



Orbis Tertius, vol. XXII, n° 26, e053, diciembre 2017. ISSN 1851-7811
 Universidad Nacional de La Plata
 Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
 Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria

Valorización del arte en los textos periodísticos de Clarice Lispector y Sara Gallardo (1967-1973)

Guillermina Feudal *

* Universidad Nacional de General Sarmiento, Argentina.

PALABRAS CLAVE

Sara Gallardo
 Clarice Lispector
 Arte
 Intervención crítica
 Periodismo

KEYWORDS

Sara Gallardo
 Clarice Lispector
 Art
 Critical intervention
 Journalism

RESUMEN

En el contexto regional de democratización en el acceso a los bienes culturales, un aspecto nuclear de la producción periodística de Clarice Lispector y Sara Gallardo revela una sintonía común en el comentario y apropiación de recursos estéticos de las vanguardias “de los sesenta”. La apelación al arte como referencia para evaluar la vida cotidiana constituye una decisión comunicacional que funciona, desde el planteo formal y temático, como eje de las intervenciones críticas que ellas operan en el periodismo. El artículo analiza y compara la fundamentación de las elecciones artísticas de las autoras, así como los universos de discusión en los que desarrollan la contienda estética y debaten sobre los alcances de las nuevas modalidades de interacción cultural.

ABSTRACT

In the regional context of democratization in the access to cultural goods, a core aspect of Clarice Lispector's and Sara Gallardo's journalistic production reveals a common thread in the commentary and appropriation of aesthetic resources of the 1960's avant-gardes. The appeal to art as a reference to assess daily life is a communicational decision that operates, from the formal and thematic postulate, as the axis of their critical interventions in journalism. The article analyzes and compares the foundation for their artistic choices, as well as the discussion spheres where they hold their aesthetic contest and discuss the scope of the new modalities of cultural interaction.

Cita sugerida: Feudal, G. (2017). Valorización del arte en los textos periodísticos de Clarice Lispector y Sara Gallardo (1967-1973). *Orbis Tertius*, 22(26), e053. <https://doi.org/10.24215/18517811e053>



Necesidad de arte. El espacio periodístico para una crítica *sui generis*

Desde 1967 hasta 1973, Clarice Lispector y Sara Gallardo publican textos para el suplemento cultural *Caderno B* del *Jornal do Brasil* (Río de Janeiro, 1891 a la actualidad) y la revista *Confirmado* (Buenos Aires, 1965-1973) respectivamente. En el núcleo de sus producciones, muchas de las operaciones que caracterizan su escritura dan cuenta de una sintonía común en el ejercicio y la apropiación de recursos estéticos de las neovanguardias globalmente llamadas “de los sesenta”, especialmente en sus aristas lúdicas, celebratorias y experimentales. La valorización del arte se reparte así en el nivel retórico-formal y en el argumentativo. Lispector y Gallardo configuran sendos blancos de discusión para llevar adelante una contienda estética y diseñar los criterios que fundamentan la predilección por determinadas obras. Los objetos u acontecimientos artísticos que eligen se desprenden de situaciones que si bien distan de tener contacto con la esfera del arte se enlazan con ellas por algún motivo más o menos explícito. Y no obstante, estas escenas son en sí mismas el factor de análisis, ya que es en ese punto relacional donde la mirada hacia la obra, la manera de evocarla, se constituye en argumento sobre el lugar privilegiado que tiene el arte tanto en la vida como en la escritura.

Los textos de las autoras condensan de este modo una variedad de problemas e interrogantes suscitados por los planteos también diversificados de las propuestas artísticas en el arco temporal que va desde fines de los años cincuenta hasta principios de los setenta. Si bien la función política y el giro conceptual ocupan espacios de interés cada vez mayores conforme los contextos dictatoriales de Brasil y Argentina y los índices de subdesarrollo obligan a repensar la identidad de la obra e incluso su pertinencia,¹ los cambios en los parámetros de acercamiento y contacto entre el espectador y el objeto artístico son los que concentran con mayor fuerza los ejes de la reflexión. Las modalidades mediante las que quedan capturados los efectos de estas relaciones novedosas entre obra y recepción ofrecen un panorama dinámico y enriquecido de una atmósfera regional en la que los proyectos artísticos dialogan e interactúan.

Así como la comparación de los registros de las autoras lleva consigo los riesgos que entrañan las generalizaciones, un conjunto acotado de textos permite poner en relación operaciones de lectura de las que emergen algunos de los conflictos que se les presentan en su doble faceta de escritoras y “usuarias” del arte. Mediante una escritura ajustada al ritmo semanal, cada una en su estilo expande, desde el objeto del discurso, un haz de vínculos posibles hacia la obra de arte entendida como bien simbólico en cuya órbita se accede a la complejidad y a los variados niveles de la realidad. En este sentido, apelar al arte como referencia para evaluar el cotidiano no solamente es una posición ideológica –como centro de potencia reflexiva o como reconfiguración de la experiencia común de lo sensible, en los términos planteados por Rancière (2013). Se trata, sobre todo, de una decisión comunicacional inscripta en las coordenadas de la enunciación periodística: hablar de arte, desde el arte, porque el arte tiene algo para decir sobre sí mismo, sobre los espacios comunes y también porque en el circuito de su producción y difusión se pergeñan distintas formas de la sociabilidad.

En la trayectoria de Lispector, la participación en *Caderno B* está asociada con un momento crepuscular definido por una “dualidad entre lo periodístico y lo literario, lo erudito vanguardista y lo kitsch, entre el buen y el mal gusto, lo alto y lo bajo, la poesía y el cliché, entre lo irónico y lo sentimental”, tal como señala Italo Moriconi (2000) en “La hora de la basura”. Es una etapa consagrada a los beneficios de la contaminación entre sistemas de organización cultural, e incluso de desentendimiento de toda forma de control identitario, sea formal, genérico, institucional o consagratorio. Gallardo, en cambio, transita un camino en el que la convivencia entre labor literaria y periodística conduce la escritura hacia paradigmas basados en la construcción de objetos estéticos cada vez menos dependientes del verosímil realista, atentos a los cruces entre lenguajes de distintas procedencias y a formas lingüísticas sincréticas locales, propias de culturas vernáculos marginadas por sistemas sociales opresivos y predatorios.²

Aunque para ambas el escenario de referencia es internacional y multiepocal, el nuevo estallido vanguardista en el contexto brasileño y argentino aparece destacado en sus textos. Señalamientos respecto de Guimarães Rosa, Chico Buarque, el trazado urbanístico de Brasilia en Lispector; Puig, Josefina Robirosa, el Instituto Di Tella en Gallardo

son parte de las propuestas que distinguen la escena regional y les permiten no solamente tramitar los pasajes entre el registro periodístico y el literario sino que también funcionan como punto de atracción en tanto formas novedosas de abordaje del espacio físico y social. De este modo los cruces entre celebración y desconcierto dan cauce a un orden incipiente de la crítica en la que términos e imágenes deben ponerse al servicio del desarrollo de una nueva sensibilidad. La elección de materiales y las propuestas de fusión de esquemas de la alta cultura con la cultura popular favorecen tanto la ampliación del público como la descontractura de las poses más conservadoras en el acercamiento al arte. Estos cambios implican un replanteo de la relación entre artista, obra y espectador y demandan, como consecuencia, la modificación del discurso crítico, que debe ponerse a disposición de planteos difíciles de abordar desde los modelos teóricos y léxicos tradicionales (Giunta 2008).³

En suma, no solamente se festeja sino que los textos mismos que ellas producen funcionan desde el planteo formal y temático como intervenciones críticas y artísticas en el medio acaso más prosaico del periodismo, haciendo uso de lo que Paulo Herkenhoff (2012) destaca como la capacidad concedida al signo estético para transformar el entendimiento crítico del mundo,⁴ en términos de las metas perseguidas por muchos de los artistas representativos de los cambios operados en los modos de producción y exhibición del arte regional durante los años sesenta.

Tributarias de estas nuevas experiencias, Lispector y Gallardo construyen una notoriedad pública de los artefactos nuevos sobre los que existen intereses validados, en pugna e incluso en vías de articularse desde que adquieren visibilidad y devienen objeto de un discurso crítico en las páginas que escriben.

Arte o no arte

Aparece un libro [...] Aparece en medio de los elementos comunes que rodean la aparición de cualquier libro y que ante él se demuestran más eventuales que nunca.

Sara Gallardo, "Tirinea"

Sara Gallardo publicó semanalmente una columna en la revista *Confirmado* desde 1967 hasta 1972. Durante esos cinco años se expidió sobre temas variados, respetando *en parte* uno de los lineamientos esperados para la figura de la columnista mujer: producir una escritura sobre el cotidiano con la cual el destinatario pudiera sentirse identificado (De Leone 2009; 2015).

Sin embargo, el interés por el objeto artístico se impone desde el inicio como el punto de vista privilegiado para ejercer una actitud analítica y evaluativa sobre el universo tratado: las urgencias de la coyuntura, los hábitos urbanos, las costumbres culturales, un entramado que tiene a las imposturas como blanco principal. A contrapelo de los temas más banales que parecen requerirla desde las páginas del semanario, Gallardo se hace siempre un lugar para dejar asentada una reflexión, una cita, una imagen artística que le viene bien como recurso pero sobre lo cual, en el fondo, reina la prioridad a la hora de elegir y de expedirse. Así se va engrosando una suerte de manifiesto personal sobre la forma, lo bello, la función estética en el mundo de los objetos diarios y la imaginaria de lo cotidiano en los productos del arte, mediante una práctica de la escritura que, con gran habilidad en el manejo de la enunciación, se sobreimprime al tema principal y redacta la obra crítica del escritor, las páginas en las que se elige y se dicen los porqués.

En 1968, por ejemplo, el impacto inflacionario demanda la redenominación del peso nacional, lo cual hace estallar, en "La sopa espesa. Y el sope también" (1969), una larga cadena de asociaciones fonéticas, fonológicas y metafóricas funcionales a una valoración sarcástica del tema: espeso /ex peso; sopa / sope; peso (moneda) /peso (específico), etc. No obstante, sobre esta construcción significativa se monta una poderosa imagen que, por un momento, suaviza la aspereza del tono y hace lugar al comentario de una escena de la literatura clásica universal, pasada por el tamiz irrecuperable de la infancia y reapropiada como saber para doblegar los impactos mezquinos de la circunstancias:

Desprovisto o aligerado de ceros, nuestro peso moneda nacional dejará, paradójicamente, de remontarse. Como en esas historias de Julio Verne que han sembrado la simiente de las canas en forma prematura en nuestras cabezas infantiles, cuando los héroes notan que el aeróstato comienza a bajar, y adiós bolsas de herramientas, adiós libros, adiós zapatos, adiós todo para volver a las alturas saludables, el peso moneda nacional pega un corcovo, se sacude el muy chúcaro los mansos ceros que a) no pesaban nada, b) eran invisibles, c) eran bastante simpaticones, sobre todo puestos ahí al borde de nuestros honorarios (“La sopa, espesa. Y el sope también”, 1969).

La habilidad para construir esta imagen del flagelo de la devaluación alrededor de una escena tan precisa no solamente demuestra un capital cultural extenso. El uso de la imagen verniana como si fuera una incrustación azarosa a lo largo del texto funciona en rigor como la ventana desde donde se mira todo lo demás, la sabiduría del “viejo niño”⁵ que, internalizada, le permite resolver simbólicamente la pesadez de lo inútil (a pesar del ornato que puedan aportar los libros, los ceros en los salarios o las necesidades primarias que pueden cubrir los zapatos), y poner en jaque una hegemonía discursiva basada en el fetichismo de la especialización técnica o inclusive de la indignación más rudimentaria del vecino quejoso.

Como en muchos de los textos de Gallardo, la dirección trazada parte de lo cotidiano y se dirige hacia la imagen artística, ya que es esta última la que permite atravesar las capas de sentidos fosilizados para hacerlos funcionar con otras velocidades o en direcciones contrarias. De este modo, si como sostiene desde el título se ha pasado del peso “alígero” al peso espeso (sin ceros), aprovechará el remate del texto para recuperar otro objeto artístico en el que, para contraponer a la levedad de Verne, una superposición de estilos históricos y contemporáneos discute el clasicismo (i. e., los órdenes imperiales decimonónicos) y conforman una nueva densidad visual y conceptual:

Quién no ha visto ese modelo de densidad exquisita que es *El submarino amarillo*, donde los hallazgos del arte pop y el op y del surrealismo y de Jeronimus Bosch y de Beardsley y muchos más se juntan y se superponen hasta producirnos una mezcla de extenuación de la atención y de felicidad estética que se traducen en un tambaleo hasta la puerta de salida y un coscorrón injusto a un niño que expresa su entusiasmo. / Así, no lloren por el peso. No sean pesados (“La sopa, espesa. Y el sope también”, 1969).

Nuevamente, Gallardo da con la obra más conveniente, ahora sí: el pop de origen inglés, para complejizar el concepto de densidad y posicionarse frente a los criterios analíticos o explicativos de las disciplinas en boga, como la sociología o la economía. La imagen artística opera para subvertir las jerarquías consuetudinarias: el valor económico es relativizado frente a la conmoción sinestésica que producen el globo aerostático o el submarino. En el nivel del discurso, por otra parte, las conjunciones inesperadas que acechan al lector le permiten a Gallardo desarticular las expectativas de coherencia temática, distanciarse de la homogeneidad que caracteriza los abordajes disciplinares, y hacerle lugar a lo que más le interesa: la belleza como cualidad sensible y la condensación semántica como facultad intelectual.

En la producción semanal para *Confirmado*, abundan las operaciones de este tipo, mediante las que a la vulgaridad de lo inmediato se le contraponen una imagen que le devuelve, como en espejo “re” formante, su propio absurdo. Tales maniobras funcionan también en otro nivel, más gustoso aun, que es el de buscar siempre la excusa para diseñar objetos personales, registrar el propio canon o rubricar los placeres de las celebraciones colectivas con propuestas autóctonas y genuinas. En estos casos, los recursos del pop y de las experimentaciones cinéticas y lumínicas contemporáneas a los textos enriquecen un orden en el que priman los efectos envolventes, la sinestesia y la interacción:

Entonces me imagino las carrozas del desfile [de primavera] 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 de la ciudad, en serio su primavera, y a los bailarines de Araújo, y a los chicos del Di Tella, y a toda la gente linda y talentosa que existe por ahí (“De

carrozas y melancolías”, 1969).

En esta columna de octubre de 1969, Gallardo rediseña, o más bien conjura, el mal gusto de las tradicionales carrozas populares para la celebración de la primavera creando su propio ritual dionisiaco inspirado en el amplio espectro sensorial de las construcciones coreográficas y escenográficas de la vanguardia experimental porteña, toda una cornucopia en la que reverberan los aportes de la música, la danza, la plástica, la arquitectura, la ingeniería. Estas descripciones, que culminan en los paisajes y aparatos que caracterizan el hacer artístico modernizador (dispositivos que reaniman sensaciones comunes, como la luminosidad, o el reacondicionamiento estético de los objetos de uso, como los zapatos), dan cuenta de cómo el arte y la historia constituyen una fuente inagotable de recursos críticos mediante los que se despliegan alternativas a la rigidez productiva, determinante, a su vez, de la rigidez perceptiva.

Si la pregunta fuera cuáles son las operaciones de lectura que practica Sara Gallardo como espectadora se diría que, en primer lugar, ejecuta una lectura en tanto artista “escribiendo” el texto, a la manera de Barthes, reconvirtiéndolo en objeto nuevo, con sus propias búsquedas formales y de sentido. De modo que uno de los criterios de valorización del arte se desarrolla a partir de la obra como fuerza estética que impulsa un hacer. En este sentido, los principios participativos y experimentales que conciben la obra como resultado de una intervención del espectador (cruzar un puente, apretar un botón, deslizarse) son los que mejor dan pie para la trasmutación de lo dado en acontecimiento extraordinario. Por lo demás, las propuestas estéticas que se abren a planos variados del espacio físico y social refundan la mirada al permitirse ver cosas donde los demás no ven nada, por lo cual también reorientan retrospectivamente los modos de aprecio del canon personal. ⁶

Si Gallardo se resiente de lo útil, lo vulgar del cotidiano, es en buena medida gracias a una idea romántica del arte que, como sostiene Jean Marie Schaeffer (2012), apela siempre a su función compensatoria en tanto bastión de la autenticidad y la verdad frente al desencantamiento y la alienación. Sin dudas, Gallardo está del lado de quienes se aferran al arte como fuerza cognitiva capaz de trascender las carencias significativas de lo próximo al investir de sentido el mundo inmediato. Sin embargo, una concepción aurática y en cierto sentido sagrada del arte no le impide relacionarse libremente con las obras ni construir su propio canon más allá de las exigencias de la tradición o la moda –prerrogativas que, implícitamente, se hacen extensibles a los lectores–. Estos pequeños ensayos que surgen en sus notas periodísticas son relevantes en tanto permiten articular y asentar los usos críticos que la autora hace de las obras citadas cuando expresa respecto de cada una de ellas una valoración que explota al máximo las satisfacciones derivadas “de la experiencia directa e íntima de la obra en su singularidad de objeto artístico” (Schaeffer 2012: 45).

Todos estos elementos abonan una tesis que recorre las columnas de Gallardo y les confiere una coherencia unificadora en torno de la existencia de un abismo inconmensurable entre lo común, lo eventual y un conjunto de artefactos producidos artificialmente destinados a comprometer, a través de su composición formal, la escala de valores vigente en una comunidad (Mukarovsky 2013).

A cada uno de sus textos periodísticos –y es en este anclaje donde reside la habilidad para introducir subrepticamente su propia axiología–, los convierte en una buena oportunidad para dejar asentadas las razones de su necesidad vital de arte. Una concepción ciertamente metafísica, por la cual el arte es definido como expresión sensible de una idea, más precisamente de las supremas ideas platónicas, tal como afirma en “Du allein mit den Worten” (1969):

Artistas secretos, santos, aristocráticos, non vulgi, en ellos reposan las raíces del bien y la belleza.
(Acotación: si alguno de ellos hubiera ganado el premio Necochea de novela, ¡cómo se hubiera divertido con tanta plata junta!)

Sin privarse de mencionar, echando mano de la ironía para sortear las dificultades de la censura, el desdén que sufren los artistas en sus propios lares, Gallardo ubica un plano trascendental donde el arte permanece en resguardo.

El arte, ¿para quién?

Me preguntó qué pensaba de la cultura popular. Dije que todavía no existe propiamente. Quiso saber si yo la consideraba importante. Dije que sí, pero que había algo mucho más importante aun: ofrecer oportunidad de tener comida a quien tiene hambre. A menos que la cultura popular lleve al pueblo a tomar conciencia de que el hambre da el derecho de reivindicar comida.

Clarice Lispector, “La entrevista alegre” (1967)

Las famosas crónicas que Lispector publicaba los sábados en *Caderno B* de *Jornal do Brasil* son en sí mismas una puesta en escena de su concepción de arte: fragmentos yuxtapuestos de ideas contradictorias, de apariencia caprichosa y en extremo espontáneas. Exquisita devota de la arista más liberadora de la vanguardia de los sesenta, es una amante de las colisiones semánticas y hace que sus textos estén siempre muy cerca de la idea de *happening*. Sin embargo, estas preferencias son objeto de una transparencia engañosa. Para Lispector, el arte instala una opacidad que impide la inmediatez en el contacto con lo real y desencadena procesos interpretativos liberadores. Desde el punto de vista del artista y su obra, los paradigmas habituales son transformados y dejan aparecer zonas impensadas de fenómenos u objetos.⁷ Esta forma de concebir el proceso artístico como extrañamiento, aunque poco específica en su formulación teórica, apunta sobre todo a los impactos que en la recepción desencadenan una reflexividad relacionada con la abstracción de la forma, superadora del control del gusto de acuerdo con los parámetros de armonía, lo “lindo”, o disarmonía, lo “feo”. Por su inclinación a las grandes obras del modernismo o de la vanguardia brasilera, Lispector trabaja una representación de lo artístico en función de los efectos producidos como resultado de las convergencias y desfasajes entre la forma y el horizonte de expectativas. En este sentido, los grados de experimentación y ruptura aparecen como límites que van sectorizando los tipos de recepción. Cuando escribe para *Caderno B*, el registro de los contrastes entre unos y otros criterios en el acercamiento al arte se desarrolla ligado al género “crónica”, que da cabida a una variedad de personajes funcionales para demostrar, e incluso cuestionar, la polivalencia de las obras.

En una de las versiones en las que trata el tema, el arte es considerado como una mediación que puede operar una transformación en los sentidos de la convivencia social, pero es también una instancia que deviene problemática cuando se producen cambios en el circuito preestablecido de difusión. La pretensión de un sujeto de apropiarse de un bien cultural que no le estaría destinado, induce un desajuste más perturbador que la relación de explotación laboral, teniendo en cuenta que los contactos culturales suelen ser más contaminantes y exponer a los sujetos a un tipo de diálogo que el dinero invisibiliza con mayor eficacia:

Aninha es una minera callada que trabaja en mi casa. Y, cuando habla, tiene esa voz apagada. Rara vez habla [...] De repente –no, no de repente, nada es de repente en ella, todo parece una continuación del silencio. Continuando pues el silencio, llegó hasta mí su voz: “Usted escribe libros?”. Respondí un poco sorprendida que sí. Me preguntó, sin dejar de trabajar y sin levantar la voz, si podría prestarle uno. Quedé perpleja. Fui franca: le dije que no le iban a gustar mis libros porque eran un poco complicados. Fue entonces cuando, sin dejar de acomodar las cosas, y con voz todavía más apagada, me contestó: “Me gustan las cosas complicadas. No me gustan las cosas fáciles” (“La minera callada”, 1967).

En un diario popular como *Jornal do Brasil*, una escena de estas características tiene una significación de alcance político por el modo en el que el objeto literatura es capaz de resquebrajar las posiciones sociales consolidadas cuando aparece en el horizonte de un sujeto cultural para el que no estaba previsto. Este relato, que le merece a Lispector una continuación el sábado siguiente, expone sus desavenencias y dificultades en relación con una distribución ampliada de los bienes simbólicos y toma una posición que podría catalogarse, sin exagerar, como

aristocrática:

Como no quería darle un libro mío para leer, pues no deseaba una atmósfera literaria en casa, fingí que me había olvidado. Pero, a cambio, le regalé un policial que había traducido. Unos días después, ella dijo: “Lo leí. Me gustó, pero me pareció un poco pueril. Lo que quería leer era un libro suyo”. Obstinada la minera. Y usó la palabra “pueril” (“Detrás de la devoción”, 1967).

La escena desentraña la pugna por un objeto entre dos sujetos pertenecientes a órdenes culturales diferentes: un bien afincado en la órbita de la alta cultura es deseado por un otro –pertrechado con menos cantidad de herramientas legitimadas para el desciframiento– precisamente por las dificultades que presenta y no por las identificaciones que hipotéticamente constituirían el pacto de lectura. Pero además, las concesiones de una literatura pasada por la aplanadora de la industria cultural son enfáticamente rechazadas por la minera con un término que la arroja al cesto de lo que no aporta nada: “pueril”. En su ficcionalización, esta escena es muy reveladora del desconcierto que genera y abre una serie de interrogantes acerca del estatuto de las dificultades y sus destinatarios. ¿Qué quiere decir Lispector, por ejemplo, cuando afirma que sus libros son “un poco complicados”? ¿Complicados para quién? La “atmósfera” literaria que no quiere con su empleada revela presupuestos implícitos no solamente acerca de quiénes estarían en mejores condiciones para procesar esas complicaciones sino también sobre el valor social atribuido a cierta literatura y los valores concedidos a aquella otra “para empleados”. ¿Qué habría pasado si la minera leía un libro de Lispector? ¿Qué tipo de lectura habría hecho? ¿Por qué se supone que la minera no contaría, en su ámbito social, con interlocutores válidos para comentar la lectura? En un contexto en el que, como sostiene Rodrigo Alonso (2012), el legado de gobiernos populistas como el de Getúlio Vargas y Perón en Argentina mantienen vigente el horizonte de una base popular protagonista –aun a pesar de las profundas inequidades que precarizan la vida de las clases más desfavorecidas–, interrogantes y conjeturas como los que se desprenden de esta escena dejan ver la existencia de canales imprevistos y creativos para procesar las grietas culturales, los corrimientos que los objetos culturales son capaces de motivar, el abanico de posiciones respecto de los mismos bienes que se pueden activar (muy distinto, en todo caso, de las operaciones de diversificación de los bienes en segmentos poblacionales diferenciados).

En una línea semejante, si bien el proceso de valorización del arte tiene su momento cumbre en el encuentro con el espectador, las condiciones en las cuales se produce la necesidad de una práctica cultural, es decir la producción de la creencia en la importancia de un bien cultural al modo consignado por Pierre Bourdieu (2003)⁸ se despliegan para Lispector en la formación de los espectadores:

Para Karabtchevsky lo que Brasil necesita para alcanzar la mayoría de edad musical es una reestructuración completa y radical de la enseñanza de la música, no con la intención de formar músicos profesionales, sino de forjar a las futuras generaciones que oirán música con placer y autenticidad. / Fue muy criticado en ocasión del concierto con obras de Chico Buarque: hubo reacción de los puristas. Karabtchevsky no pretendía la simbiosis de la música popular con la erudita, sino la motivación que podía atraer a una juventud sedienta de nuevos valores. El concierto de Chico fue un intento, la apertura de los caminos (“Trayectoria de una vocación”, 1973).

Al definir la recepción basada en el placer y en la autenticidad, sin ánimo *snob* ni pretensiones de referir la obra a nada por fuera de esa dimensión privada entre el objeto y el sujeto, Lispector sortea elegantemente el problema que se le plantearía (igual que a los puristas, de quienes se ubica con distancia equivalente a los jóvenes oyentes) con la fusión entre música popular y erudita que un poco involuntariamente, según ella, ensaya un músico de formación clásica como Karabtchevsky para “motivar a los jóvenes sedientos de nuevos valores”. Porque, ¿cuáles serían esos valores nuevos de los que los jóvenes están sedientos? ¿Quiénes serían, por otra parte, esos jóvenes? ¿A qué ámbito de la experiencia sensorial pertenecen, a la popular o a la erudita?

En estos textos para *Jornal do Brasil*, se abre una galería de escenas en las que por una lado el arte aparece como objeto cultural deseado, merecido, o aún en vías de ser descubierto y apropiado por un sujeto popular que es, a la

vez, un sujeto político cuyo protagonismo está en disputa pero cuya presencia histórica en Latinoamérica no puede ser negada. Muchos de los pequeños dramas que configura ponen de manifiesto una crisis en la representación de los criterios legitimados de necesidad o de apropiación de los bienes culturales pertenecientes al dominio de la alta cultura. La aparición en el horizonte de este nuevo sujeto, que amenaza en convertirse en el espectador emancipado de Rancière, hace trastabillar la distribución precordada de los objetos y los vínculos implícitamente pactados entre un determinado tipo de arte y un determinado tipo de exhibición. Por otra parte, así como la experiencia popular ingresa en el escenario de la alta cultura para reorganizar el mapa distribucional, el purista y el conservador arman figuras contra las que también se recortan los perfiles valorados por Lispector.

Estos criterios excluyentes, versiones de una prístina concepción de la autonomía del arte a la que Lispector suscribe, muestran en los textos para *Caderno B* incipientes e irreversibles fisuras de la mano de su controvertida promotora.⁹

Los gozos y los usos

Una fase documental deja pensar los textos de Lispector y Gallardo como ventanas abiertas hacia los cambios en la relación entre obra y espectador, las tensiones entre sistemas de alta cultura y cultura popular, las formas múltiples de la apropiación de los objetos culturales durante un período intenso y a las puertas de una intencionalidad política en el arte que se volvería dominante. La escenificación de esos registros de juego, fiesta, debate y desconcierto muestra en vivo los comportamientos de un terreno cultural atravesado por corrientes que van en distintas direcciones y se interconectan (de lo popular a lo erudito, del espectador a la obra, de la obra a la calle, de la calle al museo), pero enfoca, sobre todo, los modos particulares en que esas turbulencias son experimentadas y comunicadas por las autoras.

La vida dramática de los escritos alude pues a un repertorio de actores que se instalan en la escena social y cultural disputándose protagonismo, estilos de apropiación y consideración de los bienes culturales. Es así que los criterios de valoración del arte, visibilizados a partir de la confluencia de estas variables, se recortan contra el fondo de múltiples modos de posesión y disfrute que al luchar por su legitimidad desencadenan la controversia, interrogantes y desafíos pero también la ironía y los sarcasmos. Gallardo y Lispector observan estos fenómenos acopiadas con los recursos léxicos, perceptivos y enciclopédicos suficientes como para fundamentar sus elecciones y rechazos. Por eso, sus escritos actualizan de un modo descarnado esa articulación entre las formas de interpelación tradicionales, presentes y futuras del arte.

Los modos tan diferentes de encarar la tarea no impiden ver como rasgo común el aprovechamiento de un espacio como el periodístico, abierto a un auditorio estriado, disímil, ante el que instalan temas, una visión propia sobre esos temas y una lista de nombres (escritores, artistas plásticos, arquitectos, músicos) que conforman un catálogo en igual medida novedoso e idiosincrático. En sus textos se reeditan problemas del gusto y de las obras que amplían su esfera de acción con reglas de distribución no necesariamente ajustadas a la vocación democratizadora de mayor aliento en el período.

En este sentido, Sara Gallardo está muy atenta a las estéticas de las funciones sociales y culturales, como si fuera posible auscultar grados de evolución social a partir de los usos del espacio, los colores, las combinaciones de texturas, la valoración de los niveles de detalles, de condensaciones, todas ellas operaciones críticas aprendidas a partir del disfrute y la reflexión sobre el arte.

Clarice Lispector adopta una actitud siempre extrañada frente a los fenómenos artísticos y a las reacciones que suscitan. Sin embargo, en sus textos se filtra una posición sofisticada y aristocrática que, con tolerancia disimulada y una honestidad intelectual que le exige decir, deja ver su resistencia ante el conservadurismo o los temores y prejuicios que le despiertan los avances de nuevos públicos sobre los espacios más convencionales de exhibición y degustación de los objetos artísticos.

En las intervenciones periodísticas de Lispector y Gallardo el arte es una presencia luminosa, vivificante, y una

modalidad de afirmación. Más allá o más acá del objeto del discurso semanal (un objeto de todas maneras elusivo, siempre más propicio a representar las ramificaciones del pensamiento suscitadas por un tema que el tema mismo), el arte es consustancial con una forma de razonamiento que privilegia la función estética como condición de la crítica y del disfrute gozoso de la forma, el desafío intelectual y la interacción con otros. Por su cualidad estructurante, la creencia en el valor del arte religa la práctica de la escritura periodística al dimensionar el potencial reflexivo que desencadena respecto de los signos cambiantes del entorno político y cultural.

NOTAS

1 En “La invención del espacio (Arte y cultura en la Argentina y Brasil, años 60)” (2012), Gonzalo Aguilar contextualiza la problemática artística durante los sesenta. A partir de lo que observa como acción generalizada en la escena artística, *abrir el arte*, repasa los desplazamientos de la obra de sus lugares habituales, desde la incorporación de los materiales no estéticos, la problematización de los espacios de exhibición, hasta los intentos de utilizarla como herramienta de acción política. Aguilar organiza una detallada periodización en la que distingue el momento de modernización del arte, que se extendería hasta mediados de los sesenta, y el momento revolucionario, que se desarrollaría a partir de los golpes de Estado del '64 en Brasil y del '66 en la Argentina. El análisis de los textos de Gallardo y Lispector se inscribe en el tipo de experiencias que caracterizan el primer período.

2 Las obras literarias asociadas con estos momentos de madurez intelectual son *Eisejuaz* (1971) de Gallardo y *La hora de la estrella* (1976) de Lispector, considerando también los cruces y enriquecimientos que se advierten a partir de una escritura diversificada –en la simultaneidad– entre en el registro periodístico y el literario.

3 Andrea Giunta (2008) aborda *in extenso* el problema del desconcierto al que se enfrenta la crítica para describir e interpretar los fenómenos artísticos y los paradigmas teóricos hacia los que podía remitirse sin que por ello resultaran suficientes o explicativos.

4 Paulo Herkenhoff (2012) alude a los modos de resistencia crítica llevados a cabo por las obras frente a lo que denomina un contexto de obliteración social del sujeto moderno en el torbellino del anonimato urbano, la soledad en la multitud, el déficit social que caracterizan el período latinoamericano de los años sesenta. En este sentido, la resistencia política y crítica son asumidos por los artistas como un compromiso formal en la composición artística.

5 La vejez prematura como metáfora de sabiduría del niño lector o del joven artista recorre varios de los textos de Gallardo. Rescata los beneficios de una formación adquirida pero naturalizada para el desciframiento de los bienes simbólicos (Bourdieu, 2014) y la prolongación más melancólica de una sabiduría atávica que repara en las esencias de los hombres y las articula en la obra artística. La imagen del alma prisionera del dilema entre esencia y existencia aparecerá nuevamente en “Tirinea” (1969) como el “alma anciana” y el “alma antigua” del joven escritor boliviano.

6 En “Todo aspirante a snob: lea y sea gótico” (1970), Gallardo retoma la tesis de que la mirada de una época resignifica los objetos y ademanes de una anterior mediante operaciones de estetización que los instalan en una nueva constelación del gusto: “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 distinta para ver lo que todos veían, hoy tienen un nombre de moda. Entonces, supongo, se diría, cosas de Ramón”. La referencia a De la Serna deja ver que es necesaria una “forma de ver” artística para distinguir algo entre el montón. Con motivo de una retrospectiva reciente de su obra, Luis Wells (2016) apunta a “saber ver” como un postulado de la vanguardia de los años sesenta: “Es necesario haber estado en la vanguardia para entender de qué se trató esto. [...] Estábamos en el momento de descubrir y abrir los ojos. Y el tema de saber ver era muy importante. Fue la época del asombro, del descubrimiento, de ver el mundo de otra manera. ¿Ahora qué

te puede sorprender? La vanguardia no existe más. Hoy el asombro viene de la tecnología, no del arte. Nosotros vivíamos enloquecidos, hablando sin parar, viendo cosas donde nadie veía nada”.

7 En “En los inicios de Brasilia” desarrolla, por ejemplo, una descripción de la ciudad homologándola al desamparo en que las obras dejan librados a sus espectadores: “Los dos arquitectos no pensaron en construir belleza, sería fácil; ellos levantaron su espanto, y dejaron inexplicado su espanto. La creación no es comprensión, es un nuevo misterio. –Morí, un día abrí los ojos y era Brasilia. Estaba sola en el mundo. Había un taxi parado. Sin chofer. Lúcio Costa y Oscar Niemeyer, dos hombres solitarios” (1970: 231). En este pequeño fragmento, el pasaje sin nexos entre la tercera y la primera persona, desde la obra hacia el espectador, articula verbalmente el efecto de la recepción. El vacío entre la obra y la recepción se figura en la imagen de la muerte y en una expectativa insatisfecha: un taxi sin chofer.

8 Pierre Bourdieu se interroga acerca de las condiciones en que se produce la necesidad de una práctica cultural: “Por lo tanto, entre las condiciones que deben cumplirse para que un producto intelectual sea producido, está la producción de la creencia en el valor del producto. [...] Dicho de otro modo, lo que caracteriza al bien cultural es que es un producto como cualquier otro, con el agregado de una creencia que debe ser producida en sí misma” (2014: 261). Señala también que son las decisiones políticas las que operan detrás de las prácticas culturales, incluso allí donde parece que se dan más naturalmente o se reivindican como derechos.

9 Las perturbaciones surgidas en contextos de horizontalización en los accesos a los bienes culturales son algunos puntos de inflexión del período de entresiglos, tal como lo plantea Graciela Montaldo: “El mundo de la cultura surge así –frente a la amenaza que entraña la idea de igualdad–, como un espacio multivalente desde el cual establecer nuevas dinámicas de interacción social; desde allí las elites darán su batalla contra una idea ‘igualitaria’ de igualdad, pero también desde allí los sectores que intentan ascender socialmente incursionarán en el mundo más sofisticado de la cultura escrita y del arte, el mundo de los valores estéticos” (2016: 321). La apertura como postulado explícito e incluso como política del arte, las fusiones y cruces entre distintos órdenes de lenguajes artísticos y entre ámbitos eruditos y populares renuevan un clima de disputas por la legitimidad en la producción y en la apropiación de los objetos del arte.

BIBLIOGRAFÍA

Columnas seleccionadas de Clarice Lispector para *Jornal do Brasil*

“La minera callada”, 25 de noviembre de 1967, pp. 34-35.

“Detrás de la devoción”, 2 de diciembre de 1967, pp. 36-39.

“En los inicios de Brasilia”, 20 de Junio de 1970, pp. 231-234.

En Clarice Lispector (2008). *Revelación de un mundo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

“La entrevista alegre”, 30 de diciembre de 1967, pp. 20-24.

“Abstracto es lo figurativo”, 10 de octubre de 1970, pp. 161.

“Trayectoria de una vocación”, 29 de septiembre de 1973, pp. 286-289.

En Lispector, Clarice (2010) *Descubrimientos*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo

Textos en portugués digitalizados recuperado de <http://www.jb.com.br/paginas/news-archive-01/12/16>

Columnas seleccionadas de Sara Gallardo para revista *Confirmado*

- “Fantasmas”, Año III, N° 111, 3 de agosto de 1967, pp. 76.
- “Du allein mit den Worten”, Año IV, N° 188, 23 de enero de 1969, pp. 33.
- “La sopa, espesa. Y el sope, también”, Año IV, N° 202, 1° de mayo de 1969, pp. 36.
- “Tirinea”, Año V, N° 221, 10 de septiembre de 1969, pp. 44.
- “De carrozas y melancolías”, Año V, N° 225, 8 de octubre de 1969, pp. 44.
- “Todo aspirante a snob: lea y sea gótico”, Año VI, N° 270, 19 de agosto de 1970, pp.40.

Bibliografía teórica y crítica

- Aguilar, Gonzalo (2012). “La invención del espacio (Arte y cultura en la Argentina y en Brasil, años 60), en *Arte de contradicciones. Pop, realismos y política. Brasil – Argentina 1960*, pp. 39-47, Buenos Aires, Fundación Proa.
- Alonso, Rodrigo (2012). “Un arte de contradicciones”, en *Arte de contradicciones. Pop, realismos y política. Brasil – Argentina 1960*, pp. 25-37, Buenos Aires, Fundación Proa.
- Bertúa, Paula y De Leone, Lucía (2009). *Escrito en el viento. Lecturas sobre Sara Gallardo*, Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Bourdieu, Pierre (2014). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.
- De Leone, Lucía (2015). “Estudio preliminar. Sara Gallardo periodista”, en Sara Gallardo. *Macaneos. Las columnas de Confirmado (1967 – 1972)*, Buenos Aires, Ediciones Winograd, pp. 11-42.
- Feudal, Guillermina (2013). “Entre la ironía y la transgresión: Sara Gallardo y Clarice Lispector en el periodismo”, ponencia presentada en Congreso Internacional Cuestiones Críticas, Rosario.
- Giunta, Andrea (2008). *Vanguardia, Internacionalismo y Política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.
- Herkenhorff, Paulo (2012). “Introducción”, *Arte de contradicciones. Pop, realismos y política, Brasil – Argentina 1960*, Buenos Aires, Fundación Proa, pp. 21-23.
- AA.VV. “Historia do Jornal do Brasil: concepção e trajetória até a primeira metade do século XX”. Recuperado de http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/11855/11855_3.PDF. Fecha de acceso: 1° de diciembre de 2016.
- Julio Le Parc. *Obras cinéticas* (2014). Catálogo para exposición *Le Parc Lumière. Kinetic Works/Obras Cinéticas*, Malba–Fundación Constantini Buenos Aires 12 de julio, 2014 – 6 de octubre, 2014, Buenos Aires, Malba – Daros – Hatje Cnatz.
- Montaldo, Graciela (2016). *Museo del consumo. Archivos de la cultura argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Moriconi, Italo (2000). “La hora de la basura” en *Página/12*, 3 de diciembre. Recuperado de <http://www.pagina12.com.ar/2000/suple/libros/00-03/00-03-12/nota.htm>. Última fecha de acceso: 1° de diciembre de 2016.
- Mukarovsky, Jan (2013). *Función, norma y valor estéticos como hechos sociales*, Buenos Aires, El cuenco de plata. Apostillas por Jorge Panesi.
- Rancière, Jacques (2013). *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manatíal.

Schaeffer, Jean – Marie (2012). *Arte, objetos, ficción, cuerpo. Cuatro ensayos sobre estética*, Buenos Aires, Editorial Biblos.

Wells, Luis (2016). “La vanguardia no existe más. Hoy el asombro viene de la tecnología, no del arte”, en *La Nación*, 25 de septiembre. Recuperado de <http://www.lanacion.com.ar/1940406-luis-wells-la-vanguardia-no-existe-mas-hoy-el-asombro-viene-de-la-tecnologia-no-del-arte>. 01/12/16