la balada del gallinero triste”, 29/8/68)

La seriedad de la tragedia sustentada en el campo del vestuario adolece también de incapacidad de lectura. El enardecimiento de Gallardo parece sustentarse, por fin, en el hartazgo de los dogmas escénicos e interpretativos, un eje sostenido con distintos argumentos a lo largo de su sistema del gusto. Como si hubiera una única manera de interpretar la seriedad, la autora observa que la aristotélica sigue rigiendo los escenarios porteños que solo atinan a retratar el conflicto desde la tragedia clásica.

En “Qué cache la alegría, ¿no, che?” (12 de noviembre de 1969) apunta ya desde el título a esa posición consensuada pero nunca libremente explicitada respecto de las escasas probabilidades de la risa y la alegría de ser tomadas en serio por el ciudadano ilustrado. Aquí, en esta columna, mediante la ironía del uso iterativo del “che” en el atributo “cache” y en el vocativo *argentos*, Gallardo va afinando las observaciones y afirmándose en el despliegue de sus armas retóricas para

desmembrar el problema que le representan los abusos de los convencionalismos y las reglas genéricas:

Tenemos mala opinión de la alegría. Una persona alegre... hum. Superficial. Sí, entretenida, pero hum... ¿no es un poco sonsa, para decirlo de alguna manera, como dice Víctor Max Wullich que dicen las viejas? Mala opinión de la alegría. Hamlet, por ejemplo, pálido y rumiador, Werther suicida, Alighieri, protagonista o autor, bilioso, la boca sumida, son gente seria, héroes, paradigmas, diez puntos. Pero uno con facilidad para la carcajada... hum. Pasa a la comedia, m'hijito, por favor. O pase a los intermedios del drama, para que la plebe explote en sus risas bestiales, para que el espectador culto sonría, alivie la tensión del alma y se prepare para sufrir otro poco en el segundo acto. Pero no aspire a protagonizar, pobre hijo mío. (“Qué cache la alegría, ¿no, che?”, 12/11/69)

La repartición del arte dramático de la antigüedad en géneros altos y bajos ha ido sustentando además un campo semántico, actitudinal y canónico correspondiente a cada uno de esos estratos. Gallardo observa esas cadenas de sentido que acompañan hasta hoy a la tragedia y la comedia y que rebasan, además, el medio artístico para extenderse hacia las impresiones de personalidad seria o sonsona que se adelantan a cualquier análisis más profundo.

Pero la historia del arte ha necesitado avanzar hacia mediados del siglo XX para reconocer los méritos de la alegría y la fealdad en el arte: “Ahora [Gaudi] figura en los libros de arquitectos y recibe el lauro de genio, porque sabemos todos *–post mortem* especialmente– que el buen gusto tiene escasa relación con el arte”, dice Sara Gallardo en “Trato de que me regalen un Fiat 600” (15 de octubre de 1969), subrayando esta verdad revelada que las casas-monstruo de Antoni Gaudi empezaron a materializar en la vida urbana.

Como respuesta a las batallas contra el kitsch, Susan Sontag afirma:

Las experiencias de lo *camp* están basadas en el gran descubrimiento de que la sensibilidad de la

alta cultura no tiene el monopolio del refinamiento. El *camp* afirma que el buen gusto no es simplemente buen gusto; que existe, en realidad, un buen gusto del mal gusto (Genet habla de esto en *Nôtre Dame des Fleurs*). El descubrimiento del buen gusto del mal gusto puede ser muy liberalizador. El hombre que insiste en los placeres elevados y serios se priva a sí mismo de placer; reduce continuamente lo que puede gozar, en el continuo ejercicio de su buen gusto termina, por así decir, por ponerse un precio fuera del alcance del mercado. Aquí, el gusto *camp* adviene al terreno del buen gusto como un hedonismo audaz e ingenioso. Vuelve alegre al hombre de buen gusto que antes corría el riesgo de estar crónicamente frustrado. Es bueno para la digestión. (p.375).

En el análisis de Sontag, la ampliación del universo del gusto da nuevos placeres y es liberador. La escritora no hace más que sostener, en última instancia, que confinarse al buen gusto es tan limitado como su contrario.

De esta manera, con sus declaraciones, Sara Gallardo se integra activamente en la contienda entablada entre Clement Greenberg y Susan Sontag, a la que aporta su propia visión latinoamericana sobre la configuración del gusto y la variedad local de matices de la fealdad. Sus posiciones complejizan la conversación entre los insignes críticos, sumando recursos conceptuales, ejemplos y detalles que dejan los términos kitsch y *camp* tan solo como las puertas de entrada a un campo mucho más extendido del gusto que el recortado por la cuestión de la industria de la cultura o la sensibilidad urbana gay. El relevamiento de la terminología empleada para la gradación del mal gusto enriquece la producción de valor artístico y social, marcando al mismo tiempo un estado de la situación y señalando hacia el futuro desafíos y chances de acción valorativa.

Pionera y audaz, Gallardo se atreve a destrabar un sistema del gusto anquilosado y conservador, lo que significa aguzar la sensibilidad para captar los trastornos de lo bello y lo feo que trae aparejado el paso del tiempo. La autora pone a la vista un escenario preparado para destronar el immaculado concepto clásico de belleza y apuntar la mirada al aquí y ahora de su entorno, que son el espacio y el tiempo precisos –y siempre cambiantes– en los que los objetos

ofrecen su apariencia relativa al espectador.

### **Retratos en/de la casa-atelier**

Los encuentros con artistas plásticos que Clarice Lispector desarrolla a lo largo de un conjunto de columnas podrían llamarse también retratos.<sup>60</sup> Retratos fisonómicos, por una parte, ya que el aspecto visual del rostro de un artista demora a Lispector en las aperturas de sus textos; se trata de un ingreso casi ritual al tema, por el que la autora se permite compartir con el lector el desciframiento de la mirada, la sonrisa o el color de la piel que intentará hacer corresponder con la voz, la obra y la manera específica en que cada uno lleva adelante sus trabajos. Retratos de la casa-atelier, por otra parte, ya que es allí donde se producen los encuentros (con excepción del de María Bonomi, que será en un restorán), un espacio físico y de sociabilidad en el que el entrevistado comparte su vida con otras personas que lo asisten y acompañan. La presencia afectiva de estos otros, amigos y familiares, coprotagonizan el espacio de trabajo compartido, un lugar en el que el artista, en el devenir de sus tareas, nunca está solo.

En esta amplia galería de retratos-visitas, Lispector se prepara para presentarse en la casa atelier de unos entrevistados que, por momentos, parecen más en la espera de la escritora que de las preguntas periodísticas para *Caderno B*. Inadvertidamente, Lispector deja ver en más de una ocasión que son los artistas quienes la retratan a ella. Sin embargo, más que una cuestión narcisista de hacerse ver a través de los otros, puede interpretarse en ello una necesidad de correspondencia, el intento de construir una reciprocidad que registre el intercambio vital que supone para los artistas

---

60 Entre los recorridos por la obra de mujeres latinoamericanas que Andrea Giunta lleva adelante en *Feminismo y arte latinoamericano* (2018), “Un retrato in absentia” analiza un breve pieza experimental de la artista plástica y visual Narcisca Hirsch llamada “Taller (o Workshop), de 1975. El texto de Giunta avanza en la reposición de las técnicas que Hirsch emplea para filmar su espacio de trabajo, las imágenes trabajadas con encuadres recortados y la superposición de su voz con la de un interlocutor a quien comenta los objetos del taller, las fotos y su biografía familiar. Giunta destaca la calidez del relato y el modo en que involucra afectivamente al espectador. Sostiene: “Cuando termina el film, sabemos quiénes eran sus amigos, conocemos algunos de sus gustos estéticos (el color naranja y el verde, con los que pintó las paredes del taller) y sobre su viaje a New York (no Nueva York), en cuyo Barrio Chino compró una mariposa de papel [...] En un sentido, el film acerca un espacio en el que la historia familiar se reorganiza en el ámbito del taller” (p.113). La lectura de Giunta resuelve conceptualmente el modo en el que Narcisca Hirsch articula en su corto las mutuas organizaciones de la vida cultural y familiar. La riqueza de este ensayo motivó la elección del retrato como tema para la lectura de las entrevistas de Lispector y la conformación de este apartado.

establecer vínculos entre ellos. Compartir experiencias, abordar el tema de los materiales, de los instrumentos elegidos para emprender las tareas, son aspectos que se van abriendo como subtemas de la obra de arte y sobre los que, también, es posible disentir. ¿Cómo se organiza una rutina de trabajo? ¿Qué decisión desencadena el final de una obra? ¿Qué significa y qué consecuencias tiene la profesionalización en la práctica del artista?

Podría decirse que una parte importante de estos encuentros consiste en la confección de los retratos mutuos que los artistas se realizan entre ellos. Esa reciprocidad por la que Lispector construye el retrato de un artista plástico, pero deja a su vez que el otro construya el de ella, desenvuelve una faceta bidireccional del mundo del trabajo artístico. De esa manera, la palabra y la mirada de uno hacen consistir al otro en un tiempo diferenciado del tiempo de la obra. Es una instancia en la que emerge lo privado y comienza subrepticamente a superponerse sobre la obra, humanizándola y aportándole a su existencia un importante caudal de argumentos y razones que habían sido desalojados durante la prevalencia de las perspectivas de la autonomía y la estructura formal.

### **Universo prolífico: rostro, espacio y compañía afectiva.**

Djanira Da Motta e Silva (1914-1979) es una pintora reconocida por sus comienzos sufridos y autodidactas. El mundo de arte la ubica principalmente en el marco de la sencillez de sus figuras humanas de rostro vacío y el entorno popular en el que se muestran actuando. Sus cuadros expresan el sincretismo que caracteriza la cultura del norte y noreste brasileros: la interacción entre los negros y blancos en el espacio público son escenas habituales en su repertorio. “Naïf” y “primitivo” resultan los términos más frecuentes asociados al estilo de una artista que, según la revista *ArtForum*,<sup>61</sup> permaneció sistemáticamente al margen de un canon brasilerero repartido entre el

---

61 En una edición de diciembre de 2019, Felipe Scovino firma en la revista *Artforum* un artículo titulado “Djanira da Motta e Silva”, en el que publicita una colección de la pintora en Casa Roberto Marinho, un acervo pictórico propiedad del coleccionista en Rio de Janeiro. “Often dismissed as 'naive' or 'primitive' (one American reviewer observed that a painting of hers would look at home on the cover of a *New Yorker*), the artist’s *oeuvre* has been symbolically effaced



movimiento figurativo y el constructivismo.

La crónica de *Caderno B* encuentra a una pintora de trayectoria consolidada, y da a entender el gusto que su obra ya despertaba en Clarice Lispector, quien evoca esa pasión previa titulado su texto solamente con el nombre de pila de la entrevistada. Lispector se detiene entonces en el encuentro cara a cara. La primera vez que la ve personalmente resulta una confirmación de sus palpitaciones: la serenidad y bondad de su trabajo son las mismas que expresan la sonrisa de su rostro. Las artistas se examinan la una a la otra y, concluida la ceremonia, dejan participar a Mothina, el marido acompañante de Djaniria, como testigo del encuentro:

Como não amar Djanira, mesmo sem conhecê-la pessoalmente? Eu amava o seu trabalho, e quanto. Mas quando se abriu a porta e eu a vi – parei e disse: “Espere um pouco.” E vi – vi mesmo – que ia ser minha amiga. Ela tem qualquer coisa nos olhos que dá a ideia de que o mistério é simples. Não estranhou o fato de eu ficar olhando para ela, até eu dizer: “Pronto, agora já conheço você e posso entrar”.

Djanira tem a bondade no sorriso e no rosto mas não uma bondade morna ou agressiva. Tem em si o que da ao seu trabalho. É pouco? Nunca, isso é tudo: isso significa a veracidade do ser humano dignificado pela simplicidade profunda que existe em trabalhar. Sentamo-nos, eu sem tirar os olhos dela, ela me examinando com bondade, sem me estranhar nem um pouco. Seu marido, o Motinha, como é chamado, entrou. O que voy a repetir são frases de que me lembro perfeitamente, por assim dizer, palavra por palavra (pois, saindo de lá, anotei várias, para uso proprio). (“Djanira”, 15/8/73)

---

from the canon of Brazilian art, lending all the more the importance to “Djanira: a memória de seu povo” (“Djanira: The Memory of Her People,” though the exhibition used the divergent English title “Djanira: Picturing Brazil”) and its accompanying catalogue, which was edited by the curators together with Adriano Pedrosa”, apunta Scovino, mostrando algunas formas en las que opera la construcción del canon y cierto desprestigio asociado con aquellas figuras que se distancian de los ejes rectores. A su vez, contextualiza el desarrollo de una obra singular e independiente de las tendencias más experimentales de las neovanguardias: “At that time, her interest was in the sure and delicate autonomous line, in figures without weight, and in perspectives that rendered bodies into collages, a technique seen in “Vendedora de flores”, 1947, and “Costureira”, 1951. In spirit and in form, Djanira’s work was closer to that of Paul Gauguin and Henri Matisse than to that of Max Bill, an artist who wielded substantial influence over the Concrete-art movement in Brazil in the wake of his participation in the first São Paulo Bienal in 1951. Above all, Djanira found her inspiration in her country, drawing on a mix of popular patterns reflecting Brazil’s multifaceted heritage and its religious diversity, whether Catholic or African Brazilian in origin”. Como explicará más adelante la pintora a Lispector, su búsqueda estética permanece motivada por la búsqueda de un “Brasil” profundo, “imponderable”.

El recorrido por la apertura del texto es interesante por el modo en que la persona del artista y su trabajo se enlazan. Aunque no es la imagen visual aquello que el texto de Lispector prioriza, sino los efectos de los gestos sobre sí misma. Djanira se siente igualmente interpelada, y en ese ida y vuelta se inaugura un movimiento de intercambio y reciprocidad. Las entrevistas de Lispector tienen así ese tono bivalente, de protagonismo doble, acaso dado por la decisión de anteponer la paridad entre colegas a la dinámica pregunta-respuesta, en la cual se procura desenvolver una cronología explicativa del corpus global de la obra de autor.

El encuentro con Maria Graubem Bomilcar Monte Lima (1889-1972), más comúnmente llamada “Grauben”, replica este patrón incorporando algunas variaciones que acentúan la singularidad de cada momento. Grauben es una pintora expresamente naïf, de formación autodidacta y comienzo muy tardío, ya en la madurez de los 71 años. Su obra trabaja primeros planos de plantas y aves de formas sencillas, paleta básica de verdes, rojos, amarillos y azules. La marca principal de su estilo es que tanto el trazo de las figuras como el fondo se basan en motas (puntos) gruesas que generan movimiento y simplificación de los detalles. Justamente son estas características las que impregnan positivamente todo el aire que rodea la visita. Lispector se siente compelida a regalar –lleva libros, imagina un ramo de amapolas con mariposas incluidas– y a expresar gratitud por la atmósfera vital en la que Grauben la incorpora:

..Que felicidade pura e suave. Tudo nesta tarde estava ameno e leve como brisa para preparar minha ida à casa de Grauben. Enfeitei-me um pouco: queria estar bonita, imitando de longe a natureza desta tarde. E lá fui eu com dois livros na mão para dedicar à delicadíssima pintora. Depois entende que deveria ter levado papoulas, as mais lindas e variadas, e se pudesse compraria uma borboleta viva para cheirar as flôres.

E Grauben? Ela é a esperança dos que temem a velhice. E o segredo é descobrir em si mesma a possibilidade de uma ação criativa. Graubem tem 78 anos. Ela é enxutinha, e tão bonitinha, e mexe-se com mais leveza do que muita jovem. E seu rosto? É lindo: uma pele sem mancha, a saúde se refletindo naqueles olhos alegres, o rosto cor-de-rosa. Se esta é sua cor, ótimo. Se era um

pouco de ruge, melhor ainda. Eu que, mesmo sem motivo, sou um pouco melancólica, vi que estava rindo e sorrindo e era a mais límpida homenagem à pintora [...] Seu filha Eunice Catunda é concertista. Passamos para o seu apartamento ao lado e ela tocou para mim. Tôda eu era um coração batendo de emoção. Os sons que saíam de seus dedos eram tão puros e sonoros e límpidos. Eu estava seria de prazer [...] Sua casa de súbito para mim parece um bosque encantado, úmido, denso, rico com todas as invisíveis folhas verdes e transparentes. (“Uma tarde feliz, como embaideirada”, 7/9/68)

La amplitud del espacio que Lispector retrata de Grauben va desde la longevidad hacia el legado de la expresividad artística en sus hijos; desde la piel tersa hasta la sonrisa; la música en honor a su visita junto con la imagen soñada de un jardín enriquecido de verdes. Con esta apertura justificará, más adelante, no solo la vitalidad de la obra plástica de su entrevistada sino también su accesibilidad en términos de precios de mercado.

Iberê Bassanti Camargo (1914-1994) es un pintor expresionista. A pesar de la paleta oscura que predomina en sus obras y de las figuras enjutas y alargadas, en tensión permanente, el ambiente de trabajo, donde también recibe gente, es todo lo contrario de la opresión:

Um homen alto, um pouco curvo, olhar de grande mansidão, pele morena, ar assético de monge: eis Iberê Camargo, um dos nossos grandes pintores. Estávamos no seu atelier, que fica numa cobertura na Rua das Palmeiras: como Iberê nota, parecia-nos que o terraço era um tombadilho e que em breve, no calor que fazia, iríamos zarpar. Bebemos água gelada, tomamos café requentado – até que mais tarde sua espôsa, Maria, uma das mais simpáticas Marias, vem e nos faz um café expresso que me dá saudade da Itália. Conversamos sôbre assuntos gerais [...]

Eu só trabalho bem... como se pode dizer? Com os meus chinelos? Na tranquilidade de meu ambiente, com minhas coisas, na minha teia. Você sabe que o grande obstáculo que encontrei em Genebra, onde fui a pintar o grande painel para Organização Mundial de Saúde, foi exatamente Genebra. O Rio Grande do sul, que é o pátio onde nasci, me leva a trabalhar bem. (“Criar um quadro é criar um mundo nôvo” 27/3/71)

El temple del atelier donde Lispector hace su entrevista contrasta con la figura ascética del pintor que transcribe en su apertura. El agua helada y el café caliente, el entorno acuático y móvil de la terraza, la presencia de su mujer Maria compartiendo el gesto anfitrión ofrecen una imagen que se acomoda a la estabilidad del “patio de la casa”, necesaria para la comodidad del trabajo del pintor. Los obstáculos se ciernen con los traslados geográficos, que el artista no prefiere para su actividad creativa. En efecto, espacio laboral y doméstico se unifican para el bienestar integral de un artista que no requiere del desdoblamiento para su producción plástica.

Maria Bonomi (1935) es una prolífica artista cuya obra incluye grabados, pintura, escultura e instalaciones. Amiga personal de Clarice Lispector (su figura es nombrada más de una vez a lo largo de sus crónicas para *Caderno B*), la escena las encuentra aprovechando una situación de complicidad y conversación a solas. También Lispector necesita presentar su aspecto, que se compone de los rasgos físicos y actitudinales:

Quando Maria Bonomi esteve no Rio, almoçamos juntas num restaurante, e com um vinho tinto bem encorpado que me fêz dormir horas de sono pesado, sem pesadelo. Enquanto eu dormia, ela tomava o avião para São Paulo, onde mora com Antunes, seu marido, um dos melhores diretores teatrais que temos, e Cássio, meu afilhado [...]

Mas voltemos a Maria Bonomi Antunes, minha comadre e amiga. Conheci-a em Washington ou Nova Iorque? Era a mesma de hoje: mais do que bonita, com um ar livre, olhos risonhos que se tornam logo mais graves quando se fala em sua arte. Maria é um misto de lucidez e instinto, o que a torna um ser completo. Meu encontro com ella fo tão encontro mesmo que, na hora da despedida, Maria disse “até amanhã”. Eu me renovei em Maria, espero que ela se tenha renovado um pouco em mim, embora não precise. (“Um encontro perfeito”, 18/11/67)

Dado que es uno de sus primeros retratos para *Caderno B*, la amistad concentra la imagen poderosa de la complementariedad que los artistas se arrojan. El vínculo de reciprocidad se releva así en la idea de renovación mutua y sensación de cotidianidad que permanece aun a la distancia.

El entorno del figurativo Carlos Scliar (1920-2001), en cuya obra se destaca la composición de variadas naturalezas muertas –una excusa estética para la observación cuidadosa y el reordenamiento de los objetos–, además de atractivo y acogedor está rodeado de vida: vecinos, familia, animales, otros artistas, vendedores. Scliar aloja a Lispector en su casa, donde la retratará:

Passei um fim de semana inesquecível em Cabo Frio, hospedada por Scliar, que pintou dois retratos meus. O sobrado de Scliar é uma beleza mesmo [...]

Scliar tem três cães e brinquei com amor com eles. Todo o mundo em Cabo Frio conhece a casa de Scliar. Verifiquei isso quando de manhã bem cedo fui comprar o Jornal do Brasil, eu que não consigo começar o dia sem ler este jornal [...] visitei José do Dome que me deu um quadro lindo e me trouxe selvagem pitangas [...]

Quase esqueci de João Henrique que tem cor de verde e que me deu a dama da noite para perfumar minhas noites. Ele é maravilhoso e vende muito bem [...]

Há também Dalila e Mercedes que cozinham muito bem. Mercedes está com Scliar há 12 anos e ele a chama de mãe. Dalila faz um macarrão com palmito que eu vou contar. Mercedes tem os cabelos inteiramente brancos e beija Scliar. (“Scliar em Cabo Frio”, 28/10/72)

La visita de Lispector a Carlos Scliar incluye esta vez un recorrido más amplio; de las inmediaciones de la casa del pintor, donde todos lo conocen, recogerá nuevos tesoros: flores, cuadros, el diario mismo con el que arranca sus días, comida, amor. Esta vez, sin embargo, el retrato fisonómico se desplaza a la figura de la mujer de Scliar: su aire maternal se extiende a todos los habitantes de la casa, incluyendo a la escritora.

Múltiples retratos, entrevistas y presentaciones de artistas podría incluirse en el seguimiento de esta tradición. En *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília* (1981), Aracy Amaral reúne algunos escritos del crítico brasileiro Mário Pedrosa sobre figuras como Lasar Segall, Maria Martins, Anna Bella Geiger, o Di Cavalcanti, en los que su palabra permanece orientada a explicar los resultados formales de la obra a partir de una combinación de elementos contextuales del ámbito

artístico y las elecciones del artista. En el catálogo para la muestra *Imán: Nueva York. Arte argentino de los años 60* (2010), el crítico y curador Rodrigo Alonso entrevista a los artistas Delia Cancela, Eduardo Costa, Jaime Davidovich, Carlos Espartaco y Nicolás García Uriburu, entre otros, a través de una serie de preguntas y respuestas que siguen el formato del reportaje clásico, que orienta al artista en el análisis de su trayectoria profesional.

Lispector difiere de la tradición en la manera de retratar. Sus retratados no son hablados por ella; el ambiente de la conversación es más relevante que la individualidad del objeto-obra. Podría decirse que, en sus retratos, al deseo del afuera, la exhibición y los premios, se opone una prodigalidad del adentro: tiempo para la reflexión, comida, bebida, música, compañía. En estos encuentros, los artistas tienen las puertas abiertas de sus espacios laborales, domésticos y afectivos, que componen entre todos una unidad geográfica íntima presentada como estabilidad o punto final de andanzas tortuosas o distancias extremas. Los artistas retratados ponderan el adentro, donde se sienten a gusto, dispuestos a seguir trabajando, pese a la edad.

Los viajes de formación al extranjero y la mirada puesta en la magnitud de la historia del arte han trascendido como modelos del artista sudamericano. Ya que los nutrientes nacionales o latinoamericanos adolecen de retraso y endogamia, el forjamiento de una identidad artística en tránsito permanente ha regido la introducción a la trayectoria académica del artista y devenido la atracción principal del género. Residencias en el exterior –Europa, Estados Unidos–, exposiciones y premiaciones internacionales, selección en Bienales, ensayos de técnicas variadas, componen los ítems nucleares del derrotero ejemplar. Ensimismados en la productividad y en el crecimiento de su obra, los artistas se retratan en la reflexión casi pura de la ideología de su estilo, en abstracción de todo entorno físico o afectivo que no intervenga en la cadena utilitaria de la que resultarán series, inflexiones, o grandes retrospectivas. Sin embargo, ante esta estructura normalizadora del género, Lispector contrapone una galería de retratos en la que el viaje –como salida, oxígeno y horizonte frente al encierro oclusivo de la región– resulta un bien si no innecesario, al menos omisible de la

superficie del relato. De haberlo –sin duda, lo hay, como en el caso de Djanira–, no figura en su priorización máxima, como tope de los hábitos excluyentes de la formación.

A lo largo de los años, Lispector conforma en su archivo una galería de artistas ocupados en tareas y en proyectos estilísticos que poco tienen que ver entre ellos. Es entonces un recorrido signado por la heterogeneidad, articulado por la arista artística de la autora, cuya experiencia en el trabajo creativo establece la paridad como punto de partida. Entrevistadora y entrevistado se retratan mutuamente, y el legado es, en cada caso, una sensación de novedad, amplitud y plenitud recíprocas. El planteo podría ser la exposición de una diversidad que las líneas directrices del canon tienden a obturar. La apuesta por llevar al primer plano una serie cuyo horizonte es exhibir el privilegio del encuentro con otro creador trasciende en definitiva las fronteras específicas, los límites y las relevancias de los géneros plásticos. Desde la pintura naïf hasta el expresionismo abstracto, en los pliegues de las entrevistas se hace su lugar una pequeña nueva historia del arte.

### **El trabajo y la obra.**

¿Hay una ortodoxia en la tarea del artista? ¿Es un trabajo equivalente a cualquier otro, que produce obras (cosas para exacerbar la reflexión y agudizar la observación), o requiere inspiración y talento especiales? ¿Cuántas horas demanda el trabajo del artista? ¿Qué queda del “trabajo” en la obra?

En los extractos que siguen, los artistas entrevistados por Clarice Lispector observan con atención específica el significado que el trabajo, como praxis, tiene para cada uno de ellos. En tanto práctica con sentido, el trabajo cobra relieves particulares según el artista y no es posible homogeneizarlo: es proceso que se desarrolla a lo largo de las etapas vitales (Cravo); es reflexión sobre la organización de los objetos, su destrucción y reestructuración (Scliar); búsqueda de lo imponderable o a partir de una intuición (Djanira y Camargo); necesidad de tercerizar y serializar parte de la actividad productiva que ha crecido, es decir, profesionalización (Cravo, Grauben, Bonomi). Afirmaciones como estas afinan la mirada de cada artista sobre una actividad que tiende a valorarse solamente a partir de un “trabajo” concluido.

Más sucinta o desarrolladamente, cada artista desdobra en su discurso los momentos y sentidos del *trabajo* que se transfigura en la obra como objeto terminado o como corpus global. En la perspectiva de la filósofa Hannah Arendt en “La permanencia del mundo y la obra de arte” (2003 [1958]), el trabajo del arte se distingue del más utilitario concepto de fabricación y se deslinda de la cognición de las ciencias, en cuanto no persigue un objetivo definido ni se detiene, o finaliza, al conseguirlo. Mientras la fabricación produce objetos intercambiables a través del dinero y la cognición de las ciencias se mueve por finalidades, el trabajo del arte se reparte entre el momento del pensar y aquel en el que tiene lugar la reificación en un artefacto tangible único, que carece de utilidad alguna. “La fuente inmediata de la obra del arte es la capacidad humana de pensar” (p.185), sostiene Arendt, aludiendo a la posibilidad transformatoria del pensamiento, a la transfiguración de sí que determina su objetivación en cosas mundanas. También agrega que

Las obras de arte son cosas del pensamiento, pero esto no impide que sean cosas. El proceso del pensamiento por sí mismo no produce ni fabrica cosas tangibles, tales como libros, pinturas, esculturas o composiciones, como tampoco el uso por sí mismo produce y fabrica casas y muebles. La reificación que se da al escribir algo, pintar una imagen, modelar una figura o componer una melodía se relaciona evidentemente con el pensamiento que precede a la acción, pero lo que de verdad hace del pensamiento una realidad y fabrica cosas de pensamiento es la misma hechura que, mediante el primordial instrumento de las manos humanas, construye las otras cosas duraderas del artificio humano. (p.186)

Es entonces esa conjunción entre pensamiento y manualidad básica la que asume diferentes momentos para cada artista, y nos permite adentrarnos en esa procesualidad que la obra evidencia, o concentra, pero no explica o, en todo caso, vela en su condición de objeto separado de su hacedor.

La pintora Djanira establece una equivalencia entre el amar y el pintar, un sentimiento y una acción que desconocen sus propósitos, pero movilizan una búsqueda permanente, sin finalidad precisa o con una especificidad ligada, en todo caso, a la supervivencia:



1° – A gente pinta como quen ama, ninguém sabe por que ama, a gente não sabe por que pinta [...]

4° – Quando uma pessoa faz por ela própria é porque tem algo dentro de si que não se acomoda a uma vida comum, não é? Você diz que é para sobreviver. Mas para sobreviver naquilo que a gente quer. Uma criatura como eu, que sou autodidata em tudo, que tenho as minhas dificuldades e que toda a minha vida tem sido procurar superar a vida comum, na sociedade em que vivemos, procurar um meio de alcançar aquilo que é uma profissão e uma vocação. Porque tudo o que se faz, o que eu faço, não basta. O que quero alcançar é uma coisa ainda mais imponderável que está dentro da gente. Acho que vamos descobrir finalmente o que procurávamos. Se um dia a gente chegasse a ficar satisfeita com o que a gente produziu, seria o fim. A evolução da arte é muito lenta, todas as coisas do espírito são lentas. (Eu: Você quer dizer com isso que a procura dura o tempo de uma vida?) [...]

7° – Minha pintura é cheia de Brasil, pelo menos é esse meu propósito. E por isso, então, viajo muito pela nossa terra. (“Djanira”, 25/8/73)

Acaso Brasil sea, para Djanira, el objeto que más claramente representa esa búsqueda interior: “O que quero alcançar é uma coisa ainda mais imponderável que está dentro da gente”. Cada pintura podría verse como parte de esa indagación de objeto espiritual que de finalizar determinaría la muerte. Es un trabajo, entonces, permanente, en el que la forma de la obra materializa aspectos de una tarea mayor.

En términos de búsqueda, Iberê Camargo atiende a la idea de transfiguración que acuña Hannah Arendt, pero no como pasaje del pensamiento a la cosa sino como acto en sí mismo. Así, para Camargo pensar es crear, modificar, suspender conocimientos previos, establecer relaciones inéditas:

- Antes de começar a pintar um quadro você o visualiza já pronto ou vai passo a passo descobrindo o mundo particular desse quadro?
- Criar um quadro é criar um mundo nôvo. O artista é o primeiro espectador de sua obra. As soluções

anteriores, os conhecimentos adquiridos não servem para a obra nova. Eu só consigo pintar quando consigo esquecer o que aprendi. Se não fôsse assim, creio que estaria apenas a refazer os quadros já pintados. E, portanto, teriam apenas o mérito de uma cópia, de uma réplica. Não, Clarice, acho que quando empreendemos um viagem, buscando alguma coisa que intuímos, nós marcamos o rumo, escolhemos o ponto cardeal de nossa meta [...]

- Como se processou em você o abandono da figura, para tornar-se um não figurativo?
- Eu não abandonei a figura, apenas a transformei. Quanto à sua pergunta sobre se lutei para ser um pintor realizado e com nome, não, eu jamais tive essas preocupações [...]
- Até que ponto você se sente liberado depois de dá à luz um quadro? Pára por um tempo? Ou a ânsia de criar se segue imediatamente?
- Profunda reflexão de Iberê. Fico esperando. Até que êle diz: após a realização de um quadro, ou de uma série, segue-se um esvaizamento que por seu turno é substituído por uma gestação que se processa, e o período criador renasce então. Você tem a mesma experiência? [...]
- Qual o conselho que você daria aos novos pintores?
- Deixe eu pensar nisso. (Ficou com a cabeça metida entre os dois braços cruzados, depois disse: vou tomar um copo de água, e quando voltou disse: esta pergunta é a mais difícil.)

Tomei também um copo água e ficamos em silêncio esperando. Pergunta terrível, sabe? Disse Iberê. Tome o tempo que quiser”, respondi-lhe. Afinal Iberê Camargo disse:

- Não se persuadirem de que inventaram a pintura. E você? Que conselho daria a novos escritores?
- Trabalhar, trabalhar, trabalhar. (“Criar um quadro é criar um mundo nôvo”, 27/3/71)

Para Camargo, el trabajo del arte es un pensar material; sin embargo, el artista resiste la idea de novedad radical que supone hacer obras y “colocar” pensamiento desnudo en el mundo. A pesar del esfuerzo por “descartar” y “olvidar” conocimientos para liberarse de ellos, recomienda a los jóvenes renunciar a la idea de invención. Su definición del arte como creación de un mundo nuevo refiere así la aceptación de la existencia de la historia del arte, que no puede omitirse sino, acaso, suspenderse, para retomar, cada vez, la iniciativa. Mientras Camargo recomienda apreciar el valor de la tradición, Lispector contrapone como un mantra la sugerencia del trabajo como dedicación, tiempo, corporalidad o energía (podrían conjeturarse otros términos encriptados en esa repetición

insistente de Lispector), una conceptualización del hacer del arte ubicado en las antípodas del talento o la vocación inspirada.

Carlos Scliar reflexiona a su vez sobre la maquinaria interna de la organización del cuadro, sus naturalezas muertas y la renovación permanente que anida en las variaciones, los desdoblamientos, la formación de dípticos, o trípticos. El trabajo ceñido a pequeñas mutaciones de un orden:

Você gosta de natureza morta, isso eu sei porque já vi as mais fantásticas.

- Como de tudo o mais que eu pinto. Talvez elas me permitam maior liberdade para sua organização e posterior destruição dessas procissões que vi e modificando até sua armadura de maneira que me surpreenda. É quando o trabalho realmente começa.
- Fale do silêncio de sua casa e do que ela lhe dá.
- Acho que o meu silêncio é estar cercado de todos os ruídos de som que eu gosto e que me permitem o clima que eu busco para meu trabalho. Acho que a vida é tão rica e inesperada que todo instante preciso estar aberto ao que me rodeia para, se possível, não perder nada. Estás escutando esse ruído que vem da cozinha ou do rapaz que lá em cima mudou o vidro quebrado? São sinais vivos que provam que também o estamos. Acho isso importante para o meu trabalho que tento refletir numa permanente reflexão e integração com tudo o que acontece e me chega. Acho a vida uma coisa simples. Mas a dificuldade é transmiti-la. Quando gostamos de pessoas e para elas trabalhamos estabelecemos uma relação da qual nem sempre temos imediata consciência que é essencial.
- Quanto aos mutantes, conversando a respeito deles, Scliar disse:
- É o meu trabalho continuando. Finalmente o que procuramos em cada trabalho senão essa possibilidade de ele se renovar permanentemente. Claro que isso acontece em cada pessoa nova que o observa e descobre. Feliz o trabalho que se renova constantemente para a mesma pessoa. Todo trabalho deve conter essa possibilidade de um permanente desdobrar-se. Meus instantes são jogos de três ou mais quadros, cada um com seu próprio equilíbrio, capaz de reestruturar-se em comunhão com os outros. Como cada quadro contém suas próprias proposições, eu multiplico essas descobertas em cada mutação proposta. Você vê é o mesmo problema inicial ampliado.

- Você trabalha todos os dias?
- Sim, mesmo quando não trabalho. (“Scliar em Cabo Frio”, 28/10/72)

La propuesta de Scliar incluye el silencio y la inacción como parte del trabajo. El silencio hace posible apreciar el sonido; el descanso propicia la continuidad del trabajo o es, también, una parte inescindible de él.

El escultor bahiano Mário Crávo asume una visión del trabajo del artista desplegado en etapas sucesivas y necesarias a lo largo de la vida laboral. Hasta llegar a la definición de un estilo propio, donde se asienta la identidad de una obra (en el sentido de corpus global de un autor), el paso del tiempo y los crecimientos que sobrevienen en cada etapa no pueden suprimirse:

Quando estive em Salvador entrevistei Mário Cravo, um dos nossos grandes escultores. Perguntei-lhe: como é que você descobriu em si mesmo o artista, e, particularmente, o escultor? Ele me respondeu:

– Eu terei que resumir primeiro a fase inicial e fundamental da descoberta da vocação, o que abrange uma média de cinco a oito anos. Essa fase de procura determinou as linhas básicas do temperamento e da maneira de ser. Esse ciclo fornece subsídios para a segunda fase, mais intensa e ativa, já compromissada profissionalmente. Mais outros 10 anos, esse segundo ciclo.

Finalmente, o ciclo de definição do estilo como artista, o que ocupa os restantes anos de vida. A resposta está situada em cada uma dessas etapas, porque eu não tenho uma definição ortodoxa de o artista. As primeiras experiências foram quando descobri que era capaz de criar, no sentido de fazer dimensionalmente um objeto. Foi uma intensa sensação, porém de duração curta, pois o ato de criar aos poucos foi se dissolvendo na prática cotidiana da profissão. O escultor em mim foi cuidado através da prática sensorial, com materiais primeiro naturais, depois artificiais. Me senti escultor quando descobri um imenso amor pelos materiais e pelas formas. Tenho uma especial necessidade de contato com a matéria que será o instrumento de minha comunicação. Entre o escultor e a matéria tem que haver um diálogo, antes que a resultante venha se transformar em mensagem (“Mário Cravo”, 3/3/73).

El parlamento de Cravo, a quien Lispector cede la palabra sin intervenirla, gira notablemente a la necesidad del contacto del artista con el material, una alteridad destinada a protagonizar también el ejercicio creativo. Esa interlocución entre artista y material trasciende la dimensionalidad que adquiere la obra una vez confeccionada. En ese sentido, Cravo alude al pasaje desde la intuición y el deseo de objetivar hacia el trabajo cotidiano, donde la profesionalización, o la técnica, realizarán mecánicamente una parte de la actividad a fin de privilegiar los momentos de intimidad con el material.

La profesionalización como tema surge también entre las amigas Clarice Lispector y la grabadora Maria Bonomi. La pugna interna entre el abandono de la intimidad y la internalización del arte como práctica profesional está sobre la mesa de estas dos artistas que dicen conocer apenas las coordenadas del arte-como-trabajo:

De início pusemo-nos a par de nossas vidas cotidianas. Depois perguntei pelo seu trabalho. Mas dá conta de tanto trabalhar e vender, e o sucesso a está atrapalhando. Até secretário foi obrigada a ter. Entendi. O meu pequeno sucesso exterior às vezes me faz perder a intimidade com a máquina. Não tenho secretário porque meus negócios são pequenos: resumem-se em telefonar para editôres, quando é o caso, em adiar indefinidamente respostas a cartas de editôres. Discutimos o sucesso. Maria acha que, em se chegando a êsse impasse, a única solução é profissionizar-se. Sempre fui uma amadora, amadora compulsiva, é verdade, mas amadora. E tenho receio de uma profissionização. A Maria esta não perturbou: está em plena fase de pesquisa [...]

Estou pensando agora em me profissionizar. Não é mau. Chegou a hora séria de pôr os pontos nos is: será um modo de me assumi, e com dificuldade. ("Um encontro perfeito", 18/11/67)

Mientras Bonomi da cuenta del ingreso definitivo de su obra en el mercado, Lispector muestra el temor que le inspira abandonar la soberanía de sus tiempos. Sin embargo, a pesar de la contaminación que introducen las demandas exógenas, es decir, de la labor que supone el mantenimiento de las relaciones de la producción, considera esta decisión como la asunción

responsable, aunque paradójica, del crecimiento de la propia obra en el mundo del afuera.

### **Pensamiento, trabajo y circulación situados.**

La definición teórica de trabajo en el arte propuesta por Hannah Arendt –trabajo como capacidad del hombre y no del animal humano, cuyas obras materiales contribuyen a la producción y supervivencia de la historia de la humanidad– encuentra sus particularidades en cada uno de los discursos de estos artistas entrevistados. Los conceptos de trabajo y procesualidad se integran así en los retratos fisonómicos y del atelier y se suman al carácter bidireccional de estas entrevistas, en las cuales retratador y retratado resultan pares en intercambio permanente. La realidad del trabajo en cada caso y la necesidad dialógica del arte muestran artistas en situación: brasileros comunes en casas comunes, que reflexionan sobre su práctica e indagan la función social de sus quehaceres; que viven de tu trabajo: muestran, compran y venden.

En 1978, Lispector visita a la pintora Grauben. La hermosa visita concluye en la adquisición de un cuadro. Ya en otras ocasiones, Lispector se había mostrado libremente como una consumidora de arte. Tiene en su casa obras de Maria Bonomi, Humberto Franceschi, Grauben. Una colección propia, un canon personal. Lispector, quien recela públicamente de su profesionalización, asegura no obstante que los cuadros de esta artista son “perfectamente accesibles a un gran número de personas, confiando, de algún modo, en la circulación ampliada del arte por medio de la adquisición:

Escolhi um quadro que tem tudo da Grauben: um grande pássaro azul entre águia e pavão, uma enorme borboleta, uma flor toda aberta, plantas (o plantas?) e todos os pontilhados que ela usa como fundo do quadro e que dão a impressão de uma moita de alegria. Nos duas queríamos nos conhecer mutuamente [...]

E eisme agora com uma Grauben em casa. Quem não tem jamais será o que perde. E o preço dos quadros é perfeitamente acessível a um enorme número de pessoas. Graubem me deu uma

fotografia sua segurando exatamente o meu quadro. E atrás da fotografia – desculpem, mas a alegria me faz perder por um instante a modéstica ¿modéstia? objetiva com o que vivo – atrás da fotografia escreveu: “A grande Clarice, obrigada por conhecê-la, a desde já grande amiga.” Assinado o nome mais deleitoso entre nossas pintoras: Grauben. (“Uma tarde feliz, como embandeirada”, 7/9/78)

La alegría del encuentro y el comienzo de una nueva amistad con la pintora adquieren así una formulación concreta en el intercambio de objetos. Compra y venta, o dar y recibir, hacen entrar en el circuito del arte una modalidad que expande los modos habituales de la visita al museo. Pero además, Lispector se aboca especialmente a mostrar ante sus lectores esta sustancial cadena de intercambios reales que alimenta el trabajo entre colegas, desentendiéndose de algún modo de la idealización teórica o de las demonizaciones del mercado.

Si hay algo que Clarice Lispector domina o para lo cual demuestra una aptitud consciente es la soltura para abordar a cada colega con aire de naturalidad. Justamente, la variedad de las respuestas puede asociarse con el estilo de una aproximación cuidada, ligada al caso particular, que activa en el artista un perfil amistoso y poco dado a las afectaciones de la imagen que mejor lo posicionaría en una plataforma artístico-política.

La galería de retratos deja ver por una parte la vigencia de la profesionalización como un mito aún por deconstruir, y el trabajo como un tema multidimensional de escasa visibilidad en la crítica. Las facetas de cada intervención ofrecen una variedad de enfoques que incluyen las posiciones frente a la historia y la tradición, las problemáticas convergencias y divergencias entre las acepciones laborales y creativas del trabajo artístico. Asimismo, el dominio del material y el tiempo desdoblado en etapas vitales, activas y ociosas, resignifican la cualidad procesual del trabajo, del que la obra constituye una etapa más, de la que surgen nuevos espectros y recomienzos, y no el cierre o el final.

La lógica conversacional con la que Lispector decide asumir estas reflexiones pone de

manifiesto la emergencia del sujeto-artista en el discurso, cuya singularidad no está dada para siempre en la obra terminada, semejante a una clausura. Por el contrario, los artistas plásticos acuden a las palabras y requieren de ellas para lucir sus recorridos frente a los otros. Frente a la amplitud de este universo hablado de la obra, ésta parece magra y más pequeña.

### **Definiciones localizadas de la apreciación y la producción de arte**

Las citas de las autoras muestran la composición de un discurso crítico en áreas sensibles del circuito del campo cultural: las arbitrariedades del gusto en el sistema valorativo y los efectos de los tiempos intermedios en la obra final. A partir de una serie de casos, subrayan las riquezas particulares de los juicios emanados de lecturas situadas y la singularidad del arte que se inicia en la reflexión y la tarea, mucho antes de la obra concluida.

Sara Gallardo interviene en el dominio del gusto que, desde su óptica, se enraiza en los hábitos estéticos y lingüísticos locales. Emplea para ello una terminología que releva los usos populares porteños, ya que las formas de nombrar las cualidades estéticas no pueden extrapolarse desde otras geografías culturales. La capacidad de justificar la asignación de un atributo es, además, para la autora, el pilar principal que legitima los juicios del gusto.

Clarice Lispector abre una cuña en el modelo dominante de artista como figura excepcional. En sus entrevistas, hace lugar a la figura humana rodeada de afectos y deseos; el artista es, por lo demás, un trabajador que puede explicar el sentido de integral de su tarea y necesita vender su obra. La autora no apunta a ubicar las obras de sus entrevistados en flujos o corrientes dominantes, sino a enhebrar la práctica creativa del artista en la cadena de hechos y decisiones cotidianos de donde la obra toma su sentido.

A lo largo de sus escritos, las autoras cuestionan la existencia de condiciones objetivas para determinar el valor estético de una obra de arte y de la obra exhibida como artefacto autosuficiente. El juicio del gusto requiere de bases situadas –local y temporalmente– para alcanzar una



justificación adecuada al espectador; la obra de arte requiere de historias y palabras que organicen el contexto de donde proviene. De esta manera, para las autoras ningún juicio del gusto es definitivo, ni siquiera apenas emitido; y la obra exhibida no compensa, por sí misma, la pérdida de todos los momentos que la hicieron posible.

## Salir de la obra. El recorrido crítico de Sara Gallardo y Clarice Lispector

### Devenir latinoamericano del arte

Este capítulo retoma las ideas principales del itinerario crítico de Sara Gallardo y Clarice Lispector, y considera un conjunto de pretensiones que las orientan. En otras palabras, examina las distintas ejecuciones de salidas del paradigma modernista que cada autora propone a partir de marcar vías de productividad por fuera del perímetro de la obra.

*Salir de la obra* es, podría decirse, un proceso diferente para cada una de las autoras: los recorridos analíticos siguen caminos que no siempre se encuentran y, por momentos, ni siquiera se cruzan. En ocasiones, la magnitud de algunas obras a las que se aproximan o la diferencia entre los campos analizados difieren de tal modo que no sería imposible predecir el abandono del análisis conjunto. Sin embargo, *salir de la obra* es una aspiración común –antes que un punto de partida– trabajada por ambas sobre escenas puntuales y diversas de las artes argentinas y brasileras. Es más, es una posición compartida frente al arte: supone considerar la obra como un momento estético puntual, situado, que no obstante mantiene, o dispara, enlaces activos con otras situaciones previas, presentes o futuras. La obra es para las autoras una circunstancia proyectada hacia instancias que no son ella ni, necesariamente, otras obras de arte. De modo que en términos de su práctica crítica, *salir de la obra* conlleva una forma de la apertura, o del descentramiento, que activa resonancias que ella o partes de ella –a la manera en que Roland Barthes (2003 [1979]) consideraba el *punctum*– generan como resultado de “usarla” atravesando su unidad compacta.<sup>62</sup>

Podría de esta manera trazarse un paralelismo entre el abordaje de la historia del arte como

---

62 Roland Barthes (2003) [1979] denomina *punctum* a un detalle de la fotografía hallado por la lectura propia del espectador, donde confluyen su curiosidad, inquietud y conocimiento personal. A diferencia de la personalidad del *punctum*, el *studium* analiza las intenciones del artista que reenvían la imagen al campo del saber cultural uniformemente distribuido. Mediante la irrupción del *punctum* en el terreno normalizador del *studium*, Barthes busca descentralizar la perspectiva formalista del arte de la fotografía e identificar esa suerte de inconsciente fotográfico cuyas razones le agrada imaginar. Su estrategia para valorar la intersección del interés del espectador y una zona de la obra da cuenta de un interés por imprimir una dinámica menos formalista al análisis de las piezas del arte e introducir la subjetividad como fuente de riqueza y novedad interpretativa.

*studium* y la crítica de las autoras como expectativa de un *punctum*, en la medida en que, como sostiene Barthes sobre la fotografía, mientras el *studium* testimonia los consensos culturales y busca reconstruir la mirada del artista (u “Operator”, como lo denomina), el *punctum* es un detalle avizorado por el espectador (o “Spectator”), que arrastra toda su lectura. Barthes lo describe así en *La cámara lúcida* (2003 [1979]): “El *punctum* es entonces una especie de sutil más-allá-del-campo, como si la imagen lanzase el deseo más allá de lo que ella misma muestra” (p.99). De allí la fuerza extensiva del *punctum*, que las autoras despliegan en el acto crítico para ponerla a disposición de los lectores. Ellas escriben las posibilidades de expansión de la obra en el espacio/tiempo cultural en el que las impacta; despliegan la vida imaginaria que se propaga más allá del marco, atravesando los límites de la narración interna y haciendo del *punctum* el epicentro de una serie de ondas que exceden la formalidad de las relaciones estructurales.

¿Cómo entrar en la obra para salir de ella? ¿Por qué salir de la obra? ¿Cuáles tradiciones continuar, cuáles líneas interpretativas transgredir para ingresar en ese universo tallado, grabado, copiado, pintado, escrito, sonorizado, colectivizado, fotografiado del que es preciso, luego, distanciarse? ¿Cómo habitar la obra y dejarse atravesar por su formulación simbólica, metafórica y material sin quedar, por ello, capturado en su interior? ¿Cómo salir, en definitiva, de la necesidad autorreferencial del modernismo, de la obra y de la historia del arte, para reinaugurar la tensión con el afuera?

Sara Gallardo y Clarice Lispector llevan adelante este proceso de salida través del acto crítico, mediante el que es posible poner la obra en contacto con su exterior para hacerla devenir latinoamericana –o, más precisamente, porteña, salteña, bahiana, carioca–. Este acto crítico no es solamente la discursividad de la experiencia subjetiva de la obra, sino el ensamble novedoso producido entre el *punctum* y el espacio memorial, conversacional, urbano, lingüístico de su emplazamiento. Algunos ejemplos de los citados en páginas anteriores explican mejor ese salto hacia el afuera y el destino latinoamericano al que conduce. Las casitas y los mateos que rodean el

obelisco en las tomas de Horacio Coppola componen una imagen del pasado en la que Gallardo encuentra involuntariamente una porción de su infancia porteña; el primerísimo primer plano de la foto blanco y negro de Humberto Franceschi deja a Lispector verse a sí misma en ese pequeño detalle del parque Tijuca que inmediatamente reconoce; la visita de Gallardo a la casa del poeta José Manuel Castilla registra, como sinécdoque, la omnipresencia de la poesía en toda la región salteña; las conversaciones de Lispector con artistas plásticos brasileños reconstruyen los circuitos de intercambio técnico y afectivo por donde los proyectos artísticos se va abriendo camino, antes y después de “la obra”; los bailarines de Araiz son invitados imaginariamente por Gallardo a los festejos de la primavera en la avenida Santa Fe, coordinando un enroque inédito entre arte y celebración popular; la Brasilia futurista de Niemeyer encuentra en la imaginería fantasmagórica de Lispector un contraste estético y político con las metrópolis imperfectas y desiguales de sus vivencias brasileñas; los acentos indigenistas del novelista boliviano Jesús Urzagasti reverberan en el tono porteño de Gallardo; el término “anti-shocking” utilizado por el bordador De Carvalho desafía la autoridad de las vanguardias durante una conversación *post mortem* con Lispector. Los casos se suceden, y es posible apreciar en cada uno la dinámica de ese fuera de campo puesto en movimiento por el acto crítico que las autoras publicitan. Casi como si la obra sucediera después, con cierto *delay* o retraso respecto de sí misma, y en forma dislocada.

*Salir de la obra* es así resultado de una relación emanada de un encuentro en el que las autoras se sienten impelidas a hacer algo a partir de una composición estética: ver allí, o crear allí, nuevas potencias que serán reconducidas a la exclusividad de un espacio local.

Al evitar el retraimiento de la obra sobre sus propias intenciones y el del espectador sobre sus expectativas, se produce un acontecimiento crítico que tiene en sus proyectos el territorio cultural latinoamericano, diversificado en zonas específicas, como foco de emplazamiento. Como si el acto crítico consistiera en retomar las significaciones de la obra en una instancia distinta de su unidad, en hacerla hablar a través de sus impactos en el terreno concreto de la heterogeneidad

irreductible de los tonos de las regiones latinoamericanas por donde las autoras se desplazan, las obras elegidas vuelven inteligibles conflictos propios o, para insistir con la palabra justa, situados. Cada escena contemplativa se abre así a un conjunto de problemáticas acerca de las modalidades de enfrentar ese *punctum* detectado entre las manifestaciones del arte contemporáneo para aproximarlos con justeza a los espacios aledaños. Un arte diverso que, nombrado a partir de sus propios contextos de emergencia y despliegue, de las referencias ofrecidas por los artistas, de sus búsquedas, de sus tropiezos políticos, de sus proezas innovadoras, no es, en términos deleuzianos, propiamente latinoamericano, sino que *deviene* latinoamericano, aunque ya no en el contexto de su producción sino más concretamente en el de su ejecución. Para decirlo con mayor precisión, de su implantación en un terreno de *pregnancia*.

Cuando Gilles Deleuze (2002 [1991]) sostiene en “Percepto, afecto y concepto” que las figuras estéticas son sensaciones, bloques de “perceptos y afectos, paisajes y rostros, visiones y devenires” (p.194) se está deteniendo en la composición de la obra, en aquellos compuestos en que los personajes y los paisajes devienen otros a través de los contrapuntos con lo otro de ellos –otro sujeto, la naturaleza, el espacio urbano–. Sin embargo, cuando especifica que el “devenir sensible es el acto a través del cual algo o alguien incesantemente se vuelve otro sin dejar de ser lo que es (p.194), el filósofo ajusta ese movimiento de interpenetración de lo uno en lo otro en el que parece necesario no solo el contacto sino también el acto que hace posible el intercambio entre entidades. Si bien Deleuze mira el devenir en el acaecer interno de la trama, ese movimiento es traspolable hacia el contacto de la obra con una espacialidad específica donde devenir latinoamericano resulta de una acción crítica. Las autoras leen entonces el arte de tal modo que la obra es situada en un contexto que activa –por reverberación o resonancia de una imagen en otra, de un tono en otro, de un tiempo en otro– una parcela precisa del gran magma de la latinoamericanidad.

*Salir de la obra* propone finalmente al acto crítico como desmarcaje, una salida del contorno hacia el afuera donde algo de la obra va a ubicarse, a re-emplazarse, sin dejar de ser obra. En esa

contigüidad opera sin embargo un corte. Las autoras no piensan el arte deviniendo afuera, sino latinoamericano. Gracias a que el arte es lo otro del afuera, es que ese devenir es posible. No hay, para ellas, confusión entre el ámbito artístico y el extraartístico. Por el contrario, si ese devenir puede producirse es porque, como en la perspectiva de Deleuze, se trata de ámbitos sustancialmente distintos entre ellos.

En la reseña de *Tirinea* de Jesús Urzagasti, cuyo acento indígena y omisión de la causalidad narrativa interpelan la porteñidad de Sara Gallardo, la novela no es boliviana por la nacionalidad constatable del escritor; deviene latinoamericana-boliviana en la lectura de Gallardo, quien acepta sin remilgos incorporar ese tono y esa narrativa en el repertorio de textos sudamericanos, esquivando el listado editorial de exportación, los dictámenes de la crítica literaria o las necesidades foráneas de exotismo latino. En el caso de las entrevistas realizadas por *Lispector*, las descripciones de los artistas plásticos hacen devenir latinoamericanos sus trabajos, ya que son puestos en correlación con una procesualidad que no involucra únicamente las intenciones del autor o el horizonte internacional sino una contextualidad limitada a la intimidad barrial y doméstica del que procede su identidad profunda.

Está entonces el acto crítico de las autoras, que piensan que el arte no es latinoamericano por gestarse en el territorio de una nación o responder a una agenda definida según intereses políticos, económicos o inherentes a la evolución del campo, sino porque se lo escucha en la entrevista que indaga, en la lectura que contrasta, en la memoria que sondea temporalidades. La cultura etnolingüística regional se mira a sí misma en sus textos, y esa mirada latinoamericaniza las obras por confrontación de matices y sin afectación. En la vuelta sobre lo propio se evidencia de ese modo un aprecio valorativo intensivo, notable sobre todo en lo innecesarias que las contraposiciones con los productos culturales foráneos se vuelven en sus textos.

Pese a lo inevitable de las preguntas habituales que permiten afincarse en la obra para conocerla, de hacerse uno con ellas en el análisis formal e, incluso, en la historia del arte, la

decisión de transcurrir el proceso contemplativo/analítico para salir de él asume el lugar, en el proyecto de las autoras, de una concepción del arte. Sara Gallardo y Clarice Lispector conocen y utilizan los protocolos hegemónicos de ingreso en la obra; pero en lugar de reproducirlos, hacen sobre ellos diferentes cortes: lo intersectan para generar desvíos en la continuidad semántica e interpretativa; lo intervienen para aplicar sobre la obra otras preguntas e imágenes ajenas a su sistema mediante un procedimiento que inauguran cada vez, ante cada obra, incluso cada vez que se paran frente a ella; lo invierten, para lograr que la obra se trasvista en comienzo, en apertura y no en momento conclusivo. La obra nunca es, para las autoras, el cierre de un proceso previo; el arte deja de ser obra y pasa a ser impulso hacia otros proyectos. Las autoras producen, cada una a su manera, una vida retroactiva y/o extensiva de las obras. Esta sobrevida mantiene abiertos los caminos de significación más allá de la aparente autosuficiencia de la etapa final o de exhibición en el museo.<sup>63</sup>

Como concluye Lispector en “Inauguração solene do futuro” (18/4/1970), el arte es eyección, puesto que la obra no puede contener en sí misma toda la carga de su explicación, pero tampoco pueden dar cuenta de ella el tiempo de su producción ni el corpus de lecturas previas, institucionalizadas, que intentan frenar su destino en los compartimentos de la historia. Para Lispector, el único que puede hacerse cargo de la obra es el futuro: la salida de la obra de sí misma hacia un momento que la vuelva, por un instante, necesaria. O si, como sostiene Gallardo en “Las profecías de Brigitte Bardot” (23/3/67), el arte contemporáneo es el fin de la palabra del maestro, se celebra la orfandad del arte nuevo, el abandono de las paternidades que custodiaban la cadena sucesoria observando con rigor el giro contenido de los epígonos. Ahora, los productos leves e industrializados se ofrecen como modelo para el arte. Es posible tomar los materiales de la calle y dejar de lado las pretensiones de originalidad. Por lo demás, el discurso tampoco es responsable de

---

63 A propósito de “El mono en el molino. Notas sobre el rodaje de Zama de Lucrecia Martel” (2017) de la escritora Selva Almada, sus notas apuntan a desmontar el carácter irreversible del rodaje que se encamina fatalmente hacia la película como única finalidad productiva. En su libro, Almada recupera instancias de la vida previa a la exhibición de la película que, vista en los cines, brilla como un falso producto independiente. Gallardo y Lispector producen, cada una a su manera, una vida retroactiva y/o extensiva de las obras que mantienen abiertos los caminos de significación más allá de la aparente autosuficiencia de la etapa final o de exhibición en el museo.

la autoridad de la sintaxis: la adulteración de las reglas obliga a generar nuevos mecanismos de lectura. Siempre que la posibilidad electiva se reconozca como tal, lo feo, lo leve, lo aburrido o de mal gusto forman parte legítimamente del repertorio estético. Las prerrogativas del canon de la alta cultura ceden, y Gallardo observa nuevas positividades en las líneas que se abren.

Atravesar la obra para posicionarse a una distancia lo suficientemente crítica quiere decir, entonces, diseñar un haz de potencialidades que declaren algo que la obra señala sin explicitar, hace o podría hacer sin decir. Hacer de ella el inicio de nuevos dispositivos de lectura, de otros entramados visuales, temporales o culturales, de una multiplicidad de usos privados, pero también públicos. Usar la obra para hacerla extensible a otros espacios recepcionantes, a otros escenarios distintos de ella contribuye a desmantelar la concepción narrativa de la obra y a habilitarla como máquina de lectura de eventos que no son ella. Lo que la obra señala o hace ver son, en todo caso, mecanismos encubiertos, no temas.

Hay una apuesta común entre las diferencias que distinguen el trabajo de la argentina Sara Gallardo del de su par brasilera: la de concebir la obra como objeto de inspiración e, incluso, de usurpación. Recortar sus esquemas, sus conceptos, sus materiales y ponerlos a funcionar en un sistema extraño le confiere al circuito apreciativo un tipo de productividad que se transforma en legado. En las lecturas de las autoras, las obras van dejando sus marcas transformativas en los nuevos territorios subjetivos y objetivos donde se expanden, y allí donde se asientan dejan en evidencia los movimientos entre una identidad previa y otra reconsiderada en el contacto con el arte. En la imaginación productiva de Gallardo, las cintas de Josefina Robirosa que atraviesan como rayos solares la figura humana se transfieren a los autos fiat 600, extendiendo sus tentáculos humanizantes a la mecanicidad repetida del objeto industrial. No es la única lectura de la obra, por supuesto, sino la de Gallardo. Lo importante es definir el modo en que la crítica produce una apertura y cruza dominios que impactan uno sobre otro. Clarice Lispector va moviendo las obras entre lugares de distinto orden, reterritorializándolas en el espacio donde elige reinstalarlas. Detecta



una fotografía de Humberto Franceschi en una oficina pública y la lleva, gracias a las posibilidades de la reproducción, al living de su casa, incorporando otro circuito exhibitorio al del museo o las galerías. De la dependencia pública al espacio doméstico, la obra se inserta en nuevos contextos de lectura, provocados por la dislocación del espacio original de exhibición.

Dejar de permanecer en la contemplación para utilizar la obra con voz propia conduce a un salto emancipador que proyecta desvíos tan díscolos como enriquecedores. Ese fotomontaje del cuadro de Robirosa, o el recorrido de la fotografía de Franceschi, deben haber resultado en la época una provocación, el empleo de un sistema interpretativo que, evidentemente, no pudo ser leído más que como una alegre ingeniosidad. Sin embargo, poner en contacto una obra de arte con un afuera tan descarnadamente, sin las mediaciones esperables de la crítica institucional, puede ser también entendido como un acto crítico demandando nuevos accesos y usos del arte, una forma tácita de aludir al encajonamiento que producen los caminos que conducen desde las obras hacia las obras. Mientras las autoras se permiten concebir la obra más como proyecto que como resultado, desgajarla o transportarla entre espacios no artísticos, dejan de responder a la correlación de las obras con la historia del arte, es decir, de las obras entre ellas. Quiebran la continuidad de la serie, y exploran sus múltiples posibilidades semánticas, si por ello se entiende el roce siempre renovable con distintos entornos.

Si hubiera que llegar a un núcleo, podría pensarse que aquello que más profundamente diferencia la crítica formal de los armados críticos que las autoras propician es la obra vista como una catapulta dirigida, un lanzamiento orientado que les da una dirección a los esfuerzos interpretativos. En su concepción del arte, la obra no se corresponde por sí misma con una fuente novedosa de conocimiento, de comprobación o de rechazo de una situación referencial o ligada a retrasos o adelantos de la técnica artística; antes bien, constituye una conceptualidad desafiante para leer otras dimensiones de la realidad. Desde su perspectiva, la obra es una fuerza estética diversificada en procesos, pasos, etapas, conjunciones, frustraciones, contradicciones que pueden

ser recortados, sacados de la linealidad en la que reposan y transformarse en propuestas críticas de distinto tenor y, también, en nuevos proyectos artísticos.

### **Escritura femenina. Lectura feminista**

*Salir de la narrativa* de la historia del arte a través del desacomodamiento de los esquemas arbitrarios de atribución de valor puede leerse, entre otras inscripciones, como la producción de una escritura crítica femenina en la obra de Sara Gallardo y Clarice Lispector. Una *écriture féminine*, según el término acuñado por la crítica francesa Hélène Cixous que, en el abordaje de sus archivos es preciso deslindar de la lectura feminista, dos acciones concurrentes que, sin embargo, no representan el mismo punto de vista ni, necesariamente, se dan en simultáneo. ¿Hasta dónde una investigación se aboca a reconocer una propuesta estética femenina verificable en el objeto, y cuándo es la propia lectura del investigador aquella que, orientada por ciertas recurrencias, demuestra en un corpus la relevancia de problemáticas inadvertidas?<sup>64</sup>

En el contexto de las interrogaciones a los sistemas de poder y de las perspectivas estructuralistas de análisis textual, el término de Cixous responde a la necesidad de caracterizar la salida de las leyes del género en la escritura literaria de Clarice Lispector.<sup>65</sup> No obstante, el

---

64 En general, resulta difícil deslindar estos campos, ya que la lectura feminista identifica modalidades femeninas de abordaje del cuerpo, del espacio de trabajo, del placer, que las lecturas dominantes ignoran o directamente desestiman como faltas de calidad o inválidas respecto de los parámetros hegemónicos. Como ejemplo de estos distintos tipos de encuentro con los corpórea podemos observar el modo en que en *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo* (2018) Andrea Giunta distingue para cada corpus la intencionalidad puramente artística, o femenina o feminista de las artistas de los objetivos visibilizadores de su lectura. Otro caso interesante es el trabajo de la investigadora argentina Georgina Gluzman (2016) en *Trazos invisibles. Mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)*, centrado en la recuperación de un extenso corpus de obras de mujeres cuyas trayectorias fueron sistemáticamente ignoradas por las formas adoptadas por la narrativa de la historia del arte. A diferencia de Giunta, que trabaja con la hipótesis de la necesidad de igualar la representación de las obras de mujeres y del derecho de los espectadores a conocerlas, Gluzman apunta a rebatir la idea de la prácticamente nula existencia de trabajos de mujeres con excepción de algunas figuras como Lola Mora. Para Gluzman, la persistencia de estereotipos historiográficos supo vallar el acceso a una importante cantidad de trabajos y producción cultural efectivamente existente antes de la institucionalización del campo del arte y de la premiación de mujeres en eventos nacionales en 1924. Resulta así necesaria la claridad en la tarea de la investigación para evitar considerar femeninos o feministas los objetos analizados mediante determinismos anticipados o anacrónicos respecto de la intención de la tarea creativa. En cambio, postular una lectura feminista insiste en adoptar una posición frente a producciones discriminadas por su método, por su forma, por su perspectiva, en revisar todo tipo de naturalización o certeza respecto de los paradigmas instituidos acerca cómo debe ser una obra, una trayectoria, un artista, un trabajo crítico, una historia del arte.

65 *Reading with Clarice Lispector* (1990) es un compendio de clases dictadas por Hélène Cixous en Université de Paris VIII sobre una minuciosa selección de textos literarios de Clarice Lispector. En la escritura de la brasilera, la analista

panorama que se abre frente a los movimientos descritos por la escritura femenina resulta auspicioso para hacerlo extensible a los escritos sobre arte. Es claro que la autora francesa elige definir esa escritura desde la posición política y socialmente marginalizada de la mujer, una ubicación lateral a la que, sin embargo, precisamente por estar en ese lugar, le resulta deseable y necesario elaborar sistemas alternativos de significación. El término designa así una escritura mediante la que se deja al otro y a lo otro seguir siendo una alteridad de voz propia a la que con el fin de comprender, o de aceptar, no resulta imperioso incluir en una estructura de posiciones dominantes y principios rectores; supone, en otros términos, un uso del lenguaje para trazar recorridos e itinerarios por las obras y sus entornos inmediatos, evitando la necesidad de captura conceptual y la absolutización de los fenómenos en oposiciones y jerarquías. En el horizonte trazado por Cixous, aceptamos entonces el sintagma *écriture féminine* para denominar la posición de las autoras frente al arte latinoamericano y la modalidad específica de articularla. De ese modo, la descripción de un sistema escritural que atraviesa el malestar de las jerarquías para alcanzar una instancia de sublimación en el placer estético contribuye a pensar las singulares formulaciones de dos mujeres latinoamericanas que se atrevieron a resistir los ritmos de la crítica corriente afirmando su propia imaginaria y su propio léxico crítico.

A partir de estas ideas es posible retomar con un giro “Las profecías de Brigitte Bardot” e “Inauguração solene do futuro”, dos textos centrales de cada proyecto citados en el capítulo uno, en los que se ciernen los grandes principios de sus trabajos analíticos. Además de promulgar el fin de los mandatos y de las restricciones interpretativas, las autoras observaban allí el pasaje necesario hacia un nuevo orden del campo en el que la liberación del pasado se sumaba al aprendizaje de nuevas coordenadas de lectura.

---

encuentra un trabajo con el lenguaje que en el nivel sintáctico y temático irrumpe en la construcción de jerarquías y narrativas causales. El término *écriture féminine* va adquiriendo así distintos matices y finalidades de acuerdo con el tipo de texto literario que la autora sigue casi frase a frase, en una suerte de *close reading* de perspectiva psicoanalítica que le permite acuñar la distinción entre economía femenina y masculina de sublimación. Es el tipo de economía femenina del placer, en su inmediatez, continuidad y progresiva liberación de los estereotipos sociales, de género, familiares, políticos, aquello que religa su mirada sobre los personajes, los fragmentos, las imágenes, la sintaxis de la obra literaria de Lispector.

Sara Gallardo se detenía en la moda para observar un punto de inflexión en el ensanchamiento definitivo de los materiales y las formas del diseño que marcaban la pugna entre presente y pasado:

El amor de B.B. por la ropa fácil, alegre, no demasiado cara, tampoco es casual. Los paladines, según he oído decir, suelen ser profetas o, en los casos más módicos, encarnan los fenómenos de la hora.

De esos fenómenos, en cuanto atañen a la moda, se viene hablando hace ya tiempo, y el ocaso de la alta costura, la invasión del *ready-made* y la anexión de *boutiques* como capillas laterales de los grandes templos son ya lugares comunes que impregnan la vida cotidiana.

Pero este año, de pronto, la cosa se volvió palpable. Yo no era un dato para blandir por ahí, sino algo como un golpe físico. Ocurrió cuando empezaron a llegar noticias de las colecciones de París. Súbitamente, a nadie le importó [...] Mirar las colecciones fue ser testigo de una batalla final silenciosa, perfumada y patética.

Una parte de los *couturiers* defiende el pasado. (Chanel, por ejemplo, no se inmuta ante la marea callejera: siguen los *tailleurs*, las rodillas cubiertas, las flores en las capelinas.) Esa parte conservará las viejas clientes, y si llega el fin naufragará con la trágica elegancia de una goleta.

La otra parte, con falsa sonrisa, cedió al torrente exterior. Ya no podrá decir con mohín espeluznado: "La blusa que vende esa boutique fue inventada por mí hace cinco años". En silencio, tratará de disimularse el hecho de que -con dos o tres años de retraso- esté copiando a las boutiques.

Mientras tanto, sordas a unos y otros y a sus últimos, balbuceados, dictámenes, las mujeres de todo el mundo miraron a otra parte. Hasta la ropa en serie se tambaleó, como siempre ocurre a los adictos a las jerarquías perimidas. (También ella se inspiraba en las batutas célebres.) Y la rebelión se extendió.

Indiferentes a los peinadores, las muchachas se soltaron el pelo; indiferentes a las líneas, se enfundaron en camisolas; indiferentes al buen gusto se disputaron el plástico, el vinyl, la lata, el cuero falso, charol falso, la piel falsa. Indiferentes a la elegancia, se maquillaron como actrices y exhibieron sus cosméticos al sol. ("Las profecías de Brigitte Bardot", 23/3/67)

Pero además de las falsas sonrisas que gruñen por la originalidad perdida pero ganan en

“clientes”, son varios los señalamientos acerca del fin de los mandatos y el colapso de las tiranías que corren en este pasaje. Pese al riesgo de que la columna pueda leerse como un inocente recorrido por la levedad de los temas femeninos en contraste con la seriedad de la economía y la política como temas masculinos, partir de la moda para cuestionar el peso de las genealogías es tomar el problema desde una perspectiva muy perfilada en relación con preceptos generados en la autoridad. Lejos de analizar la moda como un problema de interés estético, Gallardo registra los conatos de liberación en la calle, más precisamente en el espacio público, donde el ejercicio de la libertad se torna extensible a todas las mujeres. Y de esa manera, parte del problema de la moda para llegar a las artes y a los espectadores, espacios aledaños que también libran sus batallas para terminar con la carga aplastante de las leyes:

Sí, ha terminado la fe en la palabra. Hasta el punto que la palabra misma, sola, vehículo de nada, se transforma en el único motivo de la nueva novela de Francia (nada más aburrido, dicho confidencialmente y con el debido respeto por Robbe-Grillet, Nathalie Serrault y Michel Butor. Realmente gritaría de aburrimiento sólo ante el recuerdo de sus obras completas).  
(“Las profecías de Brigitte Bardot”, 23/3/67)

Si hubiera que leer este fragmento siguiendo la propuesta de Cixous, habría que detenerse en el pasaje que va del cese del respeto de la autoridad como acto de fe hasta el pasado en el que ya se encuentran las obras magnas que con dificultad atravesaron la puesta en duda de la narrativa novelesca. Otras escrituras y otras artes ofrecen hoy una felicidad inusitada: “Y de hecho, todo *aggiornamento* ¿no es una puesta en duda de La Palabra?”, cierra Gallardo, haciendo lugar la posición de quien hace del presente el tiempo de una nueva lectura. Sin omitir las contradicciones que sobrevienen con las contiendas de los tiempos, se reconoce el despuntar de un nuevo orden, en el que la pleitesía y las lealtades ya no rinden frutos ni estéticos, ni humanos. Y se empieza nada menos que por la mujer.

Clarice Lispector abría las puertas del arte por venir en “Inauguração solene do futuro”, un arte depurado del peso de la historia, una línea metálica vacía que los artistas del presente dejan a los lectores del futuro:

Como é essa linha? Assim como o fio de cabelo, embora tão fino, tem dentro de si lugar para ser ôco – assim essa nossa linha é vazia. Ella é deserta por dentro. Mas nós, que aquí estamos, temos um gôsto e uma nostalgia pelo deserto e pelos robôs, como se já tivéssemos sido desapontados pelo sangue. Nós a deixaremos ôca para que o futuro a encha. Nós que, por vitalidade, poderíamos enchê-la conosco, nós nos abtemos. Assim vós sereis a nossa sobrevivência mas sem nós: esta nossa missão é missão suicida. (“Inauguração solene do futuro”, 18 de abril de 1970)

¿Abstenerse de llenar la línea no es una manera de liberar a los que siguen del sentido de sus antecesores? La prole como supervivencia de la especie en ausencia de sus progenitores, ¿no es una forma de legar sin obligar? Lispector encuentra en la abstracción y en el tono inaugural del manifiesto una forma de reconocer el fracaso de haber aceptado el pasado sin interrogarlo:

Mas não faremos como os nossos antigos mortos que nos deixaram, em herança e pêso, o poder da carne e uma alma, ambos insatisfatórios. Nós, não. Derrotados por séculos de paixão, derrotados por um amor que tem sido inútil, derrotados por uma desonestidade que não tem dado frutos nem no presente nem no passado – nós investimos na honestidade despojada como sendo mais rendosa, e criamos a linha do mais sincero metal. Legaremos um duro e sólido arcabouço que contém o vazio. Como no ôco estreito de um fio de cabelo, será árduo para os que virão entrar dentro da linha metálica. Nós, que agora a inauguramos como futuro, sabemos que entrar na nossa linha metálica será a porta estreita dos que vêm. (“Inauguração solene do futuro”, 18 de abril de 1970)

Y sin embargo, a pesar de la declinación de protagonismo de los precedentes, Lispector remarca, con la imagen de la puerta estrecha, la dificultad de las nuevas generaciones por enfrentar

ese vacío que se les presenta. Cada quien habrá de transitar a su modo ese pasaje angosto de donde saldrá una creación; puesto que ya no hay ley, habrá responsabilidad, sugiere la autora, solemne como su texto. A diferencia de Gallardo, Lispector se refugia de los mandatos en la comunidad artística, en las redes del conjunto colectivo, en el uso de un nosotros inclusivo, inédito en sus crónicas:

Quanto a nós mesmos, assim como nossos filhos nos estranham e se envergonham de nós, a linha metálica nos estranhará e terá vergonha de nós, que a construímos. Estamos, porém, cientes de que se trata de missão suicida. Nós, os artistas do futuro, sabemos que a obra de arte não nos entende. E que viver é missão suicida. (“Inauguração solene do futuro”, 18 de abril de 1970)

Desde esa comunidad que elige autoanularse para proyectarse hacia el futuro emana la limitación del presente para autocomprenderse. Hay para Lispector una insuficiencia, una impotencia del creador y su tiempo que ella señala en este texto, una necesidad de apelar a la distancia crítica de los que vienen para entender la viabilidad de una obra de arte. El movimiento parece de ese modo invertirse: son los próximos quienes ayudarán a entender las obras del pasado; no son las obras del pasado aquellas que sellan el sentido de la continuidad.

Podría decirse que “Las profecías de Brigitte Bardot” e “Inauguração solene do futuro” instauran en sus respectivos archivos ese momento que prospectiva y retroactivamente desencadena el tránsito hacia un nuevo modo de asumir el arte, la vida, o el lugar del arte en la vida, interrumpiendo los ciclos orgánicos de la historia y liberando a los que siguen del peso de los muertos. De algún modo, el arte latinoamericano, sus poetas, sus bordadores, sus escritores, son tomados por las autoras en un presente absoluto, tal como se les presentan, y en esa escala es que comunican la vivencia estética en sus textos.

Respecto del modo en que la protagonista del cuento de Lispector “Felicidade clandestina”<sup>66</sup>

---

66 Es el dominio del tiempo del consumo, de los ritmos impuestos por los otros, aquello que Cixous analiza en detalle

se apropia del arte, Cixous afirmaba que

She distinguishes real from sublime food. She is not going to swallow the book that makes her hungry. She does not take the wrong object. It is a lesson of reading. To know how to read is to take infinite time to read; it is not to take the book for a little geometric object, but for an immense itinerary. It is knowing how to scan, to pace, to proceed very slowly. To know how to read a book is a way of life. (p.128)

El saber crítico resulta en este punto un saber decir el lugar que las obras de arte ocupan en una vida. Sin retacear las consecuencias de una afirmación semejante, Cixous habla por ello de saber leer el arte como de un modo de vida, una posición situada en las antípodas del aparato de la historia, determinado a forjar una continuidad de la que puedan relevarse categorías para una lectura estandarizada del patrimonio cultural regional. De modo contrario, en lugar de plegarse a los sentidos legitimados o legitimables por las reglas del análisis histórico, la *écriture féminine* inscribe el arte en la biografía propia, desplazándolo del área del milagro y del formalismo hacia una arena donde pueda, como decíamos, volver inteligibles los conflictos propios que conlleva estar en la vida pública y política. La formación, declarada de interés por Lispector, resulta también necesaria para usufructuar la obra: no para leer su singularidad, sino para leer la obra en una dimensión adecuada a un interés singular.

Una importante demostración que Sara Gallardo y Clarice Lispector llevan adelante en sus respectivas obras críticas es la manera en que ellas mismas consumen el arte en sus propias vidas.

Sus textos son en ese sentido ejemplares: exponen y publicitan un gesto que no puede ser copiado,

---

en este cuento de Clarice Lispector. Para Cixous, se trata de capacidades que conforman una economía femenina de la sublimación, contrapuesta a la forma masculina de resistir negativamente la castración. Podemos observar esa economía femenina del placer en el modo de acercarse Gallardo y Lispector al arte y eludir, al mismo tiempo, las exigencias usuales de “formalizar” el placer de la obra y regularlo en categorías y posiciones en discordia. En el interesante análisis del cuento, la autora sigue de cerca las estrategias de la protagonista para sostener la esperanza en un libro que una amiga le ofrece con el objetivo de mantenerla en el vaivén perverso de la promesa y el incumplimiento. Cixous se detiene particularmente en el momento en el que el libro finalmente llega a sus manos. La protagonista franquea el umbral de la espera y aprende a “sobrellevar” al placer de ese logro que es, en realidad, el del encuentro con el arte. Desde la perspectiva psicoanalítica de esta lectura, la protagonista desarrolla una aceptación del placer en el que Cixous observa la posición destacada de advenir a “mistress of a certain temporaliy” (p.126).



ni apropiado sino tan solo, quizás, solamente observado, por los lectores. Ese gusto, ese placer por el arte que se lee en sus textos, un placer también atravesado por el malestar, el agobio, la fealdad, la risa, la ironía y el sarcasmo, es más bien un señalamiento hacia potenciales formas de leer.

Un rasgo interesante en tal sentido es la austeridad que emparenta sus enunciados. Un despojamiento convocante, que llama a seguir el hilo de los chispazos que alumbran ciertas zonas de las obras y sus procesos, como llamaradas para ser seguidas y expandidas. De la escritura femenina podría decirse que se afirma en el gesto, prescindiendo de todo aquello que pudiera resolverlo. Sin decirlo todo, los enunciados se centran en la producción de destellos en y alrededor de las obras que citan. De allí la ausencia de sistema, de la sustancia de la que vive la historia: redes y tramas causales, datos e informaciones, del peso, en definitiva, del documento y el método que, en sus textos, podría volverse redundante. El refinamiento que supone la decisión de prescindir de cierto tipo de obligación vinculante con el arte –la dirección enciclopedista, por ejemplo, o la política, o la que sigue el imperativo progresista, o el formalista– es parejo con una liberación momentánea de todo aquello que valla los deseos puestos en las obras. Suspender los circunloquios para llegar a las obras de forma inmediata es una decisión que habilita caminos a la vez más despojados y múltiples, diversos.

La lectura feminista indica, en cambio, un abordaje distintivo del archivo. Hace consistir los pronunciamientos sobre el arte en el contexto de la comunidad crítica; elige sacarlos momentáneamente de la magnanimidad literaria e, inclusive, periodística, y reubicarlos en un campo de significaciones con las que se producen otras alianzas y desacuerdos. El rol creativo se desplaza al de la asunción de una posición frente a un arte que no es el propio, sino el de los otros.

En el contexto de esta investigación, una lectura feminista relega las categorías de mujer-artista y mujer-periodista para identificar, analizar y reivindicar los enunciados de la mujer-crítica

de arte.<sup>67</sup> Es una figura creada *ad hoc* por la investigación, recortada bajo la necesidad de reunir enunciados dispersos en los que las autoras, pese a su deseo de escribir sobre los vínculos que mantienen con el arte y a ejercer activamente el rol, no se presentan como críticas.

Si bien es una perspectiva de la investigación, la escritura de la relación con el arte es una constante de los archivos y debe darse a conocer. Si para Griselda Pollock (2021), leer el arte desde una modalidad feminista es enfrentar las obras de los archivos y relacionarlas con otros productos de la cultura, podríamos pensar en una desclasificación de los enunciados críticos de Sara Gallardo y Clarice Lispector, en la aspiración más profunda de reconocer las potencialidades de una escritura que inscribe otras relaciones entre las obras y el afuera.

De acuerdo con ese objetivo, la metodología comparativa ha sido un instrumento de indudable utilidad a la hora de constatar la importancia que esos enunciados tienen, dados los ecos que establecen unos con otros y las hipótesis que en el mapa regional pueden tejerse acerca de las hegemonías de las neovanguardias y otras figuraciones o identidades artísticas que se han mantenido más o menos al margen de esta corriente dominante. La transversalidad del interés artístico de las autoras es un factor común no visible en las historias del arte, que mantienen sus análisis estrictamente separados por áreas temáticas diferenciadas. Incluso, la crítica ha dispuesto una grieta imaginaria entre las vanguardias y las tradiciones, acaso para resignificar aceptablemente las trayectorias de cada programa en sus desarrollos autónomos, una distancia sin embargo no observable en los archivos de Gallardo o Lispector. El establecimiento de una horizontalidad que no prescinde de las diferencias para la actividad artística regional resulta un aporte muy significativo de sus escritos. El “comparatismo feminista” ha permitido identificar redes de sentido en cuanto al aprecio del arte regional observado de cerca y justipreciado en sus potencias, más allá

---

67 Relegar la condición de mujer-artista y mujer-periodista no quiere decir deponerlas pero sí dejar en suspenso esos nombramientos que absorben otras capacidades creativas como la de la crítica. A diferencia de la ficción, la crítica supone el dominio de un poder, el poder ofrecer una interpretación, un análisis de una obra en un marco relativamente restringido de lecturas aceptables en un momento dado. Disputar un espacio en el campo de la crítica rigiéndose por otros códigos es en cierto sentido una audacia que corre el riesgo de ser ignorada si no respetan, además, los criterios consensuados del género.

del proceso de renovación e implantación internacionalista al que aspiraron las neovanguardias. Al salirse del cauce de las narrativas que separan grupos de producción artística en vanguardistas y tradicionales, la socialización conjunta de los archivos deja ver articulaciones imposibles de visualizar sin los cruces de datos. Particularmente llamativos son casos como los de los artistas de Salta y de Bahía, en cuyos testimonios se asienta la confianza en el quehacer artístico de técnicas y temas ancestrales como soporte de los lazos identitarios regionales. Dos parcelas totalmente diferentes de la expresión local, la palabra y la textura, que oponiéndose a la falsa imagen de su inmovilidad temporal, se afirman en la dinámica siempre activa de la tradición.

Aun cuando en esta investigación no se aborda un archivo extenso ni se reúnen artistas de todo el ámbito continental, sí se pretende hacer de los archivos de Gallardo y Lispector un archivo único sobre modalidades de acercamiento y comprensión del arte durante el período. Registrar los impulsos compartidos que anidan en su forma aventurada de rechazar las prácticas censurantes, u opresivas, de disfrutar del mal gusto, de los bienes de la industria cultural, de sentarse a conversar con los pares y redimensionar la idea del trabajo del artista supone sin duda intereses comunes que la crítica ha mantenido en una aséptica distancia en el afán del estudio del archivo único o del seguimiento de líneas programáticas. Sin embargo, reunir enunciados, armar conjuntos, sacar las obras del aislamiento y ponerlas en correlación es, en definitiva, parte del ideario de una lectura feminista. La socialización y el establecimiento de lazos fraternales han sido –son– parte de las estrategias de fortalecimiento de las mujeres para eludir la conceptualización de sus resultados como fantasías aisladas, creaciones espontáneas, fruto de una excepcionalidad mistificada que impide la multiplicación. Poner en contacto sus lecturas sobre el arte les devuelve una razón más comunitaria que genial. Por lo demás, mantener insularizados sus trabajos contribuye a que muchas de sus más relevantes formulaciones permanezcan, en el afán de protegerlas, paradójicamente (o no) en el olvido.

En conjunto, de a dos, podría decirse, las autoras llevan adelante un proyecto destinado a

desaturar el arte, a sacar la obra de ese halo refractario a su comprensión que establece una inconmensurabilidad entre obras, aún cuando el problema no son las obras sino los términos en los que se accede a su dimensión semántica y material. Ellas atraviesan impunemente ese blindaje artificial diseñado para excluir discrecionalmente a los legos. Todo lo cual no significa confundir arte con realidad. Por el contrario. El dispositivo crítico está allí para establecer esa línea demarcatoria sin la cual la obra perdería todo su poder simbólico y convocante.

Más que en el problema de faltantes de piezas documentales, más que en la elección de conceptos teóricos eficaces, una de las dificultades más grandes de esta investigación ha radicado en el ejercicio de leer sin el nombre del género crónica o columna por delante de los textos, dejando decir a las fuentes aquello que pretendían, ayudando a dibujarse más claramente el contorno de otras identidades creativas aparte de las que producen ficción,<sup>68</sup> y más allá de los condicionamientos epocales evidentes en cuanto a la escasez de invitaciones a las mujeres para ejercer la crítica de arte.

### **Vigencia y proyecciones hacia el presente de los textos de Sara Gallardo y Clarice Lispector**

La pequeña distancia temporal relativa a los hechos artísticos analizados es uno de los aspectos más significativos de los textos críticos de Sara Gallardo y Clarice Lispector. Aunque las lecturas de las obras y las conversaciones con los artistas no se adecuan a las exigencias críticas de su contemporaneidad, en sus textos tiene lugar una relación desenvuelta con el presente. La conexión descontracturada con su tiempo libera sus interpretaciones de las presiones de la melancolía o de la ansiedad de futuro. Por ello, el marco valorativo que emplean no se asienta en los parámetros de retraso, reacción o vanguardia regidos por la finalidad de evaluar las obras desde el punto de vista

---

68 En *Trazos invisibles* (2016) Georgina Gluzman aduce que la figura del profesional ligada al trabajo asalariado permitió a las narrativas de la historia desvincular de la tarea artística muchas carreras, particularmente de mujeres, que no se ajustaban al prototipo: “El desinterés de la mayor parte de los especialistas por reconstruir estas historias refleja la persistencia acrítica de ciertos estereotipos en torno a las mujeres artistas, derivados en gran medida de los relatos tradicionales sobre el arte argentino y de la crítica artística a partir de las primeras décadas del siglo XX. Estos han puesto en el centro la figura del profesional, cuestionando el valor de otras identidades artísticas” (p.13). Al igual que otras denominaciones (amateur, asalariado), las designaciones genéricas también trascienden el estilo textual para definir la práctica del autor (novelista, cuentista, periodista) y limitar de ese modo la emergencia de otras modalidades creativas.

de su concordancia con el futuro.

En sí, la apreciación del arte en el marco de su propio presente les otorga a los textos de las autoras una vigencia algo paradójica, ya que aunque su presente de enunciación es hoy nuestro pasado, su actitud apreciativa ejercita una posición que toma al arte con independencia de sus vínculos con las leyes evolutivas.

La cercanía de las autoras con las obras analizadas abre en sus textos una faceta documental que les otorga a los lectores el privilegio de cierta co-presencia, si no con los hechos mismos, sí con el acto crítico que ellas ejecutan. Se trata, en efecto, de una representación muy diferente de la que promueven los trabajos de reconstrucción histórica. Mientras de los textos de las autoras es posible recoger cierta evidencia subjetiva “cruda” de los efectos producidos por las obras a las que se aproximaron, las reconstrucciones históricas exigen la reposición de las hipótesis mediante las que cada investigador organiza la imagen del problema planteado. En ese sentido, estar frente a los textos de las autoras puede semejarse a una ventana abierta a la época, a un registro de la inmediatez con el que figurarse una realidad menos encantada, más atravesada por los avatares desprolijos y discontinuos de la cotidianidad artística, que por el engranaje fluido de las causalidades con las que las historias del arte subyugan a sus lectores.

En el contexto de los grandes cambios del mundo del arte durante la década de los sesenta, el panorama general al que se accede a través de las columnas y crónicas de las autoras concede así escenas del pasado ya no organizadas por estrategias reconstructivas de líneas, programas o tendencias dominantes con el apoyo documental y testimonial de sus protagonistas. Justamente, ese esfuerzo de recomposición dramática de la narrativa historiográfica se convierte en los textos periodísticos de las autoras en varias dosis de espontaneidad y cercanía. En lugar de llamar a fijar la atención en la continuidad de los subtemas respecto de una hipótesis general, el tono de la escritura de sus textos captura su gestualidad relativamente desinteresada (en el sentido de no estar regida por un interés diferente del estético) frente a todo el arte.

El registro predominante es aquel de quien habla del arte “como si nada”, ya que la frecuentación de los espacios y sujetos del “campo” no representa para ellas más dificultades que las impuestas por un texto difícil a un lector entrenado en su desciframiento técnico. Por momentos, esa naturalidad resulta casi pretenciosa, o arrogante. Las autoras se comportan con una actitud displicente, indiferente a los detalles que les resultan importantes a los novatos y a quienes han llegado hasta el arte atravesando las exigencias de la formación.

Sara Gallardo y Clarice Lispector logran persuadirnos, a lo largo de sus proyectos críticos, de que el arte, todo el arte, sin importar dónde se produzca o para quién esté cumpliendo deseos, es motivo en ellas de una natural preocupación. Tan es así que esa preocupación es indelegable, no enajenable e intransferible. No dejan a los terceros (y menos los críticos de arte) tallar en sus búsquedas, en los parámetros de análisis que establecen, en las esperanzas puestas en las obras. Pero tampoco sienten demasiado respeto por aquellos espectadores que sí delegan esas responsabilidades de las que deberían hacerse cargo. Y es en ese punto cuando dejan ver, soberbiamente, que la suya es la posición altiva de quien se ha formado y ha frecuentado el mundo del arte con más verdad y pasión que enciclopedismo.

Las maneras diversas de expresarse ese ademán de aire improvisado, algo brusco, sin pulido, que usa el arte para reflexionar como si se tratara de un hábito obvio, incorporado, que no requiere ningún tipo de preámbulo ni justificación, se desarrolla en sus textos bajo la excusa de que las obras sirven para trabajar la tolerancia, repensar alternativas, o por el contrario, si resultan pobres en ideas o fuera de escala se las puede, libremente, referir en su despropósito y en su inutilidad.

Por diferentes formas que asuman los archivos, esas tramas algo apuradas dicen de la época sus pujas, tironeos, ansiedades y contaminaciones. Por empezar, en estos textos-documento el arte aparece mezclado con otros temas de igual importancia o igual banalidad. Sea porque se publican en medios periodísticos, donde conviven con temas de actualidad, o porque en su elasticidad el género crónica y columna se apega más al “caos”, el arte no está aislado de sus múltiples y ruidosos

contextos de enunciación. ¿Es un tema más? ¿Es un tema discordante? ¿Es el más importante pero no resulta sencillo percatarse de esa exclusividad? Esa suerte de “natural” llamada revela en efecto el pasaje de un umbral en el que el arte ya no se rebela contra las instituciones, no se aísla de la industria y la reproducción, no se protege de la literalidad, no se encierra en su forma hermética, ni interpela la productividad a fuerza de inutilidad. La gracia de la negatividad cede. Las autoras reconocen que el arte ya no es profético o una tabla de salvación. Hay una comprensión de la época muy intuitiva por la vía de entender el lugar no preponderante pero sí desafiante del arte –por momentos más agresivo o irónico; en otros más serenos o propositivo– en una sociedad que ha desarrollado muchos otros medios para entenderse o confundirse.

Desde el punto de vista de las autoras, las obras posibilitan observar los entornos y acontecimientos inmediatos. Las preguntas que ellas construyen son incisivas en el nivel de las preocupaciones relativas a la solemnidad y gravedad de los vínculos entablados con las obras, ámbito donde se expresan o reprimen los modos sociales de relacionarse con la autoridad. La pregunta por el poder de las genealogías, la construcción del valor y sus respectivas imposiciones, las opciones para ejercer el desacato y la disidencia recorren obsesivamente todo el corpus como los temas realmente importantes del momento que, en cierto sentido, descalifican los restantes.

Uno de los aspectos que en la actualidad más convoca de la práctica crítica de Sara Gallardo y Clarice Lispector es precisamente la apariencia despreocupada con la que atraviesan el universo de formas protocolares y solemnes para acercarse a la obra. Gran parte de la potencia que adquieren sus enunciados al ser leídos en el contexto de las historias del arte e incluso de documentos más contemporáneos a ellos, como los escritos de Marta Traba, Oscar Masotta, Mário Pedrosa –en los que se observa cierta beligerancia, explicaciones excesivamente técnicas y confusas sobre algunos fenómenos como el *pop* o el *happening*, o una ambición por separar con exactitud la vanguardia internacionalista de los regionalismos– reside en las formas, de circunvalar la obra, leerla y salir de

ella sin condescendencias.<sup>69</sup> La salida no se produce como abandono u olvido, sino como salto hacia un campo donde la obra resulta significativa como mecanismo de inducción del pensamiento, herramienta para la reflexión de los términos planteados por el *statu quo*. Esas operaciones se caracterizan por una ductilidad plástica e intelectual que, en lugar de predisponer el acercamiento de la obra a un nicho del campo, con todo el ritual que supone investir a la obra de un espacio categorial y de un nombre, habilita sus formas para acercarse a otras dimensiones de la vida política, artística o social. ¿Qué conflictos permite develar la obra? ¿Qué escenarios modifica imaginariamente? ¿Qué partes de ese dispositivo artístico pueden reutilizarse para intervenir otras experiencias urbanas, estéticas, del pasado? Revisar los mecanismos de la autoridad interpretativa habilita a usar las obras para revisar, también, los mecanismos de la autoridad social. La apariencia de rebeldía que aúna globalmente las voces de las autoras puede leerse en rigor como un respeto por la obra y su ámbito de libertad, donde se pone en evidencia que los géneros y los gustos son pactos, pero también aspectos de la restricción y del control.

Las autoras hacen frente a un campo del arte que, desde el punto de vista de su concepción y difusión resulta muy ceremonioso, sellado por el rictus de la gravedad, en exceso reglado. Rivalizan con una administración en la que subyacen dicotomías y oposiciones, expresadas mediante un vocabulario muchas veces belicista, que mira hacia adelante sin piedad y enaltece la obra con rituales sagrados. Sin embargo, alternando la pasión entre la obra, el testimonio del artista, la experimentalidad del gusto y las fases del trabajo, ellas exhiben un espacio facetado y polivalente,

---

69 Marta Traba (1973) elige el término “vulnerable” para referir el estado de las artes plásticas latinoamericanas durante las décadas de 1950 a 1970 frente al cuadro de producción norteamericana, en sus términos, orientado por una sociedad industrializada y de altos niveles de consumo masivo. Bajo el marco del enfrentamiento entre Estados Unidos y Latinoamérica, otros términos asociados a la disputa por el control de la hegemonía creativa son “posiciones”, “resistencia” o “entrega”. La autora propone así una imagen altamente beligerante en torno a las supuestas desigualdades que regirían las aspiraciones y posibilidades de la gran región sudamericana. Oscar Massota (1967) utiliza en cambio el paradigma de la semiótica para intentar acceder a los objetivos críticos del arte pop, en tanto arte popular vuelto sobre la producción del consumo. Massota toma como eje comparativo el *pop* de los Estados Unidos y cierto estado de retraso filosófico, respecto de la ironía original, en los argentinos como Santantonín, Stoppani o Minujin. Excesivamente formalista en sus análisis pictóricos, Mário Pedrosa cuenta con una vasta producción de textos de pequeña extensión sobre artes y movimientos plásticos brasileros, en los que en general se destaca su preocupación por el desarrollo del campo hacia el plano de la calidad internacional, aunque siempre intentando religar en el espacio del arte brasilero la coexistencia del polo regional e idiosincrático y el vanguardista. Se trata de tres modalidades de análisis en las que sin embargo el arte latinoamericano es visto siempre desde una exterioridad a partir de la cual trazar un estado de situación de aceptable realidad y/o calidad.



en el que básicamente no hay modas o estilos representativos sino formas siempre pasibles de nuevas combinaciones –de temporalidades, de participantes, de saberes, de técnicas, de materiales, de “identidades”– en el hacer y en la interpretación. Sin jactancias, la inclinación por analizar desde la posición en cierto sentido del *outsider* incorpora no solamente un mapa alternativo de las artes a las historias hegemónicas sino que desnuda un desbalance en los armados acaso demasiado colonizados por las ideas de subdesarrollo respecto de los centros europeos y norteamericanos. Aun cuando en sus escritos se admite cierto estado de incipiente en las fórmulas de circulación del arte, no se exime el arte de ni de sus potencias ni de sus responsabilidades, ya que los ciclos evolutivos no se asumen en ningún caso como medida de valoración ni de comparación cualitativa. De hecho, la óptica localizada que predomina en sus elecciones y en sus evaluaciones parte, desafiadamente, de la equivalencia entre el arte de sus entornos y otros, como los de los llamados “centros”, que pudieran ingresar en un contexto de comparación.

Respecto de la crítica, usar la obra en beneficio de preocupaciones precisas, incluso personales, ocupa el primer plano de sus producciones. En la práctica, esta actitud es la acción que más desacomoda las vocaciones unificantes de la crítica. El pluralismo del mundo del arte que promovía Arthur Danto, habida cuenta de la imposibilidad de retroceso en las restricciones a la definición de obra, podría incluir también la amplitud de acercamientos al arte, aún en la desconfianza siempre latente que se desarrolla frente a los avances de los inorgánicos, de los que como Gallardo y Lispector disfrutaban desembozadamente de estar en ese mundo a partir de sus propias reglas y se responsabilizan de sus decisiones interpretativas.

Se produce entonces un doble movimiento de fidelidad y traición al arte, que con habilidad seductora y sin delegar esa acción cultural en terceros, les permite forjar su canon regional personal. Mantener lealtad a la palabra/imagen del artista es un paso necesario para después transitar hacia los conflictos que los conceptos de las obras ayudan a desentrañar.

A la distancia, en simultáneo, Sara Gallardo y Clarice Lispector ponían en suspenso las

formas instituidas de apropiación del patrimonio cultural y desarrollaban, cada una por su cuenta, un lenguaje propio para el abordaje del problema artístico latinoamericano y su conexión con los debates identitarios de sus latitudes.

En los escritos de las autoras, los gestos de libertad frente a las obras del arte latinoamericano de su tiempo comienzan con la disponibilidad frente al arte que representaba propuestas novedosas para los hábitos contemplativos ligados al espacio visual de las paredes. Mediante estrategias de lectura despegadas de las claves imperantes en los dominios institucionales, trasladan a sus escritos una potencia productiva de las obras que les concede capacidad de acción a actores y emplazamientos ajenos al acotado espectro de la exhibición.

El acercamiento gustoso a las neovanguardias —con la gran excepción de Brasilia— no las eximió de la amplia diversidad de una escena que registraba ciclos creativos anclados en temporalidades entre las que no era posible establecer una simple concordancia. La figura del poeta afincado en su terruño y el arte del tapiz tropical respondían a un haz de rituales ancestrales que se les hacía atractivo por la conciencia que mostraban de su dinámica interna, en ningún sentido abandonada a la repetición ni a estrategias figurativas estáticas que no podían competir en la carrera hacia el futuro. Para hacer pública la equivalencia de estas prácticas con las rutilantes novedades, las autoras llevan a sus textos la magia de la conversación con los artistas en sus lugares de trabajo, donde su palabra es atendida.

Acoplan a la obra todas las etapas de su elaboración, asignándoles a esos momentos la misma investidura que le correspondería a la obra terminada, cuya existencia en el museo o en el libro no compensa la pérdida de esas instancias previas de la producción. Por otra parte, aumentan las fuentes de placer estético gozando de un mal gusto asociado con las reproducciones, los objetos fuera de tiempo, el incumplimiento de la norma estética, la transgresión de la pureza de los registros y géneros.

En todo momento, Sara Gallardo y Clarice Lispector pasan por alto las reglas de objetividad y el ordenamiento categorial exigidos al historiador del arte y al gestor cultural, proyectando abiertamente sus subjetividades sobre las obras. De esa parcela intransferible de la pasión por el arte hacen el objeto de sus discursos estéticos, con los que salen al espacio público para mostrar modalidades creativas de leer los fenómenos artísticos sin establecer organigramas jerarquizantes, polaridades, ni subalternidades relativas a un esquema de centros y periferias. Sus textos revelan el uso de una autonomía de criterios y una óptica localizada que parecen exigir a todos los espectadores latinoamericanos.

Así como las autoras traspasan los umbrales previstos en su tiempo para la aproximación al arte y la activación de su función social, otras artistas y críticas del presente hacen uso de sus facultades creativas para continuar una práctica que felizmente no ha quedado sin herederas. Como parte del cierre de esta investigación –que intuyo el germen de investigaciones suscitadas por el trabajo en contrapunto con los archivos de Gallardo y Lispector–, imagino el cumplimiento efectivo de la definición de proyecto acuñada por Boris Groys (2016). En “La soledad del proyecto”, el filósofo sostenía que “Más allá de si un proyecto particular es llevado adelante o no, se ubica como borrador de una particular visión de futuro y puede, por este motivo, ser fascinante e informativo” (p.70). ¿Cuál sería, en el caso de los proyectos críticos de Sara Gallardo y de Clarice Lispector, la particular visión de futuro que resulta tan fascinante y nos provee una gran cantidad de información sobre el presente?

Por momentos, la lectura de sus textos se sostiene en la impresión de que fueron escritos hace pocos minutos. Pese a las diferencias de registro y tono, sus columnas y crónicas crean un contexto de cercanía que contribuye a la disposición placentera y cognitiva. No es un detalle menor. La apariencia de proximidad no solo no es fácil de obtener en la escritura sino que el envejecimiento de los usos léxicos y sintácticos emerge de los textos en un breve lapso de tiempo.

Sin embargo, los cincuenta años que nos separan de sus escrituras no impiden que sus textos

se nos antojen rítmicos y libres de ceremoniales. Sus dispositivos de escritura crítica resultan modernos y estimulantes. Les permitieron canalizar sus intereses saltando los límites de las estructuras genéricas que tenían a disposición. Los temas que abordan –procesualidad, prácticas colaborativas, usos de diferentes materialidades, manualidad, inclusión de los aportes de la subjetividad– son tratados actualmente como instancias de maduración a las que se ha llegado luego un largo proceso depurativo de la saturación de los excesos. Las obras de arte y las obras críticas apuntan a la simplicidad comunicacional sin correr el riesgo de perder profundidad. Se abren a nuevos modos de articulación entre la palabra, la imagen y las hipótesis del investigador.

Entre los textos de la actualidad que arriesgan sus propios modos de organización textual, podemos remitir a Gabriela Bejerman, con *El libro de escribir* (2021); Paola Vega, con *Las promesas* (2020); Claudia del Río, con *Ikebana política* (2019); I Acevedo, con *Late un corazón* (2019); Liliana Porter y Ana Tiscornia, con *Diálogos* (2019); Mariana López, con *Museo* (2018); Tamara Kamenszain, con *El libro de Tamar* (2018); Marta Dillon, con *Aparecida* (2015); Selva Almada con *El mono en el remolino. Notas del rodaje de Zama de Lucrecia Martel* (2015); Josefina Ludmer, con *Aquí América Latina. Una especulación* (2010).

En todos ellos, la escritura se vincula con el abandono de la solemnidad y el peso de la tradición literaria como signos de distinción y pertenencia a la alta cultura. La lengua literaria no tiene reglas estrictas ni se apoya en las referencias del pasado. Está en el deseo de escribir, sobre todo de explorar. No hay objetos ni temas privilegiados. Los géneros se liberan de las convenciones; el narrador es el autor y el editor. O no. Lo importante es que se puede elegir y ocupar una o varias posiciones al mismo tiempo. Esa libertad llega a la forma del texto y la vuelve más libre, descontracturada, cercana. La cercanía con el texto es un factor que se valora como objeto de estudio, de enseñanza y de placer estético. En la crítica se pone de relieve una reflexión sobre los procesos de cambio entre los principios que regían las normas del análisis y la creación literaria. Ahora, el crítico imagina; el artista teoriza. Las posiciones también pueden superponerse. Esto

enriquece los textos con una multiplicidad inesperada de nuevas perspectivas.

Sara Gallardo y Clarice Lispector fueron señeras en este camino. Los archivos son su legado. La potencia de sus gestos los mantiene vigentes.

## Bibliografía

### Columnas y crónicas de las autoras

**Sara Gallardo**, revista *Confirmado*, disponible en archivo de Hemeroteca Biblioteca Nacional Mariano Moreno, CABA, y en Hemeroteca Biblioteca del Congreso de la Nación, CABA.

“Las profecías de Brigitte Bardot” 21 de marzo de 1967 Revista semanal de noticias *Confirmado* Año III N° 92 Buenos Aires, p.49.

“La ronda de los beatos” 25 de mayo de 1967 Revista semanal de noticias *Confirmado* Año III N° 101 Buenos Aires, p.53.

“Una lectora que tenía razón” 27 de julio de 1967 Revista semanal de noticias *Confirmado* Año III N° 110 Buenos Aires, p.46.

“Fantasmas” 3 de agosto de 1967 Revista semanal de noticias *Confirmado* Año III N° 111 Buenos Aires, p.76.

“Reportajes antisensacionales I” 12 de octubre de 1967 Revista semanal de noticias *Confirmado* Año III N° 121 Buenos Aires, pp. 42-43.

“Reportajes antisensacionales II” 19 de octubre de 1967 Revista semanal de noticias *Confirmado* Año III N° 122 Buenos Aires, pp. 38-39.

“A propósito de 'Blow up', les regalo un trébol de tres hojas” 14 de diciembre de 1967 Revista semanal de noticias *Confirmado* Año III N° 130 Buenos Aires, p.34.

“Un poco de arte en el cincuentenario gallardesco” 8 de febrero de 1968 Revista semanal de noticias *Confirmado* Año III N° 138 Buenos Aires, p.36.

“Los anteojos de color y la balada del gallinero triste” 29 de agosto de 1968 Revista semanal de noticias *Confirmado* Año IV N° 167 Buenos Aires, p.40.

“El paraíso por 500 pesos o una sarta de disparates” 17 de octubre de 1968 Revista semanal de noticias *Confirmado* Año IV N° 174 Buenos Aires, p.46.

“Perfecciones de la imperfección o el dilema de la señorita de rosa” 27 de febrero de 1969 Revista semanal de noticias *Confirmado* Año IV N° 193 Buenos Aires, p.34.

“A causa de Horacio Coppola, meditaciones sobre la memoria” 21 de agosto de 1969 Revista semanal de noticias *Confirmado* Año V N° 218 Buenos Aires, p.44.

“Tirinea” 10 de septiembre de 1969 Revista semanal de noticias *Confirmado* Año V N° 221 Buenos Aires, p.44.

“De carrozas y melancolías” 8 de octubre de 1969 Revista semanal de noticias *Confirmado* Año V N° 225 Buenos Aires, p.44.

“Trato de que me regalen un fiat 600” 15 de octubre de 1969 Revista semanal de noticias *Confirmado* Año V N° 226 Buenos Aires, p.40.

“Qué cache la alegría, ¿no, che?” 12 de noviembre de 1969 Revista semanal de noticias *Confirmado* Año V N° 230 Buenos Aires, p.56.

“Buenos Aires: Extracto de estrato” 17 de diciembre de 1969 Revista semanal de noticias *Confirmado* Año V N° 235 Buenos Aires, p.48.

“Una flor y una vela para el Di Tella” 27 de mayo de 1970 Revista semanal de noticias *Confirmado* Año VI N° 258 Buenos Aires, p.52.

“Todo aspirante a snob: lea y sea gótico” 19 de agosto de 1970 Revista semanal de noticias *Confirmado* Año VI N° 270 Buenos Aires, p.40.

**Clarice Lispector, suplemento *Caderno B, Jornal do Brasil*, disponible en el archivo digital de Jornal do Brasil:**

<https://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC>

“As crianças chatas”, “A surpresa”, “Brincar de pensar” y “Cosmonauta na terra” 19 de agosto de 1967 *Caderno B* en *Jornal do Brasil* Año LVXXVII N° 115 Rio de Janeiro, p.3.

“Um encontro perfeito” 18 de noviembre de 1967 *Caderno B en Jornal do Brasil* Año LXXVII N° 194 Rio de Janeiro, p.2.

“Ao linotipista” 22 de febrero de 1968 *Caderno B en Jornal do Brasil* Año LXXVII N° 259 Rio de Janeiro, p.2.

“Adeus, vou-me embora!” 29 de abril de 1968 *Caderno B en Jornal do Brasil* Año LXXVIII N° [ilegible] Rio de Janeiro, p.2.

“Ser cronista” sábado 22 de julio de 1968 *Caderno B en Lispector Clarice Revelación de un mundo* 2008 Buenos Aires: Adriana Hidalgo pp. 92-93.

“Uma tarde feliz, como embaideirada” 7 de septiembre de 1968 *Caderno B en Jornal do Brasil* Año LXXVIII N° 79 Rio de Janeiro, p.2.

“Inauguração solene do futuro” 18 de abril de 1970 *Caderno B en Jornal do Brasil* Año LXXX N° 9 Rio de Janeiro, p.2.

“Nos primeiros começos de Brasília 20 de junio de 1970 *Caderno B en Jornal do Brasil* Año LXXX N° 63 Rio de Janeiro, p. 2.

“Humberto Franceschi” 27 de junio de 1970 *Caderno B en Jornal do Brasil* Año LXXX N° 69 Rio de Janeiro, p.2.

“Criar um quadro é criar um mundo nôvo” 27 de marzo de 1971 *Caderno B en Jornal do Brasil* Año LXXX N° 300 Rio de Janeiro, p.2.

“Uma novidade, uma grandeza” 1° de mayo de 1971 *Caderno B en Jornal do Brasil en Jornal do Brasil* Año LXXXI N° 20 Rio de Janeiro, p.2.

“Genaro” 31 de julio de 1971 *Caderno B en Jornal do Brasil* Año LXXXI N° 98 Rio de Janeiro, p.2.

“Carta sobre Maria Bonomi 2 de octubre de 1971 *Caderno B en Jornal do Brasil* Año LXXXI N° 152 Rio de Janeiro, p.2.

“Brownea grandiceps: rosas da montanha” 1° de julio de 1972 *Caderno B en Jornal do*



*Brasil en Jornal do Brasil* Año LXXXII N° 72 Rio de Janeiro, p.2.

“Scliar em Cabo Frio” 28 de octubre de 1972 *Caderno B en Jornal do Brasil* Año LXXXII N° 191 Rio de Janeiro, p.2.

“Mário Cravo” 3 de marzo de 1973 *Caderno B en Jornal do Brasil* Año LXXXII N° 315 Rio de Janeiro, p.2.

“Djanira” 25 de agosto de 1973 *Caderno B en Jornal do Brasil* Año LXXXIII N° 139 Rio de Janeiro, p.2.

“Trajetória de uma vocação” 29 de septiembre de 1973 *Caderno B en Jornal do Brasil* Año LXXXIII N° 174 Rio de Janeiro, p.2.

### **Bibliografía crítica y teórica**

Acevedo, I (2019) *Late un corazón* Buenos Aires: Rosa Iceberg.

Abadi, Florencia y Lucero Guadalupe (2017) “Diez tesis sobre el kitsch” en *Instantes y azares. Escrituras nietzscheanas*, N°19-20, pp. 19-29 disponible en <https://www.instantesyazares.com.ar/>.

Acervo de arte moderno brasileiro Casa Roberto Marinho disponible en <http://www.casarobertomarinho.org.br/>.

Agamben, Giorgio (2005) *Profanaciones* Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Aguilar, Gonzalo; Alonso, Rodrigo y Herkenhoff, Paulo (2012) *Arte de contradicciones. Pop, realismos y política. Brasil-Argentina 1960* Buenos Aires: Fundación Proa.

Almada, Selva (2017) *El mono en el remolino. Notas del rodaje de Zama de Lucrecia Martel* Buenos Aires: Literatura Random House.

Alonso, Rodrigo (2012)a “Campos magnéticos” en *Imán: NUEVA YORK. Arte argentino de los años 60* Buenos Aires: Fundación PROA.

Alonso, Rodrigo (2012)b “Un arte de contradicciones” en *Arte de contradicciones. Pop,*

- realismos y política Brasil-Argentina 1960* Buenos Aires: Fundación Proa.
- Alonso, Rodrigo (2011) “Sistemas, acciones y procesos, 1965-1975” en *Sistemas, acciones y procesos, 1965-1975* Buenos Aires: Fundación PROA.
- Alvarado, Maite y Rocco-Cuzzi, Renata (1984) “Primera Plana: el nuevo discurso periodístico de la década del '60” en *Punto de vista Revista de Cultura* N° 22, Noviembre, pp. 27-30.
- Amaral, Arcy (organização) (1981) *Mario Pedrosa. Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília* São Paulo: Editora Perspectiva.
- Arantes, Oflia (1995) *Política das Artes. Textos Escolhidos I. Mário Pedrosa* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Arêas, Vilma (2005) *Clarice Lispector com a ponta dos dedos* São Paulo: Companhia das letras.
- Arendt, Hannah (2003 [1958]) “La permanencia del mundo y la obra de arte” en *La condición humana* Buenos Aires: Paidós Estado y Sociedad.
- Barthes, Roland (2006 [1980]) *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía* Buenos Aires: Paidós.
- Battistozzi, Ana María (2020) “Groys, las promesas de la nostalgia” en *Suplemento Ñ*, Año XVIII N° 899, 19 de diciembre, p.24.
- Bejerman, Gabriela (2021) *El libro de escribir* Buenos Aires: Rosa Iceberg.
- Benjamin, Walter (1973 [1931]) “Pequeña historia de la fotografía” en *Discursos Interrumpidos* Barcelona: Planeta Agostini.
- Bertúa Paula y De Leone Lucía (comps.) (2013) *Papeles en el viento. Lecturas sobre Sara Gallardo* Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras.
- Brizuela, Leopoldo (2004) “Prólogo” en *Sara Gallardo Narrativa breve completa* Buenos Aires: Emecé.

- Buch, Esteban (2003) *The Bomarzo affair. Ópera, perversión y dictadura* Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Croce, Marcela (dir.) (2018) *Historia comparada de las literaturas argentina y brasilera*. Tomo V: “Del desarrollismo a la dictadura, entre privatización, boom y militancia (1955-1970)” Córdoba: Eduvim.
- Croce, Marcela (2018) “Comparatismo latinoamericano: una teoría cultural entre lo comarcano y lo supranacional” en *Redalyc Journal*, 27 de noviembre. Disponible en <<https://revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/article/view/78643>>.
- Catálogo *Imán: Nueva York. Arte argentino de los años 60* (2010) Buenos Aires: Fundación Proa Julio-Octubre.
- Cixous, Hélène (1990) *Reading with Clarice Lispector* Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Corcuera, Laura (2013) “Maria Bonomi: el arte del surco grabado” en *Diagonal Periódico*. Disponible en <<https://www.diagonalperiodico.net/culturas/maria-bonomi-arte-del-surco-grabado.html-0>>.
- Da Silva Lopes, Almerinda (1995) *João Câmara* São Paulo: Edusp. Disponible en <<https://www.edusp.com.br>>.
- Danto, Arthur (2015 [2013]) *Qué es el arte* Buenos Aires: Paidós Estética.
- Danto, Arthur (2012 [2003]) *El abuso de la belleza. La estética y el concepto de arte* Buenos Aires: Paidós Estética.
- Danto, Arthur (2012 [1997]) *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia* Buenos Aires: Paidós.
- Danto, Arthur (1964) “The Artworld” en *The Journal of Philosophy* Vol. 61 N° 19 American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting 15 de Octubre, pp. 571-584. Disponible en <[Jstor.org](https://www.jstor.org)>.

De Leone (2012) *La diversificación de la autoría en la obra literaria y periodística de Sara Gallardo (Argentina Siglo XX)*. Disponible en

<<http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1888>>.

De Leone, Lucía (2012) “¿Papeles repartidos o papeles compartidos? Sara Gallardo entre las letras y la prensa periódica” en VIII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria. Universidad Nacional de La Plata. Disponible en

<<https://www.aacademica.org/000-088/174.pdf>>.

Deleuze, Gilles (2002 [1991]) “Percepto, afecto y concepto” en *¿Qué es la filosofía?* Madrid: Editora Nacional.

Del Río, Claudia (2019) *Ikebana Política* Rosario: Iván Rosado.

Didi-Huberman Georges (2018 [2000]) *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Didi-Huberman, Georges (2017) “Las imágenes no son solo cosas para representar” en *Página 12*. Disponible en <<https://www.pagina12.com.ar/45024-las-imagenes-no-son-solo-cosas-para-representar>>.

Diéguez, Ileana y Longoni Ana (2021) *Incitaciones transfeministas* Córdoba: Ediciones Documenta.

Dillon, Marta (2015) *Aparecida* Buenos Aires: Sudamericana.

Dines, Alberto (2012) “[Alberto Dines: Lições de jornalismo](#)” en *Pesquisa Fapesp* N° 194 Abril. Disponible en <[https://revistapesquisa.fapesp.br/revista/ver-edicao-editorias/?e\\_id=22](https://revistapesquisa.fapesp.br/revista/ver-edicao-editorias/?e_id=22)>.

Ferreira de Souza Lima Patrícia (2006) “Caderno B do Jornal do Brasil: trajetória do segundo caderno na imprensa brasileira (1960-85)” Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro. Disponible en <<http://objdig.ufrj.br/34/teses/PatriciaFerreiraDeSouzaLima.pdf>>.

- Ferreira Vilma Moreira (2008) “A contribuição do Caderno B do Jornal do Brasil durante o período de repressão política do regime militar”. Disponible en <http://www.ufrgs.br>.
- Feudal, Guillermina (2019) “Escenario regional Brasil-Argentina. Clarice Lispector y Sara Gallardo, críticas de arte” en I Congreso Internacional de Estudios Comparados entre Brasil y Argentina: Arte, Historia, Literatura. Centro de Estudios Comparados Brasil Argentina Buenos Aires: UBA FfyL.
- Feudal, Guillermina (2018) “Brasilia en los ojos de Clarice Lispector (1970)” en Instituto de Arte Americano Buenos Aires: UBAFADU. Disponible en <http://www.iaa.fadu.uba.ar/ppci/?cat=22>.
- Feudal, Guillermina (2018) “¿Mersas o puritanos? Tensión local-global en las columnas de Sara Gallardo (1967-1969)” en Congreso *Dinámicas del espacio. Reflexiones desde América Latina* Buenos Aires: Universidad Católica Argentina. Disponible en [repositorio.uca.edu.ar](http://repositorio.uca.edu.ar).
- Feudal, Guillermina (2017) “Tiempo presente y documentación: la mirada de Boris Groys sobre el arte contemporáneo en *El mono en el remolino* de Selva Almada” Mar del Plata: VI Congreso Internacional CELEHIS de Literatura. Disponible en <https://fh.mdp.edu.ar/encuentros/index.php/ccelehis/6celehis/paper/viewPaper/1840>.
- García, María Amalia (2016) “Hacia una historia del arte regional. Reflexiones en torno al comparativismo para el estudio de procesos culturales en Sudamérica” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* Universidad Nacional Autónoma de México. Disponible en <http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/2576>.
- Giunta, Andrea (2020) *Contra el canon. El arte contemporáneo en un mundo sin centro* Buenos Aires: Siglo XXI.
- Giunta, Andrea (2018) *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que*

*emanciparon el cuerpo* Buenos Aires: Siglo XXI.

Giunta, Andrea (2016) “Todas las partes del mundo” en *Verboamérica* Buenos Aires: Colección Malba pp. 55-123.

Giunta, Andrea (2012) Reportaje de Rodrigo Alonso a la autora en el marco de la muestra *Arte de contradicciones. Pop, realismos y política. Brasil-Argentina 1960* de Fundación Proa. Disponible en <<https://proa.org/esp/events/tag/andrea-giunta/>>.

Giunta, Andrea (2008) *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta* Buenos Aires: Siglo XXI.

Gluzman, Georgina (2016) *Trazos invisibles. Mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)* Buenos Aires: Editorial Biblos.

Gorelik, Adrián (2022) “Desvío por la arquitectura. Brasilia” en *La ciudad latinoamericana. Una figura de la imaginación social del siglo XX* Buenos Aires: Siglo XXI.

Gorelik, Adrián (2012) “Sobre a impossibilidadede (pensar) Brasília”. Disponible en <[https://issuu.com/ims\\_instituto\\_moreira\\_salles/docs/brasilgia](https://issuu.com/ims_instituto_moreira_salles/docs/brasilgia)>.

Greenberg, Clement (1961) “Avant-Garde and Kitsch” en *Art and Culture. Critical essays* Boston: Beacon Press. Disponible en <[https://www.academia.edu/7515241/AVANT\\_GARDE\\_AND\\_KITSCH\\_Clement\\_Greenberg](https://www.academia.edu/7515241/AVANT_GARDE_AND_KITSCH_Clement_Greenberg)>.

Groys, Boris (2016)a *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea* Buenos Aires: Caja Negra.

Groys, Boris (2016)b *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente* Buenos Aires: Caja negra.

Herkenhoff, Paulo (2012) “Introducción” en *Arte de contradicciones. Pop, realismos y política Brasil-Argentina 1960* Buenos Aires: Fundación Proa.

- Huyssen, Andreas (2006 [1986]) *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo* Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Kamenszain, Tamara (2018) *El libro de Tamar* Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Kamenszain, Tamara (2016) *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay* Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- López, Mariana (2018) *Museo* Buenos Aires: N Direcciones.
- Ludmer, Josefina (2010) *Aquí América Latina. Una especulación* Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Masotta, Oscar (1967) *El pop-art* Buenos Aires: Nuevos Esquemas.
- Montero, Teresa (2018) *O Rio de Clarice. Passeio afetivo pela cidade* Rio de Janeiro: Autêntica editora. Vista previa reducida. Disponible en [https://issuu.com/grupoautentica/docs/capa\\_c7950f33ab82ea](https://issuu.com/grupoautentica/docs/capa_c7950f33ab82ea).
- Morriconi, Italo “La hora de la basura” en Suplemento *Radar*. Disponible en <https://www.pagina12.com.ar/2000/suple/libros/00-03/00-03-12/nota.htm>.
- Moser, Benjamin (2015) “The true glamour of Clarice Lispector” en *The New Yorker* 10 de Julio. Disponible en <https://www.newyorker.com/books/page-turner/the-true-glamour-of-clarice-lispector>.
- Mudrovcic, María Eugenia (1999) “El arma periodística y una literatura 'necesaria'. El caso *Primera Plana*” en Susana Cella (dir. de volumen) *La irrupción de la crítica* en Jitrik (dir.) *Historia crítica de la literatura argentina* Buenos Aires: Emecé.
- Mukarovsky, Jan (2011 [1942]) *Función, norma y valor estético como hechos sociales* Buenos Aires: Cuenco de Plata. Apostillas de Jorge Panesi.
- Niemeyer, Oscar (2014 [1961]) “Mi experiencia en Brasilia” en *Diario–Boceto* Buenos Aires: Manantial. Selección y traducción de Teresa Arijón y Bárbara Belloc.
- Pedrosa, Mário (1995 [1975]) “Discurso aos Tupiniquins ou Nambás” en Arantes, Otilia

- (org.) *Política das artes. Textos escolhidos I* São Paulo: Edusp.
- Pedrosa, Mario (1981 [1967]) en Amaral, Aracy (org.) *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília* São Paulo: Editora Perspectiva.
- Peláez López, Mercedes (2013) *Oscar Niemeyer* Buenos Aires: Clarín Arquitectura. Colección Arquitectos Pritzker.
- Pollock, Griselda (2010 [2007]) *Encuentros en el museo feminista virtual. Tiempo, espacio y el archivo* Madrid: Cátedra.
- Pollock, Griselda (2003 [1988]) *Vision and difference. Feminism, femininity and the histories of art* NY: Routledge classics.
- Pollock, Griselda (1999) *Differencing the canon. Feminism and the writing of art's histories* NY: Routledge.
- Porter, Liliana y Tiscornia Ana (2019) *Diálogos* Buenos Aires: Editorial Excursiones
- Rebentisch, Juliane (2018 [2003]) *Estética de la instalación* Buenos Aires: Caja Negra.
- Richard, Nelly (2021 [2004]) “Lo político y lo crítico en el arte. ¿Quién le teme a la neovanguardia” en *Zona de tumultos. Memoria, arte y feminismos*. Buenos Aires: CLACSO.
- Rocca, María Cristina (2009) *Arte, modernización y guerra fría. Las bienales de Córdoba en los sesenta* Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Schwartz, Jorge (2016 [2013]) “Fundación de Buenos Aires: la mirada de Horacio Coppola” y “Horacio Coppola: metrópolis en blanco y negro” en *Fervor de las vanguardias. Arte y literatura en América Latina* Rosario: Beatriz Viterbo editora.
- Scovino Felipe (2019) “Djanira da Motta e Silva” en *Artforum* Rio de Janeiro diciembre. Disponible en <<https://www.artforum.com/print/reviews/201910/djanira-da-motta-e-silva-81461>>.
- Sontag, Susan (1996 [1961]) *Contra la interpretación* Buenos Aires: Alfaguara.



Traba, Marta (2005 [1973]) *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas (1950-1970)* Buenos Aires: Siglo XXI.

Vega, Paola (2020) *Las promesas* Rosario: Iván Rosado.

La edición de este trabajo sigue las Normas APA sexta edición.