

**Canonización y actitud de culto. La presencia de Alberto Laiseca en *El artista* (2008) de Mariano Cohn y Gastón Duprat**

por Pedro Arturo Gómez y José Agustín Conde De Boeck\*

**Resumen:** La película *El artista* (2008), de Mariano Cohn y Gastón Duprat, construye una fábula crítica en torno al campo del arte contemporáneo, pero a la vez utiliza la figura del escritor Alberto Laiseca como signo de una cierta representación simbólica de “lo auténtico” en el arte. En este trabajo no sólo abordaremos la puesta en escena que la película hace de los usos y discursos en torno a ese lábil e inasible objeto que es el arte, sino también el estatuto de este texto cinematográfico como instancia de canonización de Alberto Laiseca en el campo cultural argentino, así como la reutilización libre que el escritor propone en su novelización homónima de la película.

**Palabras clave:** cine, literatura, Alberto Laiseca, campo del arte contemporáneo, Mariano Cohn y Gastón Duprat.

**Abstract:** Within the critical fable about contemporary art that Mariano Cohn and Gastón Duprat set up in *El artista* (2008), writer Alberto Laiseca stands for the representation of the "authenticity" of art. This paper tackles the myriad discourses about art, Alberto Laiseca's canonical role in Argentine culture, and the adaptation of his homonymous novel.

**Key words:** cinema, literature, Alberto Laiseca, contemporary art, Mariano Cohn and Gastón Duprat.

## Introducción



La presencia de Alberto Laiseca en el film *El Artista* (Mariano Cohn y Gastón Duprat, 2008) inscribe una nueva instancia en las relaciones entre literatura, cine y cultura de masas en torno a la figura excéntrica y centrípeta a la vez de este escritor argentino contemporáneo. Laiseca ha ido ganando terreno en el campo literario nacional a través de un particular proceso de canonización desde las márgenes, impulsado por autores como César Aira, Ricardo Piglia y Fogwill, en contrapunto con otros excéntricos -ya santificados o en vías de santificación- como Macedonio Fernández, Leopoldo Marechal, Néstor Perlongher y Osvaldo Lamborghini. Casi en simultáneo, la figura de Laiseca ha adquirido características de ícono bizarro y objeto de culto en el campo de la cultura de masas, sobre todo a partir de su aparición como narrador de cuentos

de terror en un micro programa de televisión, transmitido por la señal de cable I-Sat (entre 2002 y 2003). Desempeñando este papel televisivo, Laiseca se presentaba iluminado a la manera de una puesta en escena tenebrosa, pero a la vez paródica, a tono con la actitud de autoconciencia y goce distanciado que caracteriza esa sensibilidad actual denominada "actitud de culto". En consecuencia, Laiseca fue ascendiendo al panteón de la veneración de lo extraño, anómalo y hasta monstruoso de ciertas zonas del *fandom*, con fuerte presencia en el universo de la Web. *El artista* comporta un punto de inflexión, otra vuelta de tuerca en este dispositivo de consagración que entrelaza lo literario y lo mass-mediático, entrelazamiento densificado por la transposición de esta película a la novela, realizada por el propio Laiseca, densidad acentuada a su vez por el hecho de que esta versión narrativa establece una filiación con el mundo ficcional de la novela *Los sorias*, opera magna de Laiseca.

Este trabajo se propone un primer acercamiento a este proceso de construcción de la presencia de Laiseca en la intersección de los campos y dispositivos de la literatura, los medios de comunicación y la cultura de masas.

### **Alberto Laiseca: campo literario argentino y canonización**

El lugar canónico de Alberto Laiseca en el campo literario argentino se apoya en la confluencia de diversas tradiciones fraguadas. Una de las indudables condiciones a partir de las cuales fue posible su inserción -desde la difusión mítica "de boca en boca" de *Los sorias* hasta su consagración editorial- es la filiación de su estética, su autodenominado "realismo delirante", con una literatura postmoderna y de neo-vanguardia que, anticipada por el antirrealismo político de los literalistas (Osvaldo Lamborghini, Germán García, Luis Gusmán), se asienta en el ejercicio de exploración cultural propugnado a través de la revista *Babel* a fines de los '80. Y cuando decimos *Babel* no sólo nos referimos a sus principales ministros (Caparrós, Pauls, Guebel), sino también a un canon selecto elaborado y difundido a partir de modelos antecedentes como Witold

Gombrowicz, Macedonio Fernández, Alejandra Pizarnik e incluso Manuel Puig y Roberto Arlt. César Aira y Fogwill son los principales retoños de esta síntesis literaria que instala una escritura de pastiche paródico, que juega en contra de las convenciones literarias de homogeneidad creativa y a favor de un desacartonamiento lúdico, incosecuente e inclasificable, por momentos rayano en la improvisación surrealista y en la desmesura lingüística. Características todas que pueden predicarse tanto de la narrativa breve e inventiva de Aira como de los delirios barrocos y en ocasiones herméticos de Laiseca.

A su vez, otra tradición literaria, afín al canon borgeano pero con fuertes puntos de contacto con la neo-vanguardia, es la que representa la obra de Ricardo Piglia, entre el policial negro y el misterio semiológico. Esta tradición, fuertemente apoyada en el academicismo de la revista *Punto de vista* e identificada con la consagración de Juan José Saer y Antonio Di Benedetto, también ha configurado un punto de apoyo en la canonización de Alberto Laiseca. El punto álgido de este espaldarazo se encuentra en el prólogo de Piglia a la primera edición de *Los sorias* (1998), colosal novela cuya condición inédita había llegado a convertirse en una leyenda urbana del campo literario argentino. Y cuando Piglia dice que “*Los sorias* es la mejor novela argentina después de *Los siete locos*” - además de la sagaz imposición del canon Arlt, muy al tono de Renzi en *Respiración artificial* - hay una serie de tradiciones míticas muy fuertes que dan sentido a tal afirmación: desde la novela-mundo de Joyce, la novela-fango de Kafka, hasta el delirio organizado de Macedonio Fernández y el excentricismo de *Ferdydurke* de Witold Gombrowicz.

Entre estas dos tradiciones, la académica de Piglia y la paródica de Aira, Alberto Laiseca se erige como representante máximo del artista salvaje, desaforado e impresentable, interior y a la vez exterior al seno de la alta cultura, renuente a la auto-teorización y a las jergas críticas. Tanto Gombrowicz y Macedonio como Fogwill y Laiseca han sido autores que no generaron escuela, sino que fueron erigidos como estandartes por tradiciones diversas,

incluso a veces de signo opuesto (pensemos en los diferentes Macedonios contruidos por *Literal*, *Punto de vista*, *Babel* y *SyC*; por Germán García, por Horacio González, por Noé Jitrik).



A lo largo de su obra, plural e inclasificable, Laiseca ha construido un muestrario de ignominias, algo así como una historia universal de la infamia, en la que abundan el sadomasoquismo, la violencia, así como la obsesión hacia la reciprocidad entre el poder y la deshumanización del hombre, todo bajo la lente de un humor corrosivo y paródico, aunque en ocasiones esotéricamente sentimental.

Por otra parte, la obra de Laiseca, subscrita fuertemente a la construcción de su figura, ha llegado a ocupar un lugar de relevancia en los consumos culturales del denominado *fandom* (el amplio perímetro de aficionados a la

ciencia ficción, el cómic y la literatura fantástica). Es cierto que esta presencia *massmediática* no deja de ser deudora de su canonización dentro del campo literario, y en particular de la mística elaborada en torno a *Los sorias*, sin embargo, la sensibilidad de masas ha construido una actitud de culto erigida particularmente sobre elementos que no han llegado a cristalizar del todo en el campo estrictamente literario, a saber: el bizarrismo construido audiovisualmente en los micros de cuentos de terror en I-Sat, la filiación de su obra con géneros “bajos”, desde el policial negro, el terror y la fantaciencia clase B hasta la estética del cómic, el carácter delirante de sus entrevistas<sup>1</sup> o participaciones en eventos, la irónica megalomanía del autor<sup>2</sup>, e incluso la puesta del cuerpo como parte de esta intervención, al punto que en el ámbito *fandom* se lo denomina “el monstruo” en una doble remisión al carácter colosal de su obra (donde se deja ver la valoración pigliana de *Los sorias*) y al aspecto físico del autor (un tupido bigote nietzscheano y más de dos metros de altura). Por otro lado, si con Aira la canonización de Laiseca se produce en el seno de una literatura de carácter postmoderno, descentralizadora, una literatura de desentumecimiento (desde Lamborghini y Perlongher hasta Fogwill y Libertella), sucede que con la publicación de *Los sorias* (1998), es el canon opuesto el que lo recibe como “obra legal”, como clásico. El prólogo escrito por Ricardo Piglia para esta novela inserta a Laiseca en el circuito de los valores hegemónicos literarios representados tanto por Piglia como por Saer, y legitimados en *Punto de vista* desde una perspectiva sociológica (Raymond Williams, Pierre Bourdieu): valores estatuidos con un signo de modernidad que al par Borges-Arlt promueve el de Saer-Piglia, un canon opuesto al

---

<sup>1</sup> Por ejemplo, en una entrevista realizada para el diario *Perfil* (23-12-2007), la frase de Laiseca que da título a la nota es: “Dura realidad. ‘Este no es un mundo de ositos bonachones. Es un mundo alemán, en el sentido de los cuentos de terror alemanes, que son espantosos pero son realidad”.

<sup>2</sup> Esta construcción llega al paroxismo intertextual en su novela *Beber en rojo*, parodia del cine clásico de horror así como de su propia figura en el campo literario. En la misma entrevista de *Perfil* citada anteriormente, frente a la pregunta por los fundadores de la literatura argentina, Laiseca responde: “Unos pocos. Esteban Echeverría, como diría Piglia, por *El matadero*, aunque la ideología de Echeverría no sea de mi devoción. José Hernández... El Quijote iba a decir. Es nuestro Quijote, claro. Roberto Arlt y también Laiseca el magnífico, por supuesto (ríe)”.



postmodernismo representado por *Literal* y *Babel* (y encarnado de forma sintomática por el rechazo de *Punto de vista* a la obra de Aira). El prólogo de Piglia implica una forma totalmente opuesta de canonizar - aunque también haya prologado una obra axial de *Literal* como lo es *El frasquito* de Luis Gusmán -, una forma esencialmente moderna y sistemática que, apoyada en una tradición joyceana de la novela monumental, erige a *Los sorias* en clásico fundamental. Aira, contrariamente, explicita su comprensión de la literatura fuera de la idea de canon como un sistema de jerarquías: “Laiseca no es sólo un gran escritor (me gustaría decir que es el más grande, pero eso presupondría una lista, y los buenos escritores no se encolumnan en listas): es uno de los inventores de la literatura, únicos e imprevisibles, con los que todo se termina y empieza de nuevo” (*Revista Ñ*, no.399, 2011).

De esta manera, la obra de Laiseca, tomando como eje *Los sorias*, es canonizada por dos fuerzas de signo opuesto en la tradición literaria argentina de los últimos treinta años, funcionando, de alguna manera, como un valor sintético en el campo literario: el canon-Aira, tendiente a transgredir la tradición, y el canon-Piglia, reconstructor y revitalizador de la tradición; el primero heredero de los valores de subversión y desintegración de *Literal* y *Babel*, el segundo adalid de la alta cultura literaria, más integradora que dispersante.

### ***El artista* de Gastón Duprat y Mariano Cohn como fábula moral**

*El Artista* narra el triunfo del engaño, y lo hace a la manera de una fábula moral, una sátira de las costumbres en torno a todo eso que está en juego en el campo del arte: un campo retratado como feria de vanidades a través de un mosaico de caricaturas hiperrealistas. La película expone un sarcástico y polifónico fresco de personajes (y personalidades), prácticas e instituciones de legitimación, de formas de valoración y relaciones con la sociedad, de las hipocresías y miserias del mundo del arte, desde el mercantilismo de las salas de exposición, la producción académica de exégesis y el juicio de los críticos

hasta los estudiantes y los diletantes del “ambiente”. En gran medida, la película tiene como protagonista al “verso” del arte, al esnobismo y la degradación a la que los herederos de las llamadas vanguardias han llevado a la creación artística, exaltados por una dimensión intelectual que los respalda e interpreta.

Podría decirse que *El Artista* no es una película sobre el arte sino sobre lo que se hace con el arte. Sin embargo –a partir de una sociología del arte, como la de Bourdieu- el arte es precisamente eso que se hace con él, con eso que deviene arte, eso que hacen quienes sirve al arte, y se sirven de él, abriendo una pasarela de tipos humanos que van desde el crítico petulante y neurótico, el afeminado y frívolo estudiante de arte, hasta la cholula y el inculto comerciante de museo. Hay como una acentuación de lo venal que rodea o que constituye el campo del arte sin negarlo sino, por el contrario, dándole espesor, densidad y peso específicos. Desde un enfoque institucional como la teoría de George Dickie (1974), una obra de arte es ese artefacto cuyos aspectos le confieren el status de ser candidato a la apreciación por alguna persona o personas que actúan de parte de una cierta institución: el campo o mundo del arte. El relato del film parece la ilustración de esta tesis: los garabatos de Romano son ese artefacto que deviene “arte” bajo la apreciación de cierta mirada recostada en la dimensión institucional. Ahora bien, esta mirada puede verse como una imposición de mirada, una especie de “mal de ojo”, la contaminación que sufre la visión, en principio ingenua (y hasta pura), del enfermero (oficio noble y subalterno) cuando éste se asoma a la sala de exposiciones. Allí, pierde la inocencia, se pone en marcha el proceso de falsificación, pero no la falsificación de la obra, sino, precisamente, del artista: observando con cándido anonadamiento eso que está expuesto allí, ya investido como arte, en lo que termina por reconocer algún probable parecido de familia con esos otros artefactos: los trazos de un viejo que desvaría. La maquinaria de esta prevaricación –que no es ni usurpación de personalidad ni estricta falsificación- hace de la condición de artista la consecuencia de un



“efecto arte” que redundando en elementos tan representativos como la “firma” (en sí misma, un artefacto ya puesto en evidencia como tal por el gesto Duchamp), pero también otros recursos que apuntan al campo del arte como mercado y trama de sociabilidades adventicias, como la confección del curriculum, los atavíos y manierismos del artista-intelectual y hasta el adosamiento de una pareja.



En esta historia, el farsante se constituye como agente moral involuntario de la fábula, un inocente que deviene en usurpador porque ha caído bajo la regencia de las reglas del arte, reglas constitutivas del campo y –por supuesto- de sus objetos: las obras de arte. Un forastero enredado en un enmarañamiento de goces, atrapado por un mal mundano: el mal del mundo del arte, un mal cuya fuerza de impregnación está reforzada por el fuera de campo: las obras de arte no se muestran, sólo se ve el éxtasis ridículo de los rostros del público

encuadrados por el marco de las obras. Pero también remarcada por el silencio de ese falso artista, un personaje cuya voluntad ha sido inseminada por el mal. En contraste, sobresale la figura del viejo, auténtico autor de los artefactos pero no artista, porque ese rótulo, esa investidura emana no de su obra sino de la investidura que proviene de la impregnación. Entonces ¿quién es el artista? No el viejo, porque no va a adherir al campo del arte, pero tampoco del todo el enfermero, porque sabemos que es falso, pero a su vez una falsedad autenticada por las reglas del campo: el verdadero artista o lo verdadero del artista queda como suspendido en un espacio intermedio, un limbo de ambivalencias, donde los objetos y los sujetos circulan como valor de cambio.

Pero el viejo no es cualquier viejo. Es un viejo encarnado por Laiseca, figura emblemática que arroja un sentido por una economía de la significación que opera, podríamos decirlo, por una referencia extradieгética ostensiva: el referente es Laiseca, más bien el objeto de una semiosis cuyo interpretante viene dado por todos esos efectos de sentido de los que se ha ido cargando el signo “Laiseca”. Ahora bien, así configurada, la referencia a Laiseca elabora una representación de autenticidad, función de autenticidad que se apoya en su dimensión intertextual, una semiosis entre cuyos signos no falta esa “locura verdadera” acuñada por Laiseca en sus múltiples apariciones y protagonismos en los campos mediático y literario, que le han ido confiriendo un aura – ciertamente pop- de alguien “del palo”, reconocible desde esa particular sensibilidad cultural que sostiene la actitud de culto: un monstruo puro, sólo igual a sí mismo, tautológico, pero, detrás de todo eso, integrable a la actitud de culto. La utilización de la dimensión icónica de Laiseca, la explotación de sus atributos físicos y de la relación que estos tienen con la actitud de culto de su recepción literaria y mediática, formulan ya un juicio de valor y funcionan como un reverso del esnobismo institucional representado en el film: Laiseca (el artista loco y silencioso) es el signo de de la autenticidad intelectual en oposición a los rasgos paródicos de los diversos sectores del campo del arte.

Además, después de todo, entre lo reconocible como “eso que está en juego en el campo arte” se encuentra la autenticidad (no sólo de la obra, sino del artista mismo) y cierta nostalgia por el aura. Y este llamado satírico a la autenticidad no proviene de cualquier producto cinematográfico, sino precisamente de una realización cuyas condiciones de producción corresponden a eso que se suele denominar “cine independiente” –ahí donde se ha desarrollado la obra de esta dupla de directores- una zona supuestamente liberada de los imperativos mercantiles y por ello más propicia a las búsquedas del auténtico arte. En contraste con esta autenticidad, las falsedades que denuncia *El Artista* no comportan una duda acerca del arte, sino una confirmación no exenta de ciertos rasgos que podrían remitir a los rastros de un conservadurismo nostálgico.

### ***El artista* de Alberto Laiseca: variación y apropiación**

Más que una novelización (como es tradicional en la industria), más que una adaptación libre (como anuncia la portada de la publicación), *El artista* de Alberto Laiseca es a la película homónima lo que una variación a una melodía (con el componente de virtuosismo exhibicionista y distorsión improvisada que ésta implica). Al mismo tiempo, esta novela (o *nouvelle*) configura una re-escritura (también en términos de interpretación) y una apropiación. Apropiación que implica una asimilación a nivel intertextual de las constantes temáticas y estructurales de la obra de Laiseca, así como de rasgos específicos de su mitología. La apropiación llega al punto de - por medio de guiños estilísticos para iniciados - convertir a Romano, el verdadero autor de las obras de arte, en una extensión de Personaje-Iseka de *Los sorias*. Aún más, es el mismísimo Personaje-Iseka:

¿Qué se hizo de mi maravillosa pornocracia ilustrada? ¿Y mi monarquía absoluta de lo erótico? En la Tecocracia todas las mujeres pertenecen al Estado. Y el Estado soy yo. Luis Catorce Mil. Me gustaría agarrar a Ana –

me acuerdo, me acuerdo de antes -, la 'novia' (o lo que fuera) de mi amigo Jorge, y meterla en el Sueño Italiano. La gente ha olvidado esta maravilla florentina: es un cilindro de hierro que se abre longitudinalmente. Está lleno de pinchos filosos. Se mete adentro a la víctima, toda desnudita. Los pinchos se calculan de tal manera que, a la temblorosa chica, no se le clavan siempre que se quede quietita. El problema es que todos tenemos que dormir alguna vez. La dejás adentro dos o tres días. De ahí va a salir toda llorosa, mimosa, y putísima. (Laisecca, 2010:47)

La presencia de Laisecca en la novela establece la apropiación de la historia original a través de una pregnancia total de su figura, de sus mohines estilísticos y de sus obsesiones temáticas (el poder, el sadomasoquismo, la referencia a imperios históricos, la grosería hiperbólica).



Un rasgo elemental distingue el guión original de Andrés Duprat de la apropiación literaria de Laisecca. La película hace uso de la figura de Laisecca en un nivel intertextual cuyo sustento es extradiegético: en el personaje de Romano, fuera de su aspecto físico, no se explicita ninguna interpretación del personaje, al punto que su condición no se decide entre la locura y la simple

senectud. Contrariamente, la novela actualiza y explicita dentro de la misma diégesis la identificación entre el personaje y la figura de Laiseca, en particular los atributos que la actitud de culto le confiere: un delirio organizado, un uso artístico de una locura sazónada de lenguaje barrial. El humorismo de las puteadas llenan e interpretan los silencios del personaje en la película, e incluso a veces rebasan el discurso de Romano para impregnar el del narrador omnisciente, que también es claramente laisequeano.

Al mutismo inexplicable de Romano en la película, sólo interrumpido para pedir cigarrillos, Laiseca opone un mutismo voluntario y estratégico (“No, si es al pedo: mi única defensa es que no se aviven de que yo sé todo lo que pasa a mi alrededor” [Laiseca, 2010:46]), y con ello la representación del flujo de conciencia del personaje, discursividad interna que participa en gran parte de las construcciones discursivas paranoides de *Los sorias*. Aún más, el discurso interno de Romano en la novela impugna el propio señalamiento de la locura. Al percibir la usurpación de identidad realizada por Ramírez, Romano piensa: “En este momento él debe sentir que de verdad hizo todo esto. Qué loco está este pibe” (2010: 60).

Andrés Duprat, guionista del film, escribe en uno de los epílogos de la novela “Apuntes sobre el arte contemporáneo” (el otro epílogo, “Hacer”, está escrito por León Ferrari):

Alberto Laiseca, genial escritor, quien se entusiasmó con la historia y compuso a un Romano infinitamente superior al que yo había escrito. Un ser hermético hacia afuera pero muy denso en su mundo interior. Un personaje que se conecta exclusivamente con sus creaciones. Desde el modo que parece prefigurar la obra en su cabeza hasta la forma de llevarla a cabo, sin dudas, sin correcciones, como conjurando sus propios demonios. (2010: 131-132)

*El artista* es una novela impregnada de laisequismos. El protagonista, el farsante Jorge Ramírez, hacia el comienzo de la narración describe la situación desesperada donde concluirá la historia, con una frase repetida *ad nauseam* por Laiseca en diversas entrevistas, ejemplo de la obsesión del autor por la decadencia de los imperios:

La muerte de este tipo equivale para mí a la caída de la Unión Soviética. Ahora entiendo lo que debió significar para los rusos. Como dijo uno de ellos: 'Creíamos que el Sol no se podía apagar y el Sol se apagó'. (2010: 14)

Esta comparación sitúa la fábula del farsante en el marco de la corrupción del poder, tema y estructura central de la obra de Laiseca. La usurpación de Ramírez, el poder de su firma para convertir un artefacto inocuo (poseedor de un valor de uso) en un objeto artístico (con valor de cambio), es recreado en la novela con los mismos rasgos secuenciales de la “corrupción del gobernante” que dan estructura tanto a *La mujer en la muralla*, como a *Los sorias* o a *Las cuatro torres de Babel*: a) inocencia perdida – b) obtención inesperada del poder- c) ensoberbecimiento (equiparable a la *hybris* de la tragedia griega) – d) caída estrepitosa. Y tal como se produce a lo largo de esta constante formal, Ramírez, en el ejercicio de su poder, es víctima de un poder externo, de los goces con que este poder lo atrae. En este plano de atracción y tentaciones, la película entronca con un elemento fundamental en la representación laisequeana del poder: el acceso del protagonista al poder implica la posesión adosada de una mujer (o, como a veces suele preferir Laiseca, un harén).

La narración de Laiseca rubrica el final con dos citas: una proveniente de *Los sorias* [...] “Mi Querido amigo: observo con pesar que no tienes ni la más remota idea del significado de la palabra arte”) y otra perteneciente a Susan Sontag (“El papel de lo arbitrario y lo injustificable en el arte nunca ha sido suficientemente reconocido” [cit. en Laiseca, 2010: 115]). Esta última remite



directamente al prólogo elaborado por Luis Chittarroni (quien fuera notable cómplice de *Babel*):

Las dudas sobre el arte contemporáneo no suelen ventilarse en un libro ni en un film... *El artista* abre una ranura que permite ver –no sólo sospechar– el espectáculo sombrío, a veces sórdido, del arte contemporáneo cuando acontece sin que lo contemplemos. (2010: 7)

## Conclusión

La presencia de Alberto Laiseca en el film *El artista* - desde el uso de su figura a nivel actoral hasta la posterior apropiación/re-lectura narrativa que el autor realiza de la película – configura un momento clave de su canonización en la intersección del campo literario, los medios de comunicación y la cultura *massmediática* en Argentina. A su vez, este momento explota aspectos de la semiosis audiovisual en torno a la figura de Laiseca, iniciada con su aparición en los ciclos de cuentos de terror de I-Sat así como con la vigorización de su difusión editorial en el ámbito del *fandom*, fenómenos ambos generadores de una actitud de culto en torno al autor.

Así como la canonización literaria de Laiseca ha sido promovida desde dos tradiciones de signo opuesto (o al menos discordante), configurando una síntesis entre el postmodernismo (popular y dispersante) del canon-Aira y el postmodernismo (académico e integrador) del canon-Piglia, la presencia de Laiseca como signo de autenticidad en *El artista*, del mismo modo que la absorción narrativa de la película a su propio universo literario, pueden ser leídos como síntomas de este espacio múltiple y heterogéneo de intercambio, esa zona gris de pregnancia que se abre entre la cultura *massmediática* y la llamada “alta cultura”. Este espacio sitúa en su seno la obra de un autor cuya inserción en la tradición cultural argentina pone en juego y sintetiza formas de valoración y canonización cultural en principio enfrentadas.

## Bibliografía

Dickie, George (1974), *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*. Cornell University Press.

Laiseca, Alberto (2010), *El artista*. Buenos Aires: Mondadori.

López Anaya, Jorge (2007), *El extravío de los límites. Claves para el arte contemporáneo*. Buenos Aires: Emecé.

---

<sup>\*</sup> Pedro Arturo Gómez es docente e investigador de la carrera de Ciencias de la Comunicación en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán, docente de la Escuela de Cine de la Universidad Nacional de Tucumán y en la carrera de Comunicación de la Universidad Católica de Santiago del Estero. Email: [peargo50@gmail.com](mailto:peargo50@gmail.com).

José Agustín Conde De Boeck es estudiante del ciclo superior de la Licenciatura en Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán. Email: [josecondeboeck@hotmail.com](mailto:josecondeboeck@hotmail.com)