

LA OBRA Y SU VALOR: APORTES DESDE UNA TEORÍA ORGÁNICA DEL ARTE

Facundo Ezequiel Mur¹

RESUMEN

El presente artículo² se propone como objetivo una indagación sobre la relación entre el valor y el arte, —incluyendo el arte literario—. Tomando elementos de la teoría económica, de lineamientos filosóficos como los de Heidegger y Mircea Eliade, y postulados autorales como los de Ricardo Piglia y Mauricio Kartun, el autor del escrito buscará desarrollar una visión propia sobre cuál es el valor de la obra artística —desde un posicionamiento orgánico —que lo llevará a ver en la misma una condición bifronte que la hace transitar dos mundos y dos modos de ser.

Palabras clave: arte, valor, obra, orgánico.

THE WORK AND ITS VALUE: CONTRIBUTIONS FROM AN ORGANIC THEORY OF ART

ABSTRACT

This paper aims to explore the relationship between value and art —including literary art. Drawing on elements of economic theory, philosophical approaches such as those of Heidegger and Mircea Eliade, and authorial postulates such as those of Ricardo Piglia and Mauricio Kartun, the author seeks to develop his own vision of the

¹ Profesor en Letras. Facultad de Humanidades y Ciencia Sociales, Universidad Nacional de Jujuy. Email: facundomur@hotmail.com

² Escrito entre los años 2023-2024 en el marco del Doctorado en Ciencias Sociales (FHyCS-UNJu) para el módulo Economía social y política. Alternativas metodológicas para su análisis en el contexto regional a cargo del Dr. Hugo Ferullo (Universidad Nacional de Tucumán) y fue aprobado con nota final 10 (diez). Fecha de presentación de artículo: abril de 2025.

value of the artistic work —from an organic perspective— that will lead him to see in it a double-faced condition that allows it to move between two worlds and two ways of being.

Keywords: art, value, work, organic.

INTRODUCCIÓN

En su libro, *Formas breves*, Piglia (2000), plantea una cuestión interesante sobre la obra de arte y “la dificultad para definir (socialmente) su valor” (p. 117), a raíz de una historia que Ítalo Calvino cuenta en *Seis propuestas para el próximo milenio* (1985) y que Piglia cita de este modo:

Entre sus muchas virtudes, Chuang Tzu tenía la de ser diestro en el dibujo. El rey le pidió que dibujara un cangrejo. Chuang Tzu respondió que necesitaba cinco años y una casa con doce servidores. Pasaron cinco años y el dibujo aún no estaba empezado. «Necesito otros cinco años», dijo Chuang Tzu. El rey se los concedió. Transcurrieron diez años, Chuang Tzu tomó el pincel y en un instante, con un solo gesto, dibujó un cangrejo, el cangrejo más perfecto que jamás se hubiera visto. (Calvino, 1985, cómo se citó en Piglia, 2000, p. 117)

Bien dice Piglia que este cuento es “un tratado sobre la economía del arte” porque “se establece un contrato entre el pintor y el rey” (p. 117):

(...) la dificultad reside, vamos a recordar a Marx, en medir el tiempo de trabajo necesario en una obra de arte y por lo tanto la dificultad para definir (socialmente) su valor. El arte es una actividad imposible desde el punto de vista social porque su tiempo es otro, siempre se tarda demasiado (o demasiado poco) para «hacer» una obra. (p. 117)

En el mismo tenor, cuenta Kartun (2016), dramaturgo argentino:

(...) siempre digo esto: yo no le puedo explicar nunca a mi contador por qué yo trabajo dos años en hacer una obra, y él me pregunta: "Pero decime una cosa: ¿no la podés hacer en cuatro meses?". Sí. "Si la podés hacer en cuatro meses, ¿por qué la hacés en dos años?". Porque en 2 años va a estar mejor. "Pero, ¿ganarías más?". No, ganaría lo mismo. "Y entonces, ¿por qué tardás dos años si la podés hacer en cuatro meses?". Porque quiero que esté mejor. Este "quiero que esté mejor", que es una expresión de un deseo, no se entiende nunca desde la economía, no se lo podés explicar nunca. (p. 7)

Pero, ¿por qué? ¿Por qué no puede ser valorado el tiempo del artista como lo es el *tiempo de producción* del trabajador en el sentido capitalista?

Intentaré responder eso. Pero antes de avanzar en el desarrollo de dicha hipótesis, quisiera hacer algunas aclaraciones:

Primero: No existe una definición de arte que pueda satisfacer completamente, pero sí un entendimiento sobre el mismo; una *sospecha*, podría decirse, acerca de lo que es y lo que no es artístico, por lo que dejaré tales especulaciones para otro trabajo.

Segundo: Sí entenderé al *arte* como el producto humano que surge de las disciplinas que se consideran artísticas e impulsan su creación: pintura, escultura, música, literatura, etc. Y aunque mi tesis doctoral trata sobre el proceso creativo de un literato (dramaturgo, cuentista y novelista), no me enfocaré exclusivamente en ejemplos literarios.

Y finalmente, tercero: No brindaré aquí fórmulas que no puedo dar por motivos formativos que me alejaron de las matemáticas (no nos hablamos al día de hoy), sino que rondaré sus lindes a través de conjeturas generales y sobre todo trataré de entender el fenómeno antes que precisarlo con guarismos.

¿QUÉ ES EL VALOR? ³

Aristóteles (384-322 a.C.), en la *Política*, distingue entre *valor de uso* y *valor de cambio*. El primero está vinculado al uso específico del objeto (zapatos para calzarlos y no caminar descalzo), mientras que el segundo surge en la posibilidad de obtener otro objeto o servicio por medio de su intercambio (zapatos a cambio de arreglos edilicios). (Cachanosky, 1994, I, pp. 2-8).

“Estos bienes y servicios, que poseen un valor de uso intrínseco, constituyen la fuente desde la cual los sujetos económicos extraen subjetivamente una determinada dosis de utilidad.” (Ferullo, 2024, p.103)

A partir de los postulados del estagirita, y a lo largo de la historia, se han elaborado teorías del valor que sostienen o su carácter subjetivo o su carácter objetivo. Es decir, que desde un punto de vista subjetivo el valor de algo depende del individuo, mientras que desde un punto de vista objetivo existe un parámetro que permite entender la igualdad entre aquello que se intercambia. Aristóteles da a entender esto, pero nunca aclara cuál es el modo de establecer dicho criterio al dar el ejemplo del zapatero y el arquitecto. (Cachanosky, 1994, I, pp. 2-8)

Smith (1723-1790), siguió en este sentido a Aristóteles y también distinguió entre valor de uso y valor de cambio, aunque estableciendo que este último depende del primero. Y así lo ejemplifica con el agua y el diamante. Nada más útil que el agua y a la vez poco intercambiable, mientras que nada menos útil que un diamante, aunque a la vez es altamente intercambiable por otros bienes. Sin embargo, explicará luego que dicha paradoja (lo útil no es valioso y lo inútil es valioso) se solventa en el hecho de que el agua es abundante y de ahí su escaso

³ Este apartado —en algunos de sus párrafos— resume in extremis los aportes que Cachanosky (1994), realizó sobre el tema en dos artículos titulados Historia de las teorías del valor y del precio. Para mayor claridad y precisión, sugiero que el lector acuda a las publicaciones del economista.

valor de cambio, mientras que los diamantes son escasos por su dificultad para conseguirlos y por ello valiosos. Dejando de lado el valor de uso, Smith se detiene en el valor de cambio y entiende que en el mismo hay *determinantes* (trabajo, ganancia y renta de la tierra) y *medidas* que establecen el valor de cambio, enfatizando que, al contrario del oro, que varía su valor con el tiempo y las circunstancias, lo que realmente determina el valor de cambio es el *trabajo*. Siendo el *patrón último*, el trabajo es el precio real, mientras que el dinero, sólo el nominal. (Cachanosky, 1994, I, pp. 53-69)

Marx (1973), sostenía una visión subjetiva del valor, diciendo en *El Capital* que:

La mercancía es, en primer término, un objeto externo, una cosa apta para satisfacer necesidades humanas, de cualquier clase que ellas sean. El carácter de estas necesidades, el que broten por ejemplo del estómago o de la fantasía, no interesa en lo más mínimo para estos efectos (...). La utilidad de un objeto lo convierte en valor de uso (...). Lo que constituye un valor de uso o un bien es, por tanto, la materialidad de la mercancía misma, (...). En el tipo de sociedad que nos proponemos estudiar, los valores de uso son, además, el soporte material del valor de cambio. (pp. 3-4)

El Marginalismo (Jevons, Menger y Walras), basándose en el utilitarismo dejó de lado la teoría del valor-trabajo de la escuela clásica y, sosteniendo la *ley de la utilidad marginal decreciente*, planteó que la utilidad de un bien se determina para quien lo posee desde la última unidad de ese bien producido, y a medida que aumenta la cantidad de unidades de ese mismo bien, su valor decae (Cachanosky, 1994, II, pp. 9-42).

Marshall (1842-1924), retomó la teoría clásica agregándole los postulados del Marginalismo. Para Marshall, el precio o valor de cambio se sostenía a corto plazo sobre la demanda y a largo plazo sobre

los costos (oferta), mientras que en el mediano plazo el valor estaba determinado por *las tijeras* de la oferta y la demanda. (Cachanosky, 1994, II, pp. 43-69).

Como es posible ver, desde la antigua Grecia hasta la actualidad, el *valor* ha sido un problema que tanto filósofos como economistas han tratado de solucionar. Y, sin embargo, “todas las teorías fracasan al tratar de unificar el valor en una sola teoría unificada” (Ferullo, 2024).

Con el agravante de que aquellas teorías trataban de entender un mundo en donde las mercancías eran un producto material surgido del *capital tangible* —los *fierros* —(maquinarias, materias primas, etc.), mientras que en la actualidad se habla de *economía del conocimiento* en donde lo que genera *valor* es la *creatividad* y su aplicación (*know-how*) a grandes volúmenes de información (*big data*) para crear productos y servicios (publicidad, aplicaciones, etc.). “Una forma de producción inmaterial que vale más que el trabajo de un obrero en una fábrica” (Ferullo, 2024).

EL VALOR Y EL ARTE: ALGUNAS CONSIDERACIONES.

Bien. Planteado a grandes rasgos el problema del valor (subjetivo y objetivo; de uso y de cambio) y que el valor de cambio gira en torno a los gastos, el trabajo y las ganancias, trataré de aportar algunos considerandos a tener en cuenta en relación a la *obra de arte*.

Acerca de los *gastos* y las *ganancias*, en principio cabría especular que la obra de una artista vista como mercancía podría ser valorada objetivamente —y en sentido material — desde lo negativo a lo total positivo. Es decir, desde el gasto que supuso la creación de su obra (tiempo, materiales, gasto de supervivencia, etc.) hasta la totalidad de lo existente si el artista quisiera la totalidad de lo existente a cambio de la misma.

Entre ambas puntas se encuentra el valor de la obra, porque es evidente que una obra no puede tener para el artista un valor monetario menor al que requirió para su creación —es decir que el artista terminase *pagando* por haberla creado— ni ser commensurable al valor del universo, la galaxia, el planeta, continentes, naciones, ni la riqueza total de la humanidad al momento de su venta —monedas, billetes, papeles, metales preciosos, títulos y propiedades públicas y privadas— descontando, obviamente, los activos y bienes pertenecientes al propio artista.

Sin embargo, saliendo ya de esas posibilidades extremas, sí podría darse el caso de que alguna parte de la población —la más adinerada, supongamos— decidiera comprar una obra por la totalidad de la riqueza que posee. Entonces podríamos decir que ese sería el valor último y posible de una obra en un determinado tiempo histórico —ya que quizás en otro tiempo histórico otros ricos podrían llegar a pagar más— y que entre ese valor último y el valor negativo por gastos de su creación se encuentra el valor histórico —no objetivo— de una obra.

Primer supuesto: la obra artística posee un valor histórico, no objetivo.

Sobre el *valor de uso* y el *valor de cambio* es pertinente admitir desde un inicio aquellas que son evidentes en su sentido más superficial y que no discutiré en mayores términos aquí más que aclarando que en su uso la obra es vista convencionalmente, desde una faz culta, como espacio de *disfrute* -de la belleza, por ejemplo- o como *entretenimiento* desde su faz más comercial -pongase ahí el amplio espectro de museos, galerías, bibliotecas, teatros hasta librerías, cines, canales televisivos o plataformas digitales-, mientras que por su valor de cambio -desde el siglo XVI hasta la fecha y en distintas plazas mundiales como París, Londres y New York, etc.- se ha constituido la *economía del arte* en donde el valor de la obras es tazado en razón de su originalidad y conservación en una oferta y una demanda que busca, por ejemplo, vender o adquirir obras artísticas para mantener el valor del dinero en

momentos de inflación. Así el arte se vuelve una inversión, como quien de acciones de una empresa habla.

Segundo supuesto: *La obra de arte posee valores convencionales de uso y de cambio.*

El problema con la obra —para empezar a hilar más fino— es que su valor monetario parece manifestar en potencia un *desvalor valorizable* que solo el tiempo puede desentrañar. Ya que el arte parece compartir en algo esa paradoja del agua y el diamante, que vimos en el apartado sobre el valor de cambio en Adam Smith; solo que, a diferencia del agua, la obra artística —que en un principio no es abundante y por eso valorable— no posee valor alguno y luego —sin seguir siendo abundante e incluso llegando a estar en peores condiciones que cuando fue creada— adquiere mayor valor.

Entre 1495 y 1498, un pintor florentino decoró una de las paredes del refectorio de un convento con un fresco en donde el Cristo está cenando con sus discípulos. La obra fue admirada por su *originalidad*, es cierto. Pero el artista no pudo cobrar nada por ella y su precio no fue más que el negativo de los gastos de materiales. El mural, con el tiempo, por los materiales utilizados y por las condiciones de aquel cuarto, se fue escamando.⁴ Ese pintor era Leonardo Da Vinci, el mural *La última cena*. ¿Cuánto vale hoy?

En algún momento los cuadros de Van Gogh —tal vez por su apuesta *original*, verdaderamente artística, frente a otros estilos más valorados al momento de su creación— tuvieron poco valor o ninguno, incluso, ya que el dinero para su sustento Van Gogh lo obtenía de su hermano. ¿Y cuánto valen hoy sus obras? Pocas personas podrían adquirirlas de tan valiosas que se han vuelto.

⁴ En alguna emisión radial de su programa *La venganza será terrible*, Alejandro Dolina bromeaba diciendo que los comensales jugaban al tiro al blanco con bolitas de pan tratando de acertarle a los santos y sobre todo a Judas Iscariote.

No sobreabundaré en ejemplos porque podría contarse toda la historia del arte de ese modo y terminar cada capítulo con la misma pregunta: ¿*Cuánto vale hoy?*

Solo diré que, jugando con la paradoja de Smith, podría sostenerse de manera metafórica que en el arte el proceso alquímico de *originalidad* más *tiempo* transmutan esa agua escasa en un diamante escaso. Y como nos dice el economista nacido en Escocia, hay un motivo para valorar algo: su escasez.

Las obras artísticas son valiosas en la medida en que son escasas, es cierto, pero estas —a diferencia de los diamantes— llegan al punto máximo de escasez. Es decir, *la unidad*. Por ejemplo, *La Gioconda* (1503-1519). Por lo que no es posible hablar ya de escasez, sino de *unicidad* como valor material de la obra artística; la certeza de que aquello que se posee es único e irremplazable⁵. Porque si bien es cierto, en el sentido filosófico, lo que dice Benjamin (2003), en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936), acerca de que la técnica de reproducción moderna ha llevado a la *pérdida del aura* de la obra de arte, desde la economía también habría una *pérdida del valor* —como plantea la *ley de utilidad marginal decreciente* — en cuanto de copias o de duplicaciones se habla.

¿Tres características, entonces -originalidad, tiempo y unicidad-, bastan para hablar del valor del arte? No, porque también las poseen cosas que no son artísticas. El primer jean original, la primera lata de alguna gaseosa famosa, etc., también poseen originalidad, tiempo y unicidad. Entender el valor del arte desde esa perspectiva no haría otra cosa que destinarlo a ser una rama más del colecciónismo.

⁵ Un poco sobre eso se trata El nombre de la rosa, de Umberto Eco (1993), en donde el último original de la continuación de la Poética de Aristóteles sobre la comedia y la risa está en el norte de la Italia medieval, guardado en la biblioteca de una abadía benedictina, y su valor es tan grande que cuesta la vida leerlo.

Tercer supuesto: *El arte no es valioso solo por su tiempo, su originalidad o su unicidad.*

Finalmente, el valor *trabajo*. Como vimos, entre la nada y todo el valor circundante de la tierra está el valor de una obra mientras el artista decida que es negociable, por supuesto. Sin embargo, ¿eso determina el valor-trabajo del artista? Creo que no. Pensemos en la literatura. Si un escritor escribiese la más perfecta de las obras y lo hiciera en un mes y luego lograra escribir otra obra igual de perfecta, pero tomándose quince años para hacerlo. ¿Podría decirse que ambas valen lo mismo? ¿Podría cobrar el escritor el mismo valor, siendo que tardó más? Sí, por supuesto. Porque el valor, de la obra no se concibe por su tiempo, porque su tiempo es de otro carácter, así como —ya veremos — la obra misma es de otro carácter.

Así, desde el tiempo-trabajo, el artista no es totalmente un obrero, ni la obra es totalmente una mercancía. Ambos, en el momento del proceso creativo, interaccionan en una actividad que está inserta, es cierto, en el tiempo social, pero no en el tiempo de la fábrica, de la oficina o del mercado. El tiempo-trabajo del artista es ajeno al mercado y no puede mensurarse monetariamente. Mientras que, terminado el proceso creativo, la obra sí puede tornarse en *obra-mercancía*, porque el espacio que recorre ya no es el de los artistas, sino el de los mercaderes. La obra pierde su *tiempo artístico*, es cierto, pero a la vez no puede ser mensurada monetariamente por el tiempo-trabajo como si de una factoría hubiera salido. De allí su hibridez.

Cuarto supuesto: *La obra de arte posee una doble temporalidad: es una creación con tiempo artístico y es una mercancía sin tiempo-trabajo.*

Entonces, llegados a este punto, ¿dónde reside el verdadero valor del arte?

Menos que nada y más que todo:

En la película *Cruzada* del director Ridley Scott (2005), luego de una ardua lucha por retener la ciudad de Jerusalén para la cristiandad, Balian —el personaje principal— al momento de rendirse ante el asedio de Saladín, le pregunta: “¿Cuánto vale Jerusalén?”. Y Saladín le responde: “Nada… ¡Y todo!”.

Tal vez con el arte sea así. Tal vez el arte no valga nada y a la vez valga todo. ¿Pero en qué sentido puede no valer nada y valerlo todo?

Como respuesta, podría decirse que la dificultad para estimar el valor reside en una doble ambivalencia que el arte posee: por un lado, es *sagrado y profano*; y por el otro, *útil e inútil*. Discusiones que abordaremos.

Sin embargo, mi hipótesis es que —además de lo dicho— *el arte es orgánico en su lógica creativa y como tal posee una doble condición —criatura y creatura— y, por lo tanto, un doble valor*, motivo por el cual es tan difícil preciarlo objetivamente en razón del tiempo y los recursos que para él se utilizan.

Sagrado y profano:

Nos dice Eliade (1998, p.14) que lo sagrado se opone a lo profano, porque lo sagrado pertenece a un orden distinto que al de lo natural. Y se manifiesta en él abriendo espacios diferentes a los ojos del hombre: ««No te acerques aquí —dice el Señor a Moisés—, quítate el calzado de tus pies; pues el lugar donde te encuentras es una tierra santa» (Éxodo 3:5, versión Reina-Varela Actualizada).

Sagrado y profano son “dos modalidades de estar en el mundo (...)" (p. 17). Por ejemplo, en el orden natural —y desde una mirada profana— un árbol es solo un árbol; sin embargo, para quien lo sobrenatural se revela en el árbol, lo sagrado se vuelve un inmediato real que lo interpela, otorgándole un lugar para no perderse en el caos. (*Omphalós* —ombligo del mundo— le decían los griegos; *Taypi* —centro del mundo- los aymaras). Mientras que el espacio profano no tiene

quiebres, es homogéneo, sin diferencias ni puntos de guía que direccionen al hombre. Y si bien este ha sabido convivir con el orden sacro desde los primeros tiempos, nos advierte Mircea Eliade que es en los nuevos tiempos cuando más se ha desacralizado:

(...) ya no hay «mundo», sino tan solo fragmentos de un universo roto, la masa amorfa de una infinidad de «lugares» más o menos neutros en los que se mueve el hombre bajo el imperio de las obligaciones de toda existencia integrada en una sociedad industrial. (1998, p. 23)

Sin embargo, admite Mircea Eliade que la sumisión a lo profano, especialmente en nuestro tiempo, no es total ni pura y que hasta el hombre más desacralizado encuentra en su mundo algo que entiende o reconoce como sagrado:

Subsisten lugares privilegiados, cualitativamente diferentes de los otros: el paisaje natal, el paraje de los primeros amores, una calle o un rincón de la primera ciudad extranjera visitada en la juventud. Todos estos lugares conservan, incluso para el hombre más declaradamente no religioso, una cualidad excepcional, «única»: son los «lugares santos» de su universo privado, tal como si este ser no religioso hubiera tenido la revelación de otra realidad distinta de la que participa en su existencia cotidiana. (Eliade, 1998, p. 23)

El arte es uno de esos pocos espacios sagrados originales que nos quedan -junto con el rito y el amor-.

Lo interesante es que el arte ha tenido esa doble condición desde su origen. No es profano en su totalidad, ni es completamente sacro. La imagen mítica de que el arte es provocado en el artista por la *musa*, el *ángel*, etc., pone en evidencia que uno de sus lados toca lo sagrado, mientras que la imagen moderna del artista *promocionando su obra* para poder ser leído, escuchado o considerado por el público —masivo

a preferencia—, toca lo profano, donde la obra ya es mercancía —adquirida y distribuida—.

Sin embargo, la obra no es de difícil valorización porque sea a la vez profana y sagrada, sino porque en el recinto de su mismidad —su *ser*— se debate una paradoja, la de ser una inútil utilidad.

Útil e inútil:

Desde la Antigüedad hasta estos tiempos, el pensamiento acerca del valor del arte ha girado en torno a este problema.

No agotaré aquí la historia del pensamiento acerca de dicha cuestión. Baste como referencia la frase famosa que Oscar Wilde (2003) dijo en su *Prólogo a El retrato de Dorian Grey*: “Todo arte es completamente inútil” (p. 93); pero también la aclaración previa —párrafo anterior— que el autor hace como preparación para dicha frase: “Podemos perdonar a un hombre que haya hecho una cosa útil en tanto que no la admire. La única disculpa de haber hecho una cosa inútil es admirarla intensamente” (p. 93).

¿Qué es *lo admirable* de esa inutilidad que es el arte? Según Heidegger (1973) en su libro *Arte y Poesía*, es su capacidad de decir una *verdad*.

Según el filósofo alemán, la obra, en cuanto cosa, no es simplemente *materia conformada*, porque allí cabría la totalidad de las cosas (un bloque de granito, por ejemplo); ni tampoco *materia determinada por la forma*, es decir, en vista a ser *útil*, como lo es el cuero destinado a un zapato o el metal y la madera a un hacha, porque el *útil* en su uso requiere que no pensemos en él; mientras que la obra es una *autosuficiencia* que “pone en operación una verdad” (p. 94).

Para ilustrarlo Heidegger, realiza su célebre análisis sobre el cuadro de Van Gogh, *Par de botas* (1886), diciendo que, como útiles, los *zapatos* —así los tradujeron— sirven a la labriegua en la medida en que, usándolos, no los piensa mientras hace la tarea, en la medida en que

confía en ellos. Mientras que en el cuadro de Van Gogh los zapatos, que ya no están en la tierra ni en los pies de la labriega, están allí suspendidos en un espacio vacío en donde se pone en operación la *verdad*, diciéndonos de la fatiga, de los anhelos, de las tristezas y de las alegrías de la labriega, porque es en la obra de arte donde el “ente sale al no estado de ocultación de su *ser*” (p. 56).

Así, el arte —como la religión— también dice *una verdad*, otorgando una guía —y es sagrado por eso—, pero no una verdad revelada por una deidad al hombre, sino una verdad sobre la condición humana que el hombre se revela a sí mismo por medio de la obra, una *verdad artística*. Lo cual demuestra que el arte no puede ser solo *disfrute* ni *entretenimiento* y que su condición es tal que rompe el esquema del *objeto de colección*.

La obra es una puerta entre la subjetividad y lo trascendente —en tanto sagrado y no solo religioso—. Como si fuera un punto de fuga, la obra permite a quien se acerca a ella salir de la caja profana del *valor de uso/valor de cambio*, lo que la vuelve *inútil* —desde una concepción capitalista—, porque trasciende el uso del *útil* —que ayuda al hombre en el plano material—, porque el valor que aporta no puede ser cuantificable como una *ganancia*, porque lleva al sujeto más allá —a entender una *verdad*—, lo saca del *tiempo capitalista*. Y es en ese sentido que la obra en cuanto tal —es decir en su operación de revelar— posee *valor de trascendencia*.

Criatura y Creatura:

Kartun (2017), influenciado por su maestro Ricardo Monti, también dramaturgo y novelista, ha construido una concepción acerca de la escritura que lo ha llevado a diferenciarse de los procesos más estructurados que propicia la industria editorial.

Sucede que hacia los años ‘20 Henry Ford inventó un procedimiento industrial que el sueño capitalista entronizó rápidamente como credo y liturgia; un mecanismo capaz de

conjurar incluso las crecientes demandas sociales de la época: la cadena de montaje. Desde entonces, la cultura norteamericana y su zona de influencia no se ha bajado del mito de la construcción seriada: un orden de encastre preciso y sincronizado, que aumenta la producción y garantiza la homogeneidad del producto. Lo han usado para un barrido como para un fregado, y la dramaturgia no fue una excepción (...) A esa rigidez taxativa de la cadena de montaje he preferido siempre oponerle el caos creativo del banco de artesano; a los horarios pautados de comida, la serenidad más pachorriente de la pava y el mate sobre el aserrín fragante. (pp. 20-21)

Tal concepción creativa alejada de la inorgánica y manufacturera lo ha llevado a entender a la obra como un *organismo*, en tanto *criatura* o *creatura*. Pero —debo aclarar—, que, aunque en una reciente clase magistral titulada *Si nos organizamos, creamos todos* (comunicación personal, 24 de abril de 2024), Kartun dijo que lo artístico no es tan solo orgánico, sino también erótico, porque supone un “apareamiento de imágenes” (comunicación personal, 24 de abril de 2024), que generan la *creatura*, no he encontrado hasta el momento que haya establecido una diferencia tajante entre *criatura* y *creatura*. Más bien, como veremos, asimila ambos conceptos. Ya para hablar del mito: “¿Y qué otra cosa somos los dramaturgos sino *criadores* de mitos?” (2017, p.36)⁶ Ya para hablar del personaje:

La creación como metáfora de La Creación. De esta manera, creo, es que alumbramos finalmente los artistas a ese nuevo ser sobre la tierra que es el personaje. La criatura. En ese acto entre sacrílego y pío del pro-crear con el que todos visitamos la omnipotencia, con el que volvemos los poetas a ese lugar más milagrero del vate -de vaticinio- con el que nos confirmamos -si es cierto aquello de Shakespeare de: ‘El poeta es espía de Dios’-,

⁶ El destacado en cursiva es mío.

si no como dioses, al menos como sus alcahuetes predilectos. (2017, pp. 15-16)

O para hablar de la obra dramatúrgica y del proceso mismo de creación:

Creo que una de las primeras cosas que habría que entender sobre este oficio es que la escritura de una pieza teatral no es otra cosa que la concepción de un organismo. Un ente vivo, y autónomo. Un microcosmos en equilibrio. Una biosfera que contiene desde su génesis todos y cada uno de los elementos para su propio ciclo ecológico. Una criatura, bah, que, si es sanita, armónica, y tiene de donde alimentarse, crecerá hasta su destino definitivo. Como en cualquier otra criatura, su proceso creador se lleva a cabo dentro de sí, dentro mismo del objeto creado. (2017, p. 21)

En ese sentido —y en vista a este trabajo sobre el valor en el arte—, voy a marcar las que creo yo que son sus diferencias.

Si bien *criatura* y *creatura* provienen de la misma raíz latina, *creare* (Corominas, 1980, T. II, p.242), ambas palabras poseen un matiz interesante en su definición, ya que, como distingue la Real Academia Española en su *Diccionario de la Lengua*, la primera acepción de *criar* —vulgarismo— es “Dicho de una cosa o de un ser vivo: originar, producir algo” (2001, p. 682), mientras que la de *crear* —cultismo— es “Producir algo de la nada” (2001, p. 679).⁷

Tal diferencia, creo, permite profundizar un poco más acerca de la doble condición *orgánica* del arte —y de su doble valor, claro está—. Por un lado, la obra es orgánica en cuanto *criatura*, y por otro es orgánica en cuanto *creatura*. Y más específicamente, la obra es orgánica como *criatura animal* y como *creatura humana*.

⁷ Incluso en la nueva versión online del DRAE la acepción del cultismo crear es “Producir algo nuevo. Crear un género literario. Crear un personaje.” Así como los sinónimos atribuidos a dicha entrada son “imaginar, concebir, inventar, idear.” (Consulta realizada el 13/08/2024 a las 19:30)

No ha de extrañar esta analogía que hago de la *obra de arte* como un *animal*, porque pensando en el *valor* no podemos negar que lo *orgánico* se comercializa. Y aunque creo —discúlpese el sentimentalismo— que toda vida es preciosa, tanto animal como humana, no puede negarse —aunque no nos guste— que existe un status impuesto en el mundo entre lo humano y lo animal, en principio, por la originaria y comprensible necesidad de nuestra especie de sobrevivir mediante la ingesta de otras especies, luego por la menos justificable necesidad cainita⁸ de acumulación sedentaria de recursos —entre ellos animales— y ya de manera injustificada, de tres siglos a esta parte, por el deseo capitalista de lucrar con la vida —a pesar de las buenas intenciones de conservacionistas y defensores de derechos animales de limitar la carnicería—.

El consumo animal existe porque existe un mercado que los compra y los vende. Es una realidad. Con la obra de arte sucede lo mismo.

Sea porque ya concluyó su proceso creativo —su espacio sagrado— y el artista ha decidido intercambiarla por otros bienes, sea porque ya no estando el artista para mantenerla bajo su égida, aquellos que lo heredaron buscaron hacerle el bien de *homenajearlo* vendiendo su obra para el deleite de la posteridad, la obra de arte en su condición orgánica de *criatura* —en el sentido *animal*— se vuelve una mercancía con vista al mercado en donde será adquirida por verdaderos entusiastas o por meros coleccionistas. Y de lo que en ella se sopesa a la hora de su valor es lo que se estima para cualquier otra mercancía: *gastos* —por ej., pago de derechos al escritor y costos de edición— y *ganancias* —por ej., precio de mercado—.

Dicho esto, no saturaré en demasía con ejemplos las páginas de este escrito para demostrar algo que es evidente: el negocio millonario de las grandes editoriales, las cadenas de librerías, la venta de derechos de

⁸ Caín fue el primero en instaurar los pesos y las medidas y en construir ciudades amuralladas para resguardar sus riquezas.

explotación, los *focus group* de testeo literario, los críticos, publicistas y booktubers, la estructura académica que sostiene *la raza y mejores cruzas* mediante el canon (profesores, alumnos, etc.); solo para hablar del arte literario. Reemplácese “libro por hamburguesa” y se verá que el montaje de la cadena es el mismo, que la obra, en su condición de *mercancía animal*, está destinada al *disfrute* del consumidor final (lector, espectador, etc.) y que en ese sentido es explicable su *valor convencional* (como vimos en el apartado *El valor y el arte: algunas consideraciones*).

Sin embargo, a mi entender, la obra posee otra faz: su lado como *creatura humana*. Pero no porque la haya criado un humano —las ovejas con vista al mercado también son criadas por humanos—, sino en el sentido de que su desarrollo, su crecimiento —su proceso creativo, vamos— es análogo al tiempo madurativo del humano que la *creó*.

El artista, el verdadero artista, crea la masilla de la obra y de ella a la obra misma, dándole forma hasta que, como el dios —sea sumerio, bíblico o andino— crea *de la nada* vida, vida humana cuyo don específico es la palabra⁹. Y la obra, como el hombre, ya lo vimos con Heidegger, *dice*, tiene un *lenguaje*, le *habla verdades* al hombre.

“La creación como metáfora de La Creación”, dice Kartun (2017, p.15). Sí. Y el artista como demiurgo, como dios creador.

Entonces, obra como organismo; y más aún, obra como organismo humano. ¿Cuánto vale la vida humana?

La humanidad —la mayoría al menos— ha construido la certeza de que la vida humana no tiene precio en el sentido de tan preciosa y única.¹⁰

⁹ Debe recordarse que Adán fue un nomoteta, es decir, aquel que nombra las cosas.

¹⁰ Sin embargo, no hace mucho tiempo, un esclavista del siglo XVII podría muy bien habérnoslo dicho sin tapujos y con toda precisión. Y -aunque nos parezca aborrecible-, si se lo apura, un capitalista libertario in extremis de estos tiempos también podría decírnoslo con ese extrañamente aceptado candor científico con el que hoy se habla

Y es por este motivo —creo yo— que Kartun nunca puede explicar a su contador cuánto vale lo que *hace*, porque Kartun —y todo verdadero artista, insisto— no quiere *criar* una obra, sino *crearla*. Como si de un hijo o de una hija se tratara, el artista desea lo mejor para la obra y por eso pone recursos, esfuerzo y tiempo para que se desarrolle, pero no para sacarle rédito como quien cría pollos —lógica capitalista—, sino para verla conseguir su *autonomía*, como decía Heidegger. Todo hombre —varón o mujer— es un animal también —recordando a don Darwin—, pero un animal que porta en su unicidad una verdad propia, original; la obra comparte análogamente esa condición. Tal vez termine con el tiempo en el mercado considerada como un animal *criado* para *valer*, pero se ha *creado* y madurado para decir *su verdad* como si de un hombre se tratara.

Así descubre ese espejo la auténtica imagen del hombre: su identidad. (Esa función poética que solo desde la ingenuidad o el dogmatismo se puede suponer ideológica). Sólo así regresa el artista, el dramaturgo, a su primitiva función. El vate. El vaticinador. Ese eterno rasguñar sobre imágenes encubiertas, a las que va desenmascarando hasta desentrañar el espíritu de una época. (Kartun, 2017, pp. 55-56)

Dos veces orgánico, dos veces valioso. El problema del arte es el problema del hombre también. ¿Es una criatura o una creatura? ¿Es un ser pasible de ser valuado o un ser invaluable? La respuesta reposa entre ambas ramas.

PARA FINALIZAR

Podemos decir que el arte es un ser bifronte que transita dos mundos y dos modos de ser. Es *sacro* desde su concepción creativa y *profano* porque anda en el mercado. Es al mismo tiempo *inútil* y *útil* porque no

de asuntos tan profundos como si del valor de un kilo de naranjas se estuviera hablando.

sirve para nada más que para decirnos *la verdad* —nada menos—. Y es *criatura* y *creatura* porque se ha criado como una materialidad pasible de ser negociable, pero a la vez comparte esa unicidad y originalidad del mismo humano que lo ha creado, que lo vuelve innegociable desde su dignidad de creatura sagrada.

De su valor profano se ha de encargar la economía (tasadores, curadores, comerciantes de arte, coleccionistas, representantes, etc.), como hemos visto en el apartado sobre el valor, tratando de *objetivar* su precio como *mercancía*, porque no hemos de negar que ese fresco, ese disco o ese libro que hemos comprado tienen un *precio* —histórico, no objetivo—, pero a la vez sabemos que poseen un *valor inmaterial* —más que subjetivo, *trascendental*— que va más allá del costo de su edición, de su *hechura*. Y no hablo de si es un incunable o un cuadro original, ya que, como dijo Heidegger (1973), hay algo que se sustenta en la materia (pintura, tinta, hojas, hilos, etc., etc.) que es lo que le otorga su verdadero valor a la obra.

Ese *valor trascendental*, su *verdadero valor* —conjeturo—, no podrá saberlo nadie más que aquel o aquella que se halle frente a una pintura, o escuche un aria o lea un poema para que estos le *digan algo*, algo a la vez tan íntimo y universal —de allí lo de *trascender*— que jamás sabremos lo incommensurable de su valor.

(...) en las grietas está Dios, que acecha” decía Borges en *La moneda de hierro* (1989, p.153). Pues bien, podríamos decir que esas grietas son los intersticios profanos de la mercancía. El disco —mercancía, el cuadro— mercancía, el libro-mercancía tienen un valor profano, cuantificable en cierto punto en monedas acuñadas ya en hierro ya en oro, y sin embargo como escuchas, como espectadores o como lectores sabemos que algo invaluable se esconde allí, algo divino que no deja de llamarnos.

BIBLIOGRAFÍA

- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Editorial Ítaca.
- Borges, J. L. (1989). Para una versión del I King en La moneda de Hierro (1976). En *Obras Completas II*. Emecé Editores.
- Cachanosky, J. C. (1994). Historia de las teorías del valor y del precio (Parte I y Parte II). *Revista Libertas* (20). Instituto Universitario ESEADE (www.esade.edu.ar)
- Calvino, Í. (1995). *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid. Ediciones Siruela.
- Carbone, E. (2024, marzo 6). Las preguntas honestas del teatro independiente. *ANCCOM: Agencia de Noticias. Ciencias de la Comunicación-UBA*. <https://anccom.sociales.uba.ar/2024/03/06/las-preguntas-honestas-del-teatro-independiente/>) (Consulta realizada el 31-jul-2024)
- Corominas, J. & Pascual, J. A. (1980). *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. (Tomo II: CE-F). Editorial Gredos.
- Eco, U. (1993). *El nombre la rosa*. RBA Editores.
- Eliade, M. (1998). *Lo sagrado y lo profano*. Ediciones Paidós Ibérica.
- Ferullo, H. D. (2024). *Lecciones preliminares de macroeconomía. Tensiones cuidadosamente silenciadas*. EDUNT.
- Ferullo, H. D. (2024, junio 3-6). *Economía social y política. Alternativas metodológicas para su análisis en el contexto regional*. [Módulo de Posgrado]. Doctorado en Ciencias. Sociales, FHyCS-UNJu, San Salvador de Jujuy.
- Heidegger, M. (1973). *Arte y Poesía*. Fondo de Cultura Económica.

Kartun, M. (2016, junio 3). *Charla con alumnos y docentes del Colegio Nacional de Buenos Aires.* [Transcripción: A. Melgar]. Departamento de Castellano y Literatura. https://www.cnba.uba.ar/sites/default/files/novedades/adjuntos/mauricio_kartun_charla_en_el_cnba_3_de_junio_de_2016.doc)

Kartun, M. (2024, abril 27). *Si nos organizamos creamos todos.* [Clase magistral]. Alternativa.ar, vía Zoom.

Marx, K. (1973). *El Capital* (Tomo I). Fondo de Cultura Económica.

Piglia, R. (2000). *Formas breves*. Editorial Anagrama.

Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la lengua española* (22^a ed., Tomo I). Espasa Calpe.

Real Academia Española. (2024). *Diccionario de la lengua española* (23.^a ed., versión 23.7 en línea). <<https://dle.rae.es>> [Fecha de la consulta: 13/08/2024 a las 19:30].

Scott, R. (Director). (2005). *Cruzada (Kingdom of Heaven)*. Twentieth Century Fox, Scott Free Productions, Pathé, StudioCanal, Kanzaman.

Wilde, Oscar. (2003). *Obras completas*. (Tomo I). Colección Aguilar. Madrid: Santillana Ediciones Generales.