

Entre artistas, teóricos y militantes. La emergencia de la pregunta por el arte en la obra de García Canclini (1971-1976)

Roberto Emiliano Sanchez Narvarte

Universidad Nacional de La Plata

Email: emiliano.sanchez@perio.unlp.edu.ar

Resumen

Este artículo se propone dar cuenta de las condiciones académicas e intelectuales que propiciaron, en la trayectoria académica de Néstor García Canclini, una serie de desplazamientos teóricos y conceptuales que lo llevaron a interrogarse desde problematizaciones vinculadas a la filosofía y la crítica literaria, hacia el campo de la teoría del arte y los análisis en torno a las relaciones entre las producciones artísticas, culturales y comunicacionales y los procesos sociales.

Situar el itinerario intelectual de García Canclini en el

período 1971-1976, nos va a permitir explorar, complementariamente, cómo la producción de conocimientos sobre lo social no radica exclusivamente en las instituciones académicas organizadas disciplinariamente. La producción de conocimientos, tal como se intentará demostrar en este caso específico, también forma parte de una red de mediaciones culturales con dinámicas móviles en un contexto en Argentina, de radicalización política, renovación teórica y un progresivo aumento de la represión política sobre la vida social.

Palabras clave: Teoría de la comunicación; América Latina; Néstor García Canclini; Sociología del arte.

Between artists, theoreticians and militants. The emergence of the question about art in the work of García Canclini (1971-1976)

Abstract

This article intends to show the academic and intellectual conditions that propitiated, in Nestor Garcia Canclini's academic trajectory, a series of theoretical and conceptual displacements that led him to question about philosophy and literary critic, towards the theory of art field and the analysis around relations between artistic, cultural and communicational productions, and the social processes.

To locate Garcia Canclini's intellectual itinerary in the

period 1971-1976 is going to allow us to explore, at the same time, how social's knowledge production it's not exclusively rooted in the academic institutions organized by disciplines. The knowledge production, as it intends to demonstrate in this specific case, also belongs to a cultural mediation network with mobile dynamics, in a political radicalization, theory renovation and progressive increase of political repression context in Argentina.

Keywords: Communication theory; Latin America; Nestor Garcia Canclini; Art sociology.

Data de submissão: 2022-06-21. Data de aprovação: 2022-09-28.

Revista Estudos em Comunicação é financiada por Fundos FEDER através do Programa Operacional Factores de Competitividade – COMPETE e por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do projeto *LabCom – Comunicação e Artes*, UIDB/00661/2020.

Introducción

Este artículo se propone dar cuenta de las condiciones intelectuales y culturales que propiciaron el desplazamiento en la trayectoria académica de Néstor García Canclini (1939), de las reflexiones vinculadas a la filosofía y la crítica literaria hacia el de las problematizaciones epistemológicas y políticas sobre teoría y sociología del arte. Al trabajar sobre su itinerario intelectual en los primeros años setenta en Argentina, indagaremos una multiplicidad de tópicos y discusiones que ocuparon a una franja de académicos/as entre los/as que García Canclini se encontraba. Debates acerca de los métodos en la crítica literaria, la articulación entre vanguardias políticas, vanguardias artísticas y las culturas populares, e interrogaciones sobre el “arte popular” en América Latina. Su itinerario es un mirador clave para reconstruir y analizar procesos de producción y circulación de las ideas entre múltiples espacios: conexiones entre cátedras y editoriales universitarias con el campo revisteril entre La Plata y Buenos Aires, con polos culturales a escala latinoamericana como La Habana y Ciudad de México, con espacios y redes de militancia política y activismo artístico.

Si bien sobre su itinerario intelectual previo al exilio en México en 1976 no contamos con tantos antecedentes, los existentes son relevantes para la reconstrucción y contextualización de su obra. Sus estudios de los años setenta sobre las “estrategias simbólicas” del campo cultural durante el “desarrollismo económico” en Argentina, son considerados como trabajos fundadores de la sociología del arte en Argentina y claves para comprender las vanguardias artísticas de los años sesenta (King, [1985] 2007; Giunta, [2001] 2015; Longoni y Mestman, [2002] 2013; Davis, 2010; Abarca, 2011; Dolinko, 2012; Dolinko y Plante, 2014; Longoni, 2014). Otras investigaciones indagan parcialmente su inscripción en los debates latinoamericanos sobre la crítica de arte hacia finales de los setenta (Serviddio, 2012) y recuperan sus “aportes” para el estudio de las “relaciones entre los artistas, las obras, los intermediarios y el público” (Traba, [1979] 1984, p. 314). Finalmente, algunos trabajos retoman su perspectiva analítica en clave de una “sociología del arte”: fundamentalmente Richard (2012), Bugnone (2013) y Bugnone, Capasso y Fernández (2020), quienes sostienen que García Canclini es una figura central en América Latina al pensar al arte desde los métodos propios de la sociología. En este sentido, Bugnone, Capasso y Fernández afirman que el autor de *La producción simbólica* (1979) “desarrolló una extensa producción teórica y participó de la construcción del campo de la Sociología del arte desde los años setenta hasta la actualidad” (p. 27).

Consideramos que situar la producción académica de García Canclini en una trama más amplia vinculada a redes de militancia, de sociabilidad intelectual, a sectores de la crítica literaria, a procesos de renovación curricular y teórica a escala universitaria, nos va a permitir pensar su itinerario en su *movimiento*, articulando de ese modo una diversidad de espacios de intercambio de ideas y saberes (Corbin, 1999, p. 120). Inscribir un pasaje de la vida y obra de García Canclini en sus múltiples tensiones, es una mirada productiva para analizarlo en sus “ambivalencias” y en una “pluralidad de situaciones” (Dosse, 2006, p. 36).

La rebelión literaria. Entre la crítica y la academia

A principios de 1971 Néstor García Canclini se situaba en una posición institucional privilegiada: tras obtener una beca doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), entre 1969 y 1970 realizó sus estudios doctorales en filosofía en la Universidad de París X-Nanterre, Francia, bajo la supervisión de Paul Ricoeur, y a su retorno se incorporó a la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), en la

cátedra de “Filosofía de la Historia” y al Departamento de Filosofía, dirigido por Rodolfo Agoglia¹, con quien mantenía un importante vínculo intelectual. Paralelamente asumió un cargo de gestión en la universidad, específicamente como Secretario Ejecutivo de la Comisión de Investigaciones Científicas. En 1971, también obtuvo el concurso como Profesor Adjunto de “Filosofía y Estética” en la Escuela Superior de Bellas Artes (UNLP)². Consideramos que su posición en esta trama institucional era privilegiada porque le permitía circular entre distintos campos de saberes y de discusiones, realizar cruces, “préstamos” de ideas, conocer autores y perspectivas, en tanto participaba de redes de intercambio, de organización y promoción de discusiones teóricas y de políticas universitarias, que se materializaban en encuentros, concursos docentes y seminarios, además de participar más o menos periféricamente en distintas zonas del “campo revisteril” cultural (Tarcus, 2020, p. 24)³.

Desde esta trama institucional, García Canclini organizó en la Facultad de Humanidades un seminario “de formación destinado a los y las docentes” titulado “Aportes de las Ciencias del Hombre a la crítica literaria”⁴. En el seminario participaban docentes y críticos invitados, como Ricardo Piglia, entre otros, que dictó la conferencia “El aporte del marxismo a la crítica literaria” (García Canclini, 1975, p. 110). Desde mediados de los sesenta, aun siendo estudiante de filosofía, García Canclini había comenzado a publicar análisis de textos literarios, fundamentalmente —pero no solo— acerca de Cortázar, sobre quien luego publicó el libro *Cortázar, una antropología poética* (1968a, Nova). Eran análisis más bien centrados en las producciones culturales entendidas como “símbolos” claves para comprender al “hombre en relación con sus límites, con el cosmos y los otros” (García Canclini, 1968b, p. 59). Mario Goloboff (2007), quien asistió como alumno a dicho seminario dictado en La Plata, sostiene que junto a García Canclini trabajaba Noé Jitrik, y que contaba con la participación de otros jóvenes literatos y críticos, como Miguel Olivera Giménez, Ricardo Piglia y Nicolás Rosa (p. 508). Eran clases, continúa Goloboff, en las que se exploraban distintas perspectivas teóricas y filosóficas, como por ejemplo, el psicoanálisis, o la relación entre “estructuralismo y crítica literaria”, temática a cargo de Jitrik.

Este seminario puede ser leído como *un eco local* de un proceso más general de renovación teórica que conectaba a los cursos académicos con el campo cultural e intelectual, y con las polémicas en torno al ejercicio de la crítica literaria que se dieron entre finales de los años sesenta y principios de los setenta en Argentina —y en América Latina (Gilman, [2003] 2012) —. Ana María Paruolo (2007) sostiene que las discusiones pivotaban sobre las distintas modalidades de interpretar los textos, que combinaron “un sacudón en las tradiciones literarias y críticas” en relación con “un cambio sostenido por un flujo teórico novedoso” (p. 67). La recepción local de teorizaciones que iban desde las de Umberto Eco y Roland Barthes hasta las de Wolfgang Iser y Hans-Robert Jauss, entre otros, habilitaba, según Paruolo, a cuestionar no sólo los productos literarios sino “los presupuestos mismos que respaldaban las operaciones críticas y literarias heredadas”. Estas perspectivas, que se situaban en los cruces de los análisis fenomenológicos, estructuralistas, lingüísticos y hermenéuticos, permitían que lo literario pudiera ser pensado más allá de los límites del género y se comenzaran a explorar nuevas —y *residuales*— narrati-

1. Agoglia era una reconocida figura intelectual vinculada al peronismo y había sido Decano en la FaHCE en el período 1953-1955.

2. Secretaría de Estado de Hacienda, Dirección General del Servicio Civil de la Nación. Declaración jurada de cargos y actividades, 30 de agosto de 1971. Legajo del Profesor Néstor García Canclini. Archivo Histórico de la Universidad Nacional de La Plata (Archivo Histórico/UNLP).

3. García Canclini escribió y participó en distintos proyectos revisteriles como *Literatura y sociedad*, *Cuadernos de La Plata* y *Nuevos Aires*. Sobre la revista *Literatura y sociedad* en el marco de intensas discusiones entre las fracciones de izquierda disidentes del Partido Comunista, recomendamos ver Álvarez (2016). Sobre la participación de García Canclini en particular, Sánchez Narvarte (2021). Para profundizar en la configuración del “campo revisteril” en Argentina hacia los años sesenta y setenta, ver, entre otros: Terán ([1991] 2016), Sigal (1991), Tarcus ([1999] 2014), Barletta y Lenci (2000), Suasnábar (2004) y Prislei (2015).

4. Entrevista a Martha Lombardelli. Filósofa y Jefa de Trabajos Prácticos en “Filosofía y Estética”, Escuela Superior de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. Asistió en junio de 1971 como alumna al seminario “Aportes de las Ciencias del Hombre a la crítica literaria”. Entrevista concedida al autor, La Plata, 6 de agosto de 2021.

vas. Esta trama que articulaba la modernización de la teoría con la necesidad de pensar críticamente el rol de la literatura en la sociedad y los debates sobre el realismo socialista (Cella, [1999] 2014; Aguilar, 2010), permitió reencontrar tradiciones más o menos suprimidas por el canon literario. Uno de los escritores que comenzó a ser reivindicado fue el argentino Macedonio Fernández (1874-1952), que había sido “abandonado”, en los “bordes de la literatura” (Paruolo, 2007).

En ese curso organizado por García Canclini, la figura y obra de Macedonio Fernández adquirió un notable relieve⁵. Para cuando se comenzó a dictar el seminario, Jitrik había publicado *El fuego de la especie* (1971, Siglo XXI), con ensayos sobre distintos referentes de la literatura argentina. Uno de ellos estuvo dedicado a Macedonio Fernández, y Jitrik acentuaba que su literatura era un ataque constante a la “verosimilitud” y al “orden jerarquizado de la percepción”: los objetos y la realidad en general aparecían como “inesenciales”, como lo “irreal” (p. 172). Esta “destrucción” de la verosimilitud, profundizaba Jitrik, correspondía con la “destrucción del orden” simbólico y de todas las clasificaciones que estructuraban los modos de pensar lo real (p. 173)⁶. Como plantea Goloboff (2007), en ese seminario de literatura organizado por García Canclini la literatura era hablada desde distintas posiciones, sobre-determinada por discusiones que “giraban de modo permanente en torno de las ideas de construcción de nuevas sociedades y del ‘hombre nuevo’” que, “desde el acontecimiento de la revolución cubana, se consideraba llegada la hora de América para cambios sociales fundamentales” (p. 508).

Justamente fueron Goloboff y Vicente Battista quienes al año siguiente invitaron a García Canclini a escribir un análisis sobre Macedonio Fernández para *Nuevos Aires*⁷. *Nuevos Aires*, en la red de sociabilidad intelectual de la que participaba García Canclini entre Buenos Aires y La Plata, era un espacio relevante en términos formativos que oficiaba de “mediadora”, como espacio de visibilización de críticos/as a escala transnacional e “importadora” de materiales y debates producidos en otras latitudes⁸. En el artículo “Macedonio Fernández, el fundador”, García Canclini (1972a) planteaba que el autor de *Museo de la novela de la Eterna* (1967) advirtió tempranamente que el papel activo de los lectores cambiaba la significación de la obra y la función de los autores. Era una ruptura respecto a que “tradicionalmente” se veía a los/as lectores/as “como un receptor pasivo de contenidos organizados en formas definitivas por el autor” (p. 39). García Canclini planteaba que las reflexiones de Fernández se “anticipaban” a las elaboraciones de “los teóricos de la recepción”. La tesis del filósofo argentino era que si “las grandes obras” eran las que inauguraban “una nueva lectura”, las que hacían posible “comenzar a leer de un modo distinto”, Macedonio había creado una gran obra al tiempo que había inaugurado “un público, pero también una escritura”, cuyos mejores lectores eran Jorge Luis Borges y Julio Cortázar (p.

5. Es importante destacar que esta “recuperación” de la figura macedoniana como recurso crítico para discutir el canon literario en Argentina, se debe situar en un movimiento más amplio que incluyó entre 1968 y 1972 a la revista argentina *Macedonio*, dirigida por los escritores Alberto Vanasco y Juan Carlos Martini Real (Gonnet, 2021, p. 146). Por esos años, más precisamente en 1974, la revista *Crisis* publicaría una serie de relatos y análisis de la obra de Macedonio en el marco de la publicación en la editorial Corregidor de la primera edición de las obras completas del autor de *Papeles de reciénvenido*. Ver *Crisis* n° 15, julio de 1974, especialmente pp. 21-29.

6. Dos años después, Jitrik publicaría *La novela futura de Macedonio Fernández* (1973), editado en Caracas por Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central (EBUC).

7. El proyecto revisteril *Nuevos Aires*, dirigido por Battista, Goloboff y Edgardo Trilnick, contaba entre sus analistas con David Viñas, Noé Jitrik, León Rozitchner y Diana Guerrero, entre otros, con una política de traducción “de lo mejor de la cultura marxista clásica y contemporánea” (Tarcus, [1999] 2014, p. 496). Entre algunos de los referentes del pensamiento de izquierda publicados estaban Rosa Luxemburgo, Trotsky, Gramsci, Karel Kosik y Adolfo Sánchez Vázquez. Desde los primeros números, la revista se propuso debatir el canon literario, la relación entre vanguardias artísticas y vanguardias políticas, entre arte e ideología y las discusiones promovidas desde el estructuralismo. El proyecto revisteril presentó nuevas tendencias en el plano de la producción de conocimientos a escala transnacional.

8. Sostenemos esto pensando que en *Nuevos Aires* se republicaban artículos de la *Monthly Review*, una revista de “las izquierdas norteamericanas”, como así también de *Casa de las Américas*, *Cuadernos Americanos* y *Marcha* que circulaban en Argentina “de manera muy clandestina” (Goloboff en Mascioto, 2017, p. 6). A principio de los setenta, *Nuevos Aires* era una de las publicaciones que motorizaba el debate cultural porteño junto a otros proyectos revisteriles como *Los Libros* y *Crisis*, revistas que, sostiene José Luis De Diego ([2001] 2014), tenían “un pie puesto en los debates del campo intelectual y otro en el campo literario” (p. 26).

39). Esta *tradición* iniciada con el estilo macedoniano proponía un discurso que partía de la contradicción entre lo que es y lo que no es, entre lo mismo y lo otro. El mérito de Macedonio Fernández, continuaba García Canclini, era haber trabajado sobre el carácter contingente de lo real “dentro del texto”, donde la nada, en clave sartreana, erosionaba la plenitud del ser.

Se puede sostener que la práctica de la crítica literaria se fue desplazando hacia una actividad más amplia que permitía cuestionar lo establecido, sea el canon, las instituciones, la realidad social. La disolución de lo real, en la prosa de Macedonio Fernández, era leída como una praxis escritural crítica que interpelaba a cuestionar los mecanismos de regulación de la cultura y la política.

“Los intelectuales de Estética” o el pasaje de la filosofía al arte

Como dijimos anteriormente, García Canclini volvió a la Argentina, se incorporó a la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación y como Profesor Adjunto en la cátedra de “Filosofía y Estética” de la Escuela Superior de Bellas Artes (UNLP)⁹. Desde estos espacios académicos comenzará a explorar nuevos modos de representación simbólica de lo real —desplazando a la literatura como objeto de estudio privilegiado— de los procesos sociales, como también conocer y acompañar experiencias artísticas realizadas por colegas docentes y grupos de alumnos/as de la Escuela Superior de Bellas Artes.

Una hipótesis para pensar el ingreso de García Canclini a Bellas Artes tiene que ver, por un lado, con una formación filosófica plural, “humanista”, es decir, una disposición a pensar lo universal y la totalidad, ese punto de vista sedimentado en la formación filosófica que interpelaba a los/as jóvenes estudiantes al ejercicio de la crítica sobre todos los problemas de la época, entre ellos el arte, la estética y la cultura. Articulado a lo anterior, García Canclini desde mediados de los sesenta había publicado textos orientados a la interpretación de distintas producciones culturales, específicamente literarias. Entendemos que el ingreso a Bellas Artes fue posible debido a la conjunción de tres dimensiones: legitimación de su doble formación filosófica —local y francesa—; sus elaboraciones vinculadas a la crítica cultural y el reconocimiento por parte de sus pares, en un contexto de “renovación” de la formación artística en La Plata y, en tercer lugar, una posición estratégica al interior de la UNLP, en la Secretaría Científica.

De manera complementaria, las propuestas de discutir el modo habitual de pensar las relaciones entre arte y sociedad circulaban entre distintas cátedras. Carlos López Iglesias, titular de “Historia de la Cultura” entre 1970 y 1974 en la Escuela de Bellas Artes, recuerda retrospectivamente que en esos años había comenzado a trabajar junto a Juan Carlos Romero —por entonces dictaba “Taller de Grabado” y “Teoría del Cine” — con la idea de “generar lecturas en común para nuestras cátedras”. Sostiene que esto era un avance en el modo de trabajar en tanto que las cátedras tanto “teóricas” como los “talleres” eran “islas con escasa coordinación entre sí”. López Iglesias sostiene que se había construido una línea de docentes interpelados por la relación entre arte y política, junto a Romero, García Canclini y otros como Saulo Benavente, docente en “Escenografía” y Alejandro Puento de “Pintura”¹⁰.

La cátedra de “Filosofía y Estética” era un espacio de intercambio y formación no sólo para los alumnos/as sino también para el propio García Canclini y el equipo de docentes que a menudo se iban formando al mismo tiempo que los/as estudiantes. La cátedra puede ser pensada como un *taller de producción e intercambio de ideas* relativas al arte¹¹ que buscaba no elaborar un tratamiento pedagógi-

9. Secretaría de Estado de Hacienda, Dirección General del Servicio Civil de la Nación. Declaración jurada de cargos y actividades, 11 de septiembre de 1972. Legajo del Profesor Néstor García Canclini. Archivo Histórico de la Universidad Nacional de La Plata. Agregamos que unos meses después sería designado como Profesor Titular Interino de la cátedra “Antropología Filosófica” (Archivo Histórico/UNLP).

10. Entrevista concedida al autor, 21 de octubre de 2021, La Plata.

11. La cátedra inicialmente estuvo conformada por García Canclini como Profesor Titular, María del Carmen Arias como Profesora Adjunta y Martha Lombardelli como Jefa de Trabajos Prácticos. Posteriormente, ya en 1972-73 y con la incorporación de docentes y ayudantes-alumnos/as, el equipo tuvo una estructura “transdisciplinaria”: García Canclini, Lombardelli, Arias, Julio Moran y Pablo Viola representaban el “ala filosófica” y María Eugenia Módena era antropóloga. Los ayudantes

co de la estética desde una perspectiva filosófica —por entonces “tradicional” —, es decir, un análisis centrado en la obra como “contemplación” de sus figuraciones y metáforas, su retórica y estilo, que habrían surgido a partir de las cualidades de los/as artistas. Martha Lombardelli recuerda que esa era la manera en que “los que veníamos de Filosofía” habían “aprendido a pensar la estética de manos de [Emilio] Estiú¹². Si bien era una formación rigurosa, era una mirada idealista y conservadora con la cual discutíamos. Esa perspectiva no queríamos trabajarla”¹³. Simultáneamente discutían con lo que representaba teórica y políticamente el realismo socialista, fundamentalmente con la línea promovida por el comunismo soviético y luego convertida en un “realismo de Estado” subordinado al Partido Comunista.

Desde esa mirada retrospectiva, Lombardelli sostiene que el objetivo de la cátedra era elaborar una manera de “interpretar el arte de manera análoga a la que había producido Freud con los sueños”. Es relevante atender el testimonio de Lombardelli porque de modo complementario a las clases, García Canclini publicó en la revista *Los Libros* una reseña de la primera traducción al español de la obra de Ricoeur, *Freud: una interpretación de la cultura*. Allí Ricoeur ponía en escena la pregunta sobre cómo abordar el carácter opaco de las significaciones. De la obra del filósofo francés, García Canclini acentuaba dos aspectos básicos: primero, la idea del *relato* del sueño como *texto* condensador del deseo y del lenguaje, que podía ser un paradigma para entender todas las producciones culturales en tanto que todo discurso, debido a su carácter equívoco, decía otra cosa de lo que pretendía. En segundo lugar, la operación hermenéutica de interpretación involucraba un doble movimiento, de desmitificación y de reconstrucción del sentido. Se trabajaba con apariencias engañosas que era preciso “destruir” — “deconstruir”, diríamos hoy— para que luego de ese proceso se produjera la apertura para un nuevo sentido (García Canclini, 1971, p. 27). Si lo relacionamos con lo afirmado por Lombardelli y la propuesta teórica de la cátedra, se fue construyendo una mirada que planteaba entender al arte como *texto* producido por las relaciones sociales. La ambigüedad de los sentidos no se podía comprender, había planteado García Canclini (1970), si no se introducía la “*dialéctica del signo y de su uso*”, si no se consideraba la “*historia del uso*” de los signos (p. 56, el destacado nos pertenece): esta era una dimensión productora de nuevos significados en relación con distintas prácticas sociales que involucraban, conflictivamente, a otros sujetos.

En contraposición con esa mirada “conservadora” en la que estaban formados los/as docentes provenientes de filosofía, “Filosofía y Estética” asumía como marco interpretativo general al marxismo y al psicoanálisis¹⁴. De este planteo teórico general podemos sostener que una manera de discutir con esa estética “idealista” y “conservadora”, era situar al arte en una red de relaciones que tensionaban, constitutivamente, su supuesta autonomía a partir de un doble condicionamiento, de clase y psicológico. Ello permitía, vía Marx con los *Manuscritos económico-filosóficos de 1844* y las interpretaciones de Freud en *Esquema del psicoanálisis*¹⁵, entre otros, inscribir al arte en el campo de las relaciones sociales de producción, al tiempo que se cuestionaba pensar a la obra como “pura transparencia” de la conciencia

alumnos eran Alejandra Lomban y Eduardo Stanley de la carrera de Cine, Nilda Noemí Actis Goreta y Roberto Roca de la carrera de Mural, Graciela Zuppa de Historia del Arte y Viviana Barletta de Grabado.

12. Emilio Estiú fue un destacado profesor que se desempeñó en distintas materias, entre ellas “Estética” y “Metafísica”. En esos años publicó *Del arte a la historia en la filosofía moderna* (Instituto de Filosofía/UNLP, 1962) y *De la vida a la existencia en la filosofía contemporánea* (Instituto de Filosofía/UNLP, 1964).

13. Entrevista concedida al autor, 3 de diciembre de 2021, La Plata.

14. Si bien no podemos extendernos en este punto, a partir de nuestra reconstrucción parcial del programa de la materia, entre la bibliografía obligatoria se encontraban, entre otros, los siguientes autores: Marcuse, H. “El trabajo alienado”; Sartre, J-P. “Una idea de la fenomenología en Husserl”; Benjamin, W. “La obra de arte en la era de la productibilidad técnica (sic)”.

15. Copias mimeografiadas producidas por la cátedra de “Filosofía y Estética”. Archivo personal de Martha Lombardelli. Ambos materiales eran preparados por el equipo de cátedra y junto a otros textos formaban parte de los cuadernillos o “apuntes” de estudio.

de los/as artistas. El arte, de este modo, era situado en el territorio de la lucha de clases y de la opacidad del inconsciente. Esta era una mirada del arte que, según Viviana Barletta, alumna y luego ayudante-alumna entre 1972 y 1973, “no solía verse en otras materias” de la Escuela de Bellas Artes¹⁶.

En el plano del análisis de obras, movimientos y artistas que se trabajaban en la cátedra, Barletta recuerda que al ingresar a la materia “descubrimos el arte popular del momento, veíamos los posters de la Revolución Cubana, los murales de la Unidad Popular de Chile. Estábamos discutiendo lo que pasaba”. También analizaban producciones del cine brasileiro, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), *Antonio das Mortes* (1969), ambas dirigidas por Glauber Rocha y en general el Cinema Novo y “el cine del Tercer Mundo”. Barletta sostiene que se discutía el tema del cine documental y había proyecciones en el auditorio de la Escuela. Tanto Barletta como Gustavo Larsen —por entonces también alumno de la Escuela—, coinciden en que si bien los/as alumnos/as de Historia del Arte solían tener una formación más amplia, la Escuela de Bellas Artes no propiciaba una formación teórica: “todos éramos del hacer”. En relación con ello, consideramos que “Filosofía y Estética” proponía un reposicionamiento de los propios alumnos/as respecto de sí, de su producción artística y de la relación entre las artes y los procesos sociales.

No hay que perder de vista que de modo complementario, profesores/as con diversas filiaciones teóricas y políticas fueron conectando, como puntos en una red — no necesariamente de forma armónica y sin conflicto—, una serie de perspectivas teóricas que se desviaban de lo establecido: consideramos que ya no se trataba de formar a los/as alumnos/as en la práctica artística, sino de reflexionar sobre la misma práctica y las problemáticas en torno a la relación entre las artes y lo social. Dicho de otro modo, y tomando las palabras de Pierre Bourdieu, se puede pensar esta situación como una instancia en la cual se produjo un proceso de *intelectualización* de la práctica artística (Bourdieu, [1980] 2009, p. 57). De complementación entre una relación técnica con el arte y una relación teórica con la práctica artística. Interpretamos que este proceso de *intelectualización* habilitó la circulación de una serie de problemas conceptuales que ya no se reducían a las técnicas y a los estilos artísticos. Sino que se ampliaba a campos teóricos en donde comenzaban a surgir abiertos cuestionamientos a las instituciones artísticas oficiales, a la conformación del canon artístico, a las “bellas artes”, se discutían las relaciones de clase, la ideología, el rol del Estado en la producción y circulación de la cultura en procesos revolucionarios y sobre la rejerarquización del arte popular¹⁷.

¿El arte en la calle? Sensibilidad popular y desigualdades de clase

Hacia 1971, durante su primer año como titular de la cátedra, García Canclini participó junto a Juan Carlos Romero como asesor de un mural colectivo que realizaron los/as alumnos/as Raúl Arreseygor, Viviana Barletta, Alcira Friedman, Silvia Ibarra, Gustavo Larsen, Estela Nieto, Roberto Roca y Luján Soler. Romero era por entonces uno de los artistas que en Argentina venía explorando distintas modalidades de participación y experimentación por parte del público. Como sostiene Fernando Davis (2010), Romero trabajaba sobre la idea de un “arte popular” que desbordara las instituciones artísticas dominantes y se inscribiera en “dinámicas colectivas de transformación social y política”, en una apertura a “una recepción expandida de las obras más allá de los centros de consagración de lo artístico y del público que frecuentaba dichos espacios” (p. 32). El proyecto del mural se inscribía, además, en una serie

16. Entrevista concedida al autor, 17 de mayo de 2021, La Plata.

17. Este proceso que provisoriamente denominamos “intelectualización” puede leerse en una breve anécdota que recuerda Martha Lombardelli. Sostiene que algunos colegas docentes de la Escuela de Bellas Artes denominaban al equipo de cátedra, no sin cierta ironía, como “los intelectuales de Estética”, por ese perfil más teórico —“libresco” — del conocimiento en artes plásticas. Entrevista concedida al autor, 3 de diciembre de 2021.

de debates que se producían al interior de la Escuela sobre la reforma del plan de estudios y los métodos de enseñanza. Retrospectivamente, García Canclini recuerda que junto a Romero participó activamente de “debates de una gran intensidad ideológica sobre cómo reformar los planes de estudio para las carreras de arte de la Escuela”¹⁸. En esos meses de tensiones políticas en los pasillos de la Escuela de Bellas Artes, el mural propuesto por el grupo de alumnos/as representaba un interés por “salir de las aulas y hacer una experiencia de pintar en un lugar externo a la Facultad”, sostiene Gustavo Larsen¹⁹. El lugar seleccionado para realizarlo fue una zona del barrio obrero de Berisso, y Larsen agrega que fue sobre una pared “a una cuadra de la entrada del frigorífico [Swift] por donde transitaban en forma continua todos los obreros y las obreras que allí trabajaban”²⁰.

El mural colectivo *Berisso 1971, testimonio de una época*, además de intervención de estudiantes de arte en el espacio público, fue una experiencia político-cultural relevante para pensar las articulaciones entre movimientos estudiantiles, las dinámicas internas de las instituciones educativas universitarias en relación con prácticas de organización cultural, más o menos vinculadas a proyectos políticos que buscaban establecer puntos de acuerdo y alianza con el movimiento obrero organizado. Esta experiencia de los/as jóvenes muralistas no debe desconectarse de un proceso de radicalización política que siguió al Cordobazo y un progresivo aumento de lucha en las calles con levantamientos estudiantiles y de la clase obrera (Balbé et al, [1973] 2005). Como recuerda Viviana Barletta, además de la presentación del mural, se realizaron actividades teatrales y presentaciones musicales. Un “grupo de teatro del Liceo Víctor Mercante había hecho una obra que se llamaba *La Gota de Miel*” y, agrega Barletta, se había preparado un escenario para las presentaciones musicales. El grupo era heterogéneo en cuanto a las orientaciones políticas, y como “algunos estaban ligados a la Federación Juvenil Comunista, el Partido puso sus ‘tanques’ mayores: Mercedes Sosa, César Isella, el Quinteto Tiempo y Víctor Heredia”²¹. En un sentido más amplio, el carácter político del muralismo fue adquiriendo un estilo trazado por la realización rápida “de carácter colectivo y efímero”, como “un recurso más dentro de un amplio repertorio desplegado en la acción artístico-política callejera” (Longoni, 2014, pp. 163-164). Estas “brigadas muralistas” producían focos de intervención en lugares como Tucumán, Buenos Aires, Rosario y La Plata.

Esta *zona de intersección de redes de sociabilidad intelectual* va a ser clave para el desplazamiento de los tópicos sobre los que venía reflexionando García Canclini: zona de cruces e intercambios junto a jóvenes muralistas en barrios obreros periféricos, las actividades en la cátedra, las discusiones conceptuales y políticas con jóvenes militantes, críticos/as y teóricos/as del arte. Un proceso que lo orientó a indagar problemas teóricos y dilemas intelectuales diferentes en relación con su propio itinerario académico: un desplazamiento desde las reflexiones del campo filosófico y la crítica literaria hacia la pregunta sobre la relación entre prácticas artísticas, relaciones de producción y culturas populares.

Las primeras reflexiones al respecto se condensaron en el artículo “El artista en la ciudad. Para un replanteo político de la función de las vanguardias artísticas”, publicado en 1972 en la *Revista de la Universidad*, publicación periódica de la UNLP. El objetivo del texto era identificar experiencias en el arte plástico y en el teatro que expresaran “de nuevo la historia cotidiana” (1972b, p. 351), para luego analizar las principales *líneas de acción* que contribuyeran a un replanteo político de los/as artistas. El punto de partida de García Canclini era la crisis de las instituciones artísticas, como las galerías y los museos que, en los últimos años— advertía el autor — había llevado a una revisión de los criterios de exhibición de las obras. Como muestra de ello, recuperaba los trabajos que en distintos países se venían realizando sobre los públicos de museo²². Uno de los desafíos era pensar qué implicaba salir de los

18. Entrevistado por el autor, 30 de marzo de 2021, La Plata, videoconferencia.

19. Entrevistado por el autor, 21 de abril de 2021, La Plata.

20. Para ampliar, recomendamos la lectura de Davis, 2010; Longoni, 2014 y la entrevista a Juan Carlos Romero realizada por Longoni y Mestman, [2002] 2013, pp. 441-450.

21. Entrevistada por el autor, La Plata, 17 de mayo de 2021.

22. Puntualmente referenciaba el estudio sobre los públicos realizado por Regina Gibaja en la ciudad de Buenos Aires, pu-

ámbitos restringidos de circulación del arte. En este sentido, consideraba el autor, había que replantear “la concepción estética, social y comunicacional de las obras” en el ámbito urbano: había que preguntarse, entonces, qué “significa exponer en una calle o una plaza, qué se quiere decir, qué mensajes son transmisibles en cada lugar, *qué necesita* la población que lo usa” (p. 354, el destacado nos pertenece).

El problema central que observaba García Canclini era cómo realizar el pasaje de una “subversión ocasional” a la *participación orgánica de los/as artistas* en los movimientos que pretendían transformar la sociedad (p. 362, el destacado nos pertenece). García Canclini planteaba, en primer lugar, la cuestión de cómo superar el desarraigo de los/as artistas de los acontecimientos populares, de su universo lingüístico y sensible, de sus códigos de comunicación. Segundo: cómo lograr que el efecto ocasional de una obra perdurara o se incorporara en los conflictos sociales. En este punto el autor planteaba, siguiendo las investigaciones de Bourdieu y Darbel, que “el mero trasplante de obras concebidas para un espacio diferenciado y sacralizado”, como los museos y las galerías, no podía “modificar la función elitista de esas obras, ni la concepción de las relaciones arte-espectador” (p. 353). De todos modos, y a diferencia de las conclusiones a las que habían arribado Bourdieu y Darbel, no se trataba simplemente de que el pueblo no hubiese adquirido en su proceso formativo los *capitales culturales* necesarios para comprender correctamente la obra y, de ese modo, disfrutarla, gozar de ella. En otros términos: no era un problema de carencia de saberes de los sectores populares. Sino que, por el contrario, se debía hacer un proceso analítico y político inverso: la acción de llevar el arte al pueblo sólo podía adquirir otro significado y mayor potencia interpeladora cuando ese arte lograba representar las demandas, las emociones y las tradiciones de los sectores populares. Por lo tanto, antes que llevar el arte al pueblo, se trataba de *producirlo conjuntamente*²³. El problema, consideraba García Canclini, no era la carencia de marcos interpretativos de los sectores populares sino la progresiva autonomización del campo artístico de la vida social. Si no se partía de las “estructuras sensibles” del pueblo, las obras de arte seguirían imponiendo sensibilidades y conceptualizaciones elitistas, convirtiéndolas en “una forma más de dominación” (p. 354).

Consideramos que el desafío propuesto por García Canclini era pensar cómo podía producirse un arte que se inscribiera en la vida cotidiana de las clases populares y se integrara efectivamente al proceso de liberación. Este “desafío” podía ser pensado en dos dimensiones: no sólo que los sectores vinculados al arte repensaran sus estrategias de interpelación, sino que también correspondía a las organizaciones revolucionarias repensar, al interior de sus tácticas políticas, la importancia de imaginar políticas culturales y artísticas para producir otro tipo de intercambio con los sectores populares a los que se buscaba interpelar.

blicado como *El público de arte* (1964), el trabajo de Bourdieu y Darbel, en su primera edición francesa, *L'amour de l'art: les musées et leur public* (1966), y distintos artículos publicados en la revista *Museum*, de la UNESCO. Conjeturamos que García Canclini accedió a los trabajos producidos en Francia durante su estancia doctoral entre 1969 y 1970.

23. Si bien no podemos extendernos en este punto, sí al menos indicaremos que la posición teórica y política que asumía García Canclini en torno a la relación entre arte y políticas culturales, era diferente de las que se pueden leer en los posicionamientos de otros/as analistas — generacionalmente distantes pero por entonces con posiciones dominantes en el campo de la teoría y crítica del arte en América Latina — como J. Romero Brest, Marta Traba, Juan Acha o Damián Bayón. A riesgo de ser esquemáticos diremos que este conjunto de teóricos/as proponían una mirada que puede sintetizarse con la fórmula de “desarrollar la conciencia estética del pueblo”. Esta relación de exterioridad marcaba una desigualdad constitutiva pero *negada*. García Canclini, en cambio, vinculado a experiencias políticas de los movimientos de base, pensaba a la estética como resultado de un conjunto de relaciones sintácticas, sociales y culturales. Si las vanguardias se distanciaban del pueblo sus producciones no representarían sus demandas. Esto era un problema político y cultural pero también de orden estético y comunicacional.

Zona de promesas: entre la democracia, el arte popular y la renovación teórica

Tras la victoria de Héctor Cámpora en las elecciones presidenciales de 1973, se propiciaron ciertas transformaciones sociales en general y, en particular, reformas curriculares en algunas instituciones educativas universitarias. La experiencia de la reforma de la Universidad Nacional y Popular de Buenos Aires (Friedemann, 2015), por ejemplo, implicó cambios en los planes de estudio, y las prácticas y los saberes vinculados al arte no fueron una excepción. Di Modugno y Lavintman (2014) sostienen que en ese “debate y en la puesta en práctica de los nuevos programas estuvieron presentes los estudiantes, organizaciones políticas e intelectuales” como, entre otros, “Néstor García Canclini, Vicente Zito Lema, Oscar Smoje, Francisco Kropel y Luis Felipe Noé” (pp. 85-86). García Canclini recuerda que su amigo Noé había asumido la dirección del Departamento de Artes de la UBA y fue quien lo invitó a participar del nuevo proyecto institucional para que asumiera la titularidad de la cátedra de “Teoría del Arte Contemporáneo”²⁴.

De todos modos, Buenos Aires no era una excepción. Como mencionamos anteriormente, previo a la victoria del Frente Justicialista de Liberación Nacional (FREJULI) en las elecciones nacionales, la Universidad Nacional de La Plata era un espacio de intensas discusiones: desde los planes de estudio, su funcionalidad, hasta la “vigencia, duración y contenido; la relación profesor-alumno y los sistemas de evaluación” (Massari, 2006, p. 27). En el caso específico de la Escuela de Bellas Artes, sostiene López Iglesias que, en articulación entre el movimiento estudiantil y una franja de los/as docentes, se promovió la reelaboración de los planes de estudio para todas las carreras, “con un enfoque plural e integrador”. Era una transformación en el ámbito académico que procuraba ser acompañada con “intervenciones artísticas junto al pueblo”. Esta línea de acción la desarrollaban alumnos/as “de cine, de diseño y de plástica”, en algunos casos con propuestas de articulación conjunta y con la participación de docentes y artistas invitados/as. Este proceso de discusión dio como resultado el pasaje, en 1973, de la Escuela Superior de Bellas Artes a la Facultad de Artes y Medios Audiovisuales.

En esa densa trama intelectual y política fue publicada una versión de “El artista en la ciudad...” con el título *Vanguardias artísticas y CULTURA POPULAR* (sic), en la colección “Transformaciones” del Centro Editor de América Latina (CEAL). Como sostiene Zarowsky (2019), el proyecto “Transformaciones” del CEAL tenía un perfil de publicación de reflexiones sobre problemáticas que conjugaba la formación de un discurso especializado y la búsqueda de una “eficacia de tipo político-cultural”. Entendemos que en el marco del proyecto editorial, García Canclini apostaba por construir una vía posible de articulación entre lo que denominaba como “la sensibilidad estética popular” con los proyectos artísticos revolucionarios latinoamericanos. Como mediadores/as intelectuales, como lazo estratégico entre el partido y el pueblo, García Canclini proponía — en clave gramsciana — debían situarse los/as artistas.

Según el filósofo argentino, la “frustración” de los intentos de “llevar el arte a la calle” dejaba en evidencia que la crítica del arte tenía que ser también “una crítica del sistema, una crítica no sólo de la obra y del artista sino de las instituciones no culturales en las que se quiere actuar”. Por ello, ampliaba, lo más “eficaz contra la mercantilización del arte” era que el trabajo de los/as artistas se inscribiera en “las luchas populares de liberación”. En este aspecto, el autor planteaba que la “producción artística” era revolucionaria cuando surgía “como respuesta creativa a una demanda social” (1973, p. 277). Pero esto no iba a producirse sino se reconfiguraban tres situaciones claves: *la primera* — que podemos relacionar con las reformas de los planes de estudio que se estaban produciendo en la UNLP y en la UBA, entre otras — se vinculaba a la necesidad de revisar la formación de los/as mismos/as artistas, es decir, no alcanzaba con “compromisos” voluntaristas: se necesitaba una “formación distinta” que diera los elementos necesarios para “el conocimiento científico del nuevo ámbito social y comunicacional” en

24. Entrevista concedida al autor, 30 de marzo de 2021, videoconferencia.

el que se quería inscribir la obra, “y la reflexión ideológico-política sobre esa inserción”. Eso era clave, en *segundo lugar*, para que los/as artistas “entendieran la estructura social y los medios de comunicación con que se quiere operar”. Y, en *tercer lugar*, según García Canclini, esto no era simplemente una cuestión referente a los/as artistas: al afirmar que era un problema político, el arte no se iba a “arraigar en la vida cotidiana” e integrar a los procesos de liberación si las grandes organizaciones masivas no asignaban un lugar importante en su proyecto revolucionario a la política cultural.

Desde junio de 1973, tras la represión a los movimientos políticos que llegaron hasta el Aeropuerto de Ezeiza a esperar a Perón, y más aún luego del asesinato del secretario general de la Confederación General del Trabajo (CGT) José Ignacio Rucci en septiembre de ese mismo año, se comenzó a producir una gran represión paraestatal sobre las organizaciones políticas revolucionarias. La universidad fue uno de los “blancos” preferidos para que el poder paraestatal de la Alianza Anticomunista Argentina reprimiera las tendencias ideológicas más o menos vinculadas con las fuerzas armadas revolucionarias o con los movimientos populares de base. En 1974 se nombró a Oscar Ivanissevich como Ministro de Educación y Deportes de la Nación, quien designó como rector normalizador de la UNLP a Francisco Camperchioli. Los nuevos funcionarios, sostiene Massari (2006), pertenecientes a la derecha peronista, con clara orientación “ultra nacionalistas y fascistas”, persiguieron, amenazaron y asesinaron a estudiantes y trabajadores universitarios. Esta política de “limpieza ideológica” de las universidades nacionales “tuvo en la Universidad de La Plata una de sus manifestaciones más enconadas” (p. 33). En Buenos Aires, al frente del rectorado de la UBA se nombró a Alberto Ottalagano.

Entre fines de 1974 y principios de 1975 centenares de profesores/as universitarios/as perdieron las cátedras en las universidades. En el caso de García Canclini²⁵, como tantos otros/as profesores/as e investigadores/as, además de ser expulsado de la UNLP, el gobierno prohibió que otras universidades lo contratara “porque éramos estigmatizados por nuestra orientación ideológica” (García Canclini en Greeley, 2018). Con un campo académico cada vez más restringido ante el avance represivo del poder político, García Canclini se acercó a la Escuela de Altos Estudios del Centro de Arte y Comunicación (CAyC), dirigida en la ciudad de Buenos Aires por Jorge Glusberg, desde su fundación en 1968.

Por entonces, el CAyC buscaba “articular una red de comunicación entre artistas y críticos latinoamericanos y sus pares argentinos” y de “proyectarse internacionalmente para la configuración de un nuevo arte regional” (Herrera y Marchesi, 2013 p. 5). Fue un espacio que favoreció “la interdisciplinariedad no solo entre las artes sino también — y específicamente— entre el arte, la ciencia y los estudios sociales” (Herrera, 2013, p. 13), de forma complementaria a la organización de exposiciones, reuniones de intelectuales y la formación de un colectivo artístico denominado El Grupo de los Trece²⁶. La primera vinculación del filósofo argentino con el director del CAyC se había dado luego de entrevistarlo para *Vanguardias artísticas* y *CULTURA POPULAR*²⁷. El CAyC se fue convirtiendo en “un refugio” para “muchos que nos habían echado de la universidad”, era un espacio para dictar cursos y “seguir vivo intelectualmente”²⁸. En el CAyC García Canclini dictó varios cursos y conferencias entre 1973 y 1975: en el primero de ellos, titulado “Vanguardias estéticas, estructura social y cultura popular”, trabajaba las relaciones entre movimientos artísticos y organizaciones políticas al interior del capitalismo. Su seminario estaba “destinado a examinar las relaciones entre arte y sociedad, pensar críticamente las

25. Todo el equipo de cátedra de Filosofía y Estética fue cesanteado de sus cargos.

26. El Grupo de los Trece estaba conformado por trece artistas: Jacques Bedel, Luis Fernando Bénédict, Gregorio Dujovny, Carlos Ginzburg, Víctor Grippo, Jorge González Mir, Vicente Marotta, Luis Pazos, Alfredo Portillos, Juan Carlos Romero, Julio Teich, Horacio Zabala y Jorge Glusberg.

27. Según el testimonio retrospectivo de García Canclini, entrevistó a Glusberg en “Modulor”, una importante fábrica de iluminación en Argentina, de la cual Glusberg era su dueño. Allí, entre “cheques para firmar, interrupciones constantes y lleno de cuadros de los mejores artistas de los sesenta y setenta”, conversaron durante dos horas.

28. Entrevistado por el autor, 30 de marzo de 2021. Videoconferencia. Entre otros docentes que dictaron clases en el CAyC entre 1973 y 1974, se encontraban Gregorio Klimovsky, Félix Schuster, Armando Levoratti, Eduardo Rabossi, Eduardo Lipovetzky y Agustín Merello.

condiciones históricas de producción y rever el rol de los artistas en América Latina” (Marchesi, 2013, p. 70). Según Cytlak (2018), García Canclini brindó dos conferencias tituladas *Para una sociología de las vanguardias*, de noviembre a diciembre de 1972, y *Nuevas formas de comunicación entre artistas y público en América latina 1960-1975*, de abril a mayo de 1975 (p. 55)²⁹.

Además de la posibilidad de dictar clases, el CAyC le permitió a García Canclini acceder y participar en distintas redes de discusión y debate cultural a escala transnacional. En *Casa de las Américas* publicó “Para una teoría de la socialización del arte latinoamericano” (1975), donde se lo se presentaba como “un crítico argentino” cuyo artículo estaba compuesto por fragmentos de la “introducción y del primer capítulo del libro aún inédito *Teoría y práctica de la socialización del arte latinoamericano*”³⁰. Por entonces la revista cubana, sostiene Gilman (2010), era “un centro gravitatorio crucial para la generación y consolidación de la red letrada latinoamericana”, y “fue convirtiéndose en una revista político-cultural modelo, por su mensaje revolucionario innovador, la modernidad de su diseño, el prestigio de sus colaboradores” (p. 286). García Canclini planteaba en su texto que el debate acerca de la “muerte del arte” se trataba más bien de la crisis del arte burgués en Estados Unidos y en Europa antes que lo que estaba ocurriendo en América Latina. La “muerte del arte”, la “crisis de la estética”, no era un problema del campo artístico: era un síntoma de una crisis social más amplia que debía ser interrogada antes de asumir ese proceso como propio. Los nuevos artistas, seguía el autor, las obras y los públicos estaban nombrando una realidad “hasta hace poco ignorada e imaginar su transformación en el seno del pueblo”, y exigía “que junto con el arte, cambie la manera de concebirlo y estudiarlo: la teoría y la metodología de la estética”. Era una transformación, sostenía García Canclini, en el plano político-cultural que se había iniciado con la Revolución Cubana y que había abierto una “nueva etapa del arte latinoamericano” (p. 100).

Esta nueva situación, seguía el autor, se vinculaba a dos procesos diferentes pero convergentes: lo que denominaba como “el crecimiento de la conciencia política y de las luchas” en casi todos los países latinoamericanos y “el aporte de las ciencias sociales a un conocimiento no especulativo del proceso artístico y, en especial, de estudios científicos sobre la estructura de la dependencia y sobre la especificidad cultural de la América Latina” (p. 101, el destacado nos pertenece). Consideramos que García Canclini proponía *desplazar el sitio de la mirada*, es decir, si la pregunta “¿qué es el arte?” contrabandeaba una formulación “ahistórica, metafísica, de la pregunta por el ser del arte”, de lo que se trataba ahora, afirmaba el autor, era de preguntarse: “¿Qué hace a un objeto obra de arte y qué permite diferenciarlo de los demás objetos?” (p. 103). Los nudos en que lo artístico y lo estético se habían combinado, sostenía, ponían de relieve que ambas ideas estaban “reguladas” “por las demandas sociales y por la organización general de satisfacción de esas necesidades establecidas por cada modo de producción”. De lo que se trataba, seguía el autor, era de realizar un “estudio del poder de la distribución, sus mecanismos de imposición de criterios estéticos”. En este punto, la relación entre *producción de conocimientos sobre arte y práctica política* se volvía estratégica: el conocimiento de las relaciones que atravesaban al arte

29. Si bien no hemos podido confirmar esta información, podemos conjeturar que los artículos que García Canclini publicó entre 1975 y 1976, primero en *Casa de las Américas* y luego en *Cuadernos Americanos*, se vinculaban con las problematizaciones que venía elaborando en sus cursos y conferencias.

30. El texto presenta marcas que nos permiten conjeturar que el libro efectivamente ya estaba escrito: en distintos momentos del artículo pueden identificarse enunciados como “en el próximo capítulo” o “En la segunda parte de este libro” (p. 105). Para finales de 1975, cuando *Casa de las Américas* publicaba el artículo de García Canclini, la editorial Nueva Visión —que ya tenía el libro en la imprenta— le informó que habían decidido no publicarlo. Como recuerda el propio autor, “ya todos sabíamos que habían puesto bombas en editoriales y librerías, que habían desaparecido escritores y periodistas”, pero no esperaba que lo rechazaran por analizar artistas “que estaban presos o exiliados”. No sólo Nueva Visión recibía amenazas de bomba y sufría persecución. Desde principios de 1974, sostienen Invernizzi y Gociol (2002), el accionar de la Triple A había convertido a las editoriales “en un lugar peligroso: las amenazas de bombas, las llamadas intimidatorias y las presiones políticas eran incesantes” (p. 226). La presión del campo político sobre la totalidad de la vida social era ineludible.

eran “indispensables para destruir el monopolio de las empresas imperialistas” y para “inventar” nuevos caminos que reorganizaran las relaciones productores y consumidores de arte con el objetivo de su socialización.

En el artículo publicado en *Cuadernos Americanos* se trataba de indagar “sociológicamente” de qué manera la formación económico-social argentina había condicionado “el modo de producción artístico”. El planteo de García Canclini era el siguiente: el fracaso de los proyectos desarrollistas en cuanto a la imposibilidad de independizar la economía nacional, de redistribuir el ingreso, mejorar el consumo popular, y de dotar financieramente a las instituciones culturales, privó el desarrollo de la “renovación estética” (p. 40). Ante el *agotamiento* del modelo de acumulación se había producido una *crisis* social que catalizó la *ruptura* de las vanguardias con las instituciones, y hacia mediados de los setenta, había finalizado con el progresivo avance de los *mecanismos represivos* para lograr la gobernabilidad y el control social.

Ante la inicial crisis institucional, los grupos artísticos salieron en busca del público, por lo que la comunicabilidad de la obra se volvía clave: cómo interpelar al pueblo. Esto podía leerse, según el autor, en que un número creciente de artistas y grupos artísticos intentaron construir una conexión activa con la cultura popular y los movimientos políticos, buscando romper con el “aislamiento elitista” de los salones cerrados e insertar el trabajo artístico en un espacio social más amplio. Las conclusiones preliminares a las que arribaba el autor era que cuando hacia finales de los sesenta “el ritmo de experimentación plástica” comenzó a declinar, no se trató de una “crisis estética”, sino más bien de una crisis de un modo de organizar las relaciones sociales, comerciales e institucionales entre artistas, mediadores y pueblo.

De todos modos, hacia 1976, ni Buenos Aires ni La Plata parecían un lugar seguro no sólo para investigar sino para vivir. Los círculos cercanos a García Canclini, las amistades, las redes culturales, la universidad en general, estaban siendo perseguidos o clausurados³¹. Si hacia los sesenta, como sostiene Giunta (2011), los espacios de encuentro habituales eran las calles, las manifestaciones, las plazas que habían funcionado como territorios de debates estéticos y políticos, hacia mediados de los setenta se daba un repliegue desde el activismo en la vía pública al encierro o la clandestinidad: el debate público “fue violentamente obturado por la represión urbana” (p. 154). La posibilidad del exilio, ante la inminencia del peligro y la cercanía de la muerte y las torturas, se volvió real en la vida de García Canclini.

A modo de cierre

En este texto nos propusimos indagar el desplazamiento en la trayectoria académica de Néstor García Canclini, desde la filosofía y la crítica literaria al de las problematizaciones sobre teoría del arte y las relaciones entre producción artística y procesos sociales. Entendemos que la puesta en relación de la producción académica de García Canclini con su itinerario intelectual, nos permitió dar cuenta de entramados más amplios que operaron como condición de posibilidad de sus conceptualizaciones y teorizaciones sobre la producción artística. Por otra parte, al reconstruir su itinerario particular, pudimos, complementariamente, indagar las redes y los espacios de sociabilidad intelectual en los que participaba.

31. De la cátedra de “Filosofía y Estética”, la Profesora Adjunta, María del Carmen Arias, se exilió a Venezuela tras el asesinato de su esposo, y amigo de García Canclini, el abogado laboralista y militante político Sergio Karakachoff; la pareja de Martha Lombardelli, Jefa de Trabajos Prácticos, fue secuestrado y torturado por la Triple A en 1975, y luego obligado a exiliarse. Viviana Barletta —junto a su hermana, también estudiante universitaria—, ante persecuciones y continua vigilancia de su departamento, se fue de La Plata. En 1975, grupos parapoliciales fueron a detener a Rodolfo Agoglia en su casa y, al no encontrarlo, asesinaron a su hijo Leonardo, de 24 años. Agoglia, Rector interventor de la UNLP desde 1973, mantenía un estrecho vínculo con García Canclini, marchó al exilio. Noemí Actis Goreta, ayudante alumna, estuvo secuestrada en la Escuela de Mecánica de la Armada entre 1978 y 1979.

Al situar su itinerario entre los debates producidos en la universidad y las revistas culturales vinculados a la crítica literaria, a los nuevos marcos interpretativos para pensar la producción cultural, identificamos que en ese mismo proceso se fueron interrogando más ampliamente — y aún más radicalmente desde la Revolución Cubana— tanto desde la intelectualidad como desde las instituciones académicas, las relaciones teóricas entre política, cultura e ideología. En este sentido, es importante señalar que se configuraba un *círculo de circulación de ideas* entre la *cátedra* como espacio de intercambio y elaboración de saberes, la *universidad* en un sentido más amplio como espacio formativo y promoción de nuevas teorías, las *organizaciones políticas* que buscaban establecer mayor articulación entre los sectores populares con los/as artistas e intelectuales, y el *campo revisteril*, como plataforma desde la cual se intervenía en el debate público y se disputaban tendencias ideológicas y estéticas. Ello conformó un “mapa de conexiones” entre múltiples agentes situados en distintas posiciones que iban interviniendo en las discusiones. Pensamos, específicamente, que en este “mapa de conexiones”, García Canclini no sólo participaba como académico, sino también como un productor de ideas y reflexiones que se publicaban en esas mismas revistas que luego la cátedra tomaba como material bibliográfico. La cátedra era un espacio clave de formación y discusión, que recuperaba para su programa de estudio lo que se publicaba en las revistas culturales y especializadas.

Otra fuente clave de ese proceso de circulación y recepción de ideas se situaba en el Departamento de Filosofía. No sólo atento a los dilemas que atravesaban al campo cultural sino como abierto promotor del mismo, el Departamento de Filosofía vía editoriales como Nueva Visión, publicaban y traducían las nuevas tendencias teóricas. Por ejemplo, al analizar la bibliografía de “Filosofía y Estética”, la mayoría de sus textos remiten a revistas culturales y literarias como *Nuevos Aires*, *Los Libros*, *Eco*, y también a las ediciones de Nueva Visión que José Sazbón, también miembro del Departamento de Filosofía, lanzaba en la colección “Teoría e investigación en ciencias sociales”. Si bien no tenemos datos suficientes para reconstruir ese proyecto editorial³², sí podemos mencionar textos que compilaban grandes problemáticas que eran recuperadas en la cátedra de “Filosofía y Estética”: *Sociología del arte* (1971), con textos de Alphonse Silberman, Pierre Bourdieu, Roger Brown entre otros, y *Sociología de la creación literaria* (1971), con autores como Lucien Goldmann, Umberto Eco, Georg Lukács y Geneviève Mouillaud.

Por otro lado, entendemos que esas discusiones promovidas por García Canclini desde la cátedra, o a través de sus artículos, contribuyeron al proceso de configuración de un campo de problemas teóricos alrededor de la producción artística, ampliando el horizonte de los debates y perspectivas existentes en América Latina en el pensamiento marxista, las ciencias sociales y los estudios estéticos. García Canclini se incorporó rápidamente como un activo productor de ideas a los debates que promovían revistas de alcance regional como *Casa de las Américas*, *Cuadernos Americanos*, y posteriormente en *Artes Visuales*.

Varios interrogantes se abren respecto a cómo se incorporó en esas discusiones, es decir, qué posición asumió en términos teóricos y políticos, no sólo desde sus artículos en revistas, sino también con sus obras como *Arte popular y sociedad en América Latina* (Grijalbo, 1977) y *La producción simbólica* (Siglo XXI, 1979). Sabemos que *Arte popular y sociedad en América Latina* fue el título con el que finalmente salió publicado el libro que Nueva Visión no editó en Argentina. ¿De qué modo las experiencias formativas, políticas y culturales trabajadas aquí se pueden leer en dicha obra? ¿Cuál era su propuesta teórico-metodológica para analizar la producción artística? ¿Cómo se incorporó en los debates intelectuales y teóricos del arte latinoamericano? ¿Cómo se posicionó en torno a los tópicos en el campo intelectual y académico en México? En un plano más bien teórico y epistemológico, ¿cómo

32. Para profundizar en ello, recomendamos el artículo de Sorá y Novello (2018).

podemos interpretar el pasaje conceptual del estudio del *arte y la sociedad* al de la *producción simbólica*? Creemos que algunas de estas preguntas pueden ser de utilidad para seguir pensando el itinerario intelectual de Néstor García Canlini.

Bibliografía

- Abarca, B. (2011). Tucumán Arde y las acciones del CADA: arte político en las vanguardias latinoamericanas. En *Cátedra de Artes*, nº 9, 42-57.
- Aguilar, G. (2010). Los intelectuales de la literatura: cambio social y narrativas de identidad. En Altamirano, C. (Dir.) en *Historia de los intelectuales en América Latina. II. Los avatares de la "ciudad letrada" en el siglo XX* (pp. 685-712). Buenos Aires: Katz Editores.
- Álvarez, E. (2016), "La revista LITERATURA Y SOCIEDAD: Entre la guerrilla, el marxismo y la crítica literaria ¿Un caso único y ejemplar?", en AMÉRICALEE. El portal de publicaciones latinoamericanas del siglo XX. Disponible en: americalee.cedinci.org
- Balbé, B. et al ([1973] 2005). *Lucha de calles. Lucha de clases*. Buenos Aires: Ediciones ryr-CISCO.
- Bourdieu, P. ([1980] 2009). Objetivar la objetivación. En *El sentido práctico*. México: Siglo XXI.
- Bugnone, A. (2013). *Una articulación de arte y política: dislocaciones y rupturas en la poética de Edgardo Antonio Vigo (1968-1975)*. Tesis para optar por el grado de Doctora en Ciencias Sociales. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación-Universidad Nacional de La Plata.
- Bugnone, A., Capasso, V. y Fernández, C. (2020). Estudios sociales del arte: un campo en construcción. En Capasso, V., Bugnone, A. y Fernández, C. (coordinadoras), *Estudios sociales del arte. Una mirada transdisciplinaria* (pp. 9-32). La Plata: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata.
- Cella, S. ([1999] 2014). Panorama de la crítica. En Jitrik, N. (Dir.), *Historia crítica de la literatura argentina, 10* (pp. 33-62). Buenos Aires: Emecé.
- Corbin, A. (1999). Del lemosín a las culturas sensibles. En Rioux, J.P & Sirinelli, J. F. (coordinadores), *Para una historia cultural* (pp. 109-124). México: Taurus.
- Cytlak, K. (2018). Hacia el arte latinoamericano globalizado. La autoinvención del CAYC -Centro de Arte y Comunicación- desde la perspectiva transmoderna y transregional. En *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo*, vol. 5, nº 1, pp. 53-85.
- Davis, F. (2010). Múltiple Romero. En Romero, J.C, Davis, F. y Longoni, A., *Romero* (pp. 26-195). Buenos Aires: Fundación Espigas.
- De Diego, J. L. ([2001] 2014). *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*. La Plata: Ediciones Al Margen.
- Di Modugno, L. y Lavintman, J. (2014). Cuando el arte atacó. La Primavera camporista en la Facultad de Filosofía y Letras. En Daleo, et al *Filo (en) rompecabezas. Búsqueda colectiva de la memoria histórica institucional (1966-1983)* (pp. 85-108). Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras /UBA.
- Dolinko, S. (2012). *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973*. Buenos Aires: Edhasa.
- Dolinko, S. & Plante, I. (2014). Registros de los sesenta. Experiencias visuales en la cultura latinoamericana. En *Caiana*, nº 4, 1-6.
- Freud, S. ([1908] 1972). El poeta y la fantasía. Material bibliográfico de la cátedra de Filosofía y Estética. Escuela Superior de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.
- Friedemann, S. (2015). *La Universidad Nacional y Popular de Buenos Aires (1973-1974) Una reforma universitaria inconclusa*. Tesis para optar por el título de Doctor en Ciencias Sociales. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires

- García Canclini, N. (1968a). *Cortázar: una antropología poética*. Buenos Aires: Nova.
- García Canclini, N. (1968b). Publicaciones recientes sobre simbolismo. En *Revista de Filosofía*, n° 20, pp. 57-63.
- García Canclini, N. (1970). El tiempo en Ricoeur: acontecimiento y estructura. En *Cuadernos de Filosofía*, Año X, n° 13, pp. 49-61.
- García Canclini, N. (1971). Psicoanálisis y hermenéutica. Paul Ricoeur, *Freud: una interpretación de la cultura*. En *Los Libros*, Año 2, n° 17, pp. 26-28, Marzo.
- García Canclini, N. (1972a). Macedonio Fernández, el fundador. En *Nuevos Aires*, n° 7, Abril-Junio, pp. 37-46.
- García Canclini, N. (1972b). El artista en la ciudad. Para un replanteo político de la función de las vanguardias artísticas. En *Revista de la Universidad*, n° 24, pp. 349-371.
- García Canclini, N. (1973). *Vanguardias artísticas y CULTURA POPULAR*. Centro Editor de América Latina: Buenos Aires.
- García Canclini, N. (1975). Para una teoría de la socialización del arte latinoamericano. En *Casa de las Américas*, n° 89, pp. 99-119.
- García Canclini, N. (1976). Movimientos artísticos y transformaciones sociales en la Argentina (1960-1975): informe de una investigación. En *Cuadernos Americanos*, n° 6, noviembre-diciembre, vol. CCIX, pp. 24-41.
- Gilman, C. ([2003] 2012). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gilman, C. (2010). *Casa de las Américas (1960-1971): un esplendor en dos tiempos*. En Altamirano, C. (Dir.), *Historia de los intelectuales en América Latina. II. Los avatares de la "ciudad letrada" en el siglo XX* (pp. 285-298). Buenos Aires: Katz Editores.
- Giunta, A. ([2001] 2015). *Vanguardismo, internacionalismo y política*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Giunta, A. (2011). *Escribir las imágenes. Ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Goloboff, M. (2007). Un uso sabio de la ausencia. En Ferro, R. (Dir.), *Macedonio* (pp. 505-519). Buenos Aires: Emecé.
- Gonnet, V. (2021). El pasaje de *Macedonio a Latinoamericana* (1972): reeditarse, cambiar, exhibir. En Delgado, V. y Roger, G. (Comps.), *Exposiciones en el tiempo. Revistas latinoamericanas del siglo XX* (pp. 145-164). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Katatay.
- Greeley, R. (editora) (2018). *La interculturalidad y sus imaginarios: conversaciones con Néstor García Canclini*. España: Gedisa.
- Herrera, M. J. (2013). Hacia un perfil del arte de sistemas. En *Arte de sistemas: el CAYC y el proyecto de un nuevo arte regional, 1969-1977* (pp. 11-54). Buenos Aires: Fundación OSDE.
- Herrera, M. J. y Marchesi, M. (2013). *Arte de sistemas: el CAYC y el proyecto de un nuevo arte regional, 1969-1977*. Buenos Aires: Fundación OSDE.
- Invernizzi, H. y Gociol, J. (2002). *Un golpe a los libros. Represión a la cultura durante la última dictadura m-ilitar*. Buenos Aires: Eudeba.
- Jitrik, N. (1971). *El fuego de la especie. Ensayos sobre seis escritores argentinos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Jitrik, N. (1973). *La novela futura de Macedonio Fernández*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central.
- King, John ([1985] 2007). *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino*. Buenos Aires: Asuntos Impreso Ediciones.
- Longoni, A. y Mestman, M. ([2002] 2013). *Del Di Tella a "Tucumán arde". Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires: Eudeba.

-
- Longoni, A. (2014). *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*. Buenos Aires: Ariel.
- Marchesi, M. (2013). El CAYC y el arte de sistemas como estrategia institucional. En *Arte de sistemas: el CAYC y el proyecto de un nuevo arte regional, 1969-1977* (pp. 55-87). Buenos Aires: Fundación OSDE.
- Mascioto, M. de los A. (2017). *Nuevos Aires, un proyecto político cultural (1970 -1973)*. Entrevista a Mario Goloboff. En *Orbis Tertius*, 22(26), e062.
- Massari, R. (2006). El motor sincrónico. El Departamento de cinematografía de la UNLP, su historia. En Vallina, C., Massari, R. y Peña Martín, F., *Escuela de cine, Universidad Nacional de La Plata: creación, rescate y memoria* (pp. 11-35). La Plata: EDULP.
- Paruolo, A. M. (2007). Irrupción de Macedonio Fernández en la teoría y la crítica de los años sesenta. En Ferro, R. (Dir.), *Macedonio* (pp. 67-81). Buenos Aires: Emecé.
- Prislei, L. (Directora) (2015). *Polémicas intelectuales, debates políticos. Las revistas culturales en el siglo XX*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras.
- Richard, N. (2012). Humanidades y Ciencias Sociales: travesías disciplinarias y conflictos en los bordes. En Buenfil, R.N., Fuentes, S. y Treviño, E. (coords.), *Giros teóricos II. Diálogos y Debates en las Ciencias Sociales y Humanidades*. México: Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, Colección Jornadas, pp. 23-41.
- Sánchez Narvarte, E. (2021). Tras las huellas del símbolo. Un itinerario intelectual de Néstor García Canclini (1963-1968). En *Razón y Palabra*, Vol. 24, n° 110, pp. 455-475.
- Serviddio, F. (2012). *Arte y crítica en Latinoamérica durante los años setenta*. Buenos Aires: Miño y Dávila editores.
- Sigal, S. (1991). *Intelectuales y poder en la década del sesenta*. Buenos Aires: puntosur editores.
- Sorá, G., & Novello, A. (2018). En los márgenes de Orfila: José Sazbón y el estructuralismo en Nueva Visión. En *Prismas*, Vol. 22, n° 2, 211–220. https://prismas.unq.edu.ar/OJS/index.php/Prismas/article/view/Sora_Novello_prismas22
- Suasnábar, C. (2004). *Universidad e intelectuales: educación y política en la Argentina 1955-1976*. Buenos Aires: Manantial.
- Zarowsky, M. (2018). Comunicación y cultura en el Centro Editor de América Latina: entre la renovación epistémica y la intervención intelectual. En *Prismas*, vol. 22, n° 2. En línea: https://prismas.unq.edu.ar/OJS/index.php/Prismas/article/view/Zarowsky_prismas22/1169.