

ENSAYO

Exhibición de los cuerpos ¿cotización del escritor?

Alejandra Laera

El mármol, la novela de César Aira, empieza dos veces. La primera vez lo hace cuando el narrador tiene la visión de sus piernas, genitales y muslos, sentado sobre un mármol. La segunda, empieza con una transacción: en un supermercado chino no tienen cambio y le hacen elegir pequeños objetos, chucherías, hasta completar el vuelto que le corresponde; se trata de unas pilas, un ojo de goma, una tabla de proteínas, una hebilla dorada, una cucharita lupa, un anillo de plástico, una cámara fotográfica del tamaño de un dado y unos globulitos de mármol. Del mármol en el que se apoya el cuerpo semidesnudo al mármol en bolitas que parece no valer nada: ¿qué relación hay entre los dos? En el medio, lo que ocurre es el olvido, como dice el narrador; el olvido que le impide encontrar aquello que conecta una escena con la otra, que le impide recordar, antes de empezar el relato de lo sucedido en el supermercado, qué hacía sentado semidesnudo sobre un mármol helado. Pero en el medio, también, entre el olvido y el recuerdo final, ¿no está acaso la escritura, la acción de imaginar y de escribir, aquello mismo que el narrador hace, mientras intenta recordar en vano, “con la pluma suspendida a unos centímetros del papel” (p. 8)? ¹ Lo que se imagina, entonces, y esto me interesa proponer, es una relación entre cuerpo y dinero; o mejor dicho: al revés, si tenemos en cuenta que, pese a presentar antes la escena del mármol y después la del vuelto incompleto, la secuencia cronológica va, como podemos ver al terminar la lectura completa, desde la compra en el supermercado hasta la visión tranquilizadora de los genitales. Antes que partir del cuerpo para llegar al dinero, es decir, sobre la base de la idea más convencional y frecuente de la mercantilización del cuerpo, en *El mármol* la escritura parte del dinero, y de un conjunto de objetos inútiles, casi sin valor, para llegar al cuerpo.

“La industria hoy, sobre todo la china, hace masivamente objetos que incorporan mucha tecnología pero no valen nada...” (p. 20), afirma el narrador acerca de esas chucherías sin valor aparente que lo terminarán conduciendo, entre el destino y el azar, a vivir una aventura de la que participan jóvenes chinos, extraterrestres y extraños fenómenos naturales.

Al final de la aventura, y de su relato, es cuando, inquieto, se reencuentra con su cuerpo: “Así que bajé las manos tal como las había subido, las llevé a la hebilla del cinturón, lo aflojé apenas lo necesario y con un movimiento discreto me bajé los pantalones hasta medio muslo, siempre sentado en el mármol, cuyo frío sintieron brevemente mis nalgas. Tuve la intensa satisfacción de ver que todo estaba en su lugar... En fin. Era eso. Me dio trabajo, pero terminé recordándolo” (p. 147). El trabajo que lleva escribir una novela, podríamos decir. Llegar al cuerpo, redescubrir la zona de los muslos y los genitales, reconocerla, resulta satisfactorio, tranquilizador. Es como si ese cuerpo, esa zona, fuera aquello que, desde el ingreso al mundo del supermercado chino, se ha olvidado en el camino y debe ser recordado y ratificado al final.

Ese recorrido que vincula cuerpo y mercado (a través del dinero, con la forma de la mercancía, en términos de valor) ya sea para señalar una diferencia irreductible, ya sea para resistir una posible asimilación, puede explorarse en otras narraciones contemporáneas que ponen en riesgo el cuerpo revelando así los sentidos de su exhibición en un mundo espectacularizado. Me refiero, por lo pronto, al protagonista de *El escritor comido* de Sergio Bizzio y a la protagonista y narradora del *Romance de la Negra Rubia* de Gabriela Cabezón Cámara. En las dos, el propio cuerpo se convierte en el bien que del escritor o el artista circula en el mercado. Es el cuerpo, tanto como la obra o en lugar de la obra, aquello que en el mercado (editorial o artístico) posee valor, alcanza una cierta cotización.²

La novela de Sergio Bizzio muestra exactamente eso: Mauro Saupol es un escritor brasileño exitoso aunque convencional, que un día se da por desaparecido tras un accidente aéreo; queriendo escapar de todo, termina perdido en la selva, donde la princesa de una tribu lo erige en una suerte de dios y termina comiéndoselo poco a poco para demostrar su amor y su fe a través de ese acto. Finalmente rescatado, Saupol retorna a la civilización y decide ponerse a escribir su historia; su objetivo es doble: por un lado, reconfigurar su rostro, despedazado por la princesa, y por otro, convertirse en un verdadero escritor narrando su vida y sus experiencias. Tras el trasplante de un rostro de mujer y el fracaso de su escritura, que es muy inferior a la del periodista a quien también había contratado para redactar sus memorias, Saupol vuelve a cambiar de identidad a la vez que se publica el libro con su rostro en cubierta y muchísimas fotografías que atestiguan el relato. Convertido él mismo, por su vida de escritor y no por su escritura, en un éxito, Saupol muere en Venecia, en un episodio

que, guiños y retoques mediante, recuerda a *Muerte en Venecia* de Thomas Mann. Por su parte, el *Romance de la Negra Rubia* presenta la historia de una mujer que para resistir el desalojo judicial de un edificio ocupado por una comunidad de artistas, aunque sin un objetivo político o social expreso sino más bien por efecto del alcohol y las drogas, se prende fuego a lo bonzo y queda totalmente desfigurada; a partir de ahí, la protagonista es tomada por líder de una comunidad artística con conciencia política y su vida se hace performance. El éxito artístico, potenciado por su politicidad, la conduce como representante del Pabellón Argentino a la Bienal de Venecia, donde es el centro de una instalación que atrae a una joven millonaria suiza de quien a su vez se enamora. Enferma terminal, a su muerte la joven le dona a la protagonista su rostro, tras cuyo trasplante se forma la imagen de “la Negra rubia” que termina escribiendo su propia historia de vida. Escritores de una historia cotizada de antemano, escritores más o menos fallidos de la propia vida convertida en obra, artistas de sí.

Tanto Mauro Saupol como la Negra rubia se convierten en su mejor obra y encarnan, casi literalmente, tanto la posible desfiguración del artista como su reconversión en un bien cotizable en el mercado. Saupol entrega, de hecho, a través de su rostro (canibalizado, desfigurado, transplantado), una versión, probablemente la más exacta, de su historia como escritor, de lo que de él han hecho la industria, los medios; el cambio de identidad final resulta, antes que otra cosa, la aceptación de que otro escribe su vida mejor que él mismo, la renuncia a la escritura una vez que se ha dejado de ser un autor para ser un bien cultural que circula en el mercado, una mercancía. La Negra rubia, en cambio, retorna a la escritura al final del recorrido, una vez que posee su nuevo rostro, transplantado por amor, y queda atrás esa exhibición tan artística como mercantilizada de su cara deforme en el centro de una instalación inspirada en su vida. De la escritura se parte o a ella se llega, las resoluciones pueden ser más o menos felices, pero siempre hay una instancia en la cual la vida es atravesada por el mercado de las letras o las artes y se convierte en mercancía. En esos rostros desfigurados no puedo sino ver la encarnación de una malformación que es casi congénita del mundo de las letras y las artes una vez que se han abierto por completo a su espectacularización mediática.

Claro que podría alegarse que eso ocurrió siempre, quiero decir: la crítica desde la literatura misma a su potencial mercantilización y a los efectos que ello tiene en los escritores

y en su escritura. Y no es preciso ir muy atrás, hasta el momento de consolidación del mercado de bienes culturales en la Argentina entre el Centenario y los años 30. Basta pensar en novelas algo anteriores a las que estoy proponiendo, como pueden serlo, por lo pronto, ciertas novelas del mismo César Aira, como las que integran la llamada “trilogía del Caribe” (*Varamo, El mago, La princesa Primavera*).³ Y si en estas ya aparece-a distancia de la literatura anterior, sea Roberto Arlt, Juan José de SoizaReilly o Juan Filloy, para dar ejemplos totalmente diferentes en sus poéticas y en sus posiciones en el campo cultural- la tematización de la relación que el mercado puede entablar con el cuerpo del escritor, la imagen del rostro desfigurado es, hasta dónde sé, una imagen emergente. Las narraciones contemporáneas, como *El escritor comido* y *Romance de la Negra rubia*, ponen en relato una relación que ha sido más o menos tensa desde la misma constitución del mercado de bienes culturales, que yo dataría aproximadamente entre 1880 (con el éxito de los folletines populares de Eduardo Gutiérrez en su inicio) y 1930 (con el éxito de las novelas industrializadas de Hugo Wast como clausura). Porque a la necesidad de acceder a un mercado literario que todavía no encuentra su nombre de tal -que se lee en un Roberto J. Payró en el Centenario, o casi veinte años después con mucha más claridad en un Roberto Arlt-, le corresponde algo más que la necesidad de posicionarse con respecto a él sin entregarse a una potencial mercantilización. Lo más problemático de esa relación entre escritor y mercado, para mí, es la necesidad traumática de que el mercado exista y esté consolidado con firmeza, porque solo así, solo cuando una circulación desahogada de los bienes culturales acecha buscando el momento justo para absorber la propia producción, es cuando adquiere su sentido la resistencia a esa mercantilización.

Sin embargo, ni las posiciones ni las acciones llevan necesariamente a los escritores a incorporar en sus narraciones algún tipo de tematización, mediada o no, de su relación con el mercado. De allí que me llame la atención que dos novelas de escritores como Sergio Bizzio y Gabriela Cabezón Cámara, pertenecientes a diferentes generaciones y provenientes de ámbitos también diferentes, propongan la imagen de la desfiguración para referirse a escritores y/o artistas en quienes literatura/arte y vida terminan superponiéndose y mixturando en su circulación mediática. Y lo hacen con una coincidencia fundamental: sin expedirse en ningún sentido acerca de su valor. Los narradores, el que cuenta la historia de Saupol y la Negra rubia que cuenta su propia historia, nunca explicitan una valoración de

aquello que cuentan. No hay valoración acerca del mercado como no la hay de la participación en él de escritores y artistas. Sí hay, en cambio, desfiguraciones y transfiguraciones de los rostros. Y aunque haya una solución más eficaz que otra -en este caso, el trasplante de la rubia que configura a la Negra rubia, frente al trasplante del rostro de mujer al escritor varón Mauro Saupol-, en ningún caso se propone una valoración de ese cambio de rostro ni uno es considerado más auténtico o genuino o adecuado que otro. Asimismo, tampoco se valora la exhibición del rostro inicial ni la del rostro desfigurado ni la del nuevo rostro. Todo se juega, eventualmente, en la trama.

El episodio del *Romance de la Negra rubia* que prácticamente abre la novela es bien ilustrativo de lo que señalo y está incluido en un capítulo llamado “Cómo me hice santa”: después del intento de desalojo de un predio ocupado por una comunidad de artistas, del enfrentamiento trágico con la policía y de que la protagonista se quemara a lo bonzo, “los míos -dice ella- llamaron instalación a su campamento y performance a la vida que tuvieron que llevar ahí”. Todo frente a organizaciones populares, centros de estudiantes, punteros políticos y grupos de artistas, y todo, también, captado por los medios. En su representación -nos cuenta la protagonista- habló “la artista de la basura”, que la hospedaba la madrugada del desalojo y a la que había conocido un par de noches antes en la inauguración de su muestra, para la cual ella había recitado unos poemas. Se trata de la primera interpretación del episodio bonzo y se impondrá por sobre cualquier otra:

“Dijo que yo estaba ahí porque quería integrarme a la comunidad y ella pensaba cederme una de las habitaciones de su departamento. Mintió: estaba porque uno de los invitados a la muestra tenía una roca de merca y terminamos los tres en su casa con seis botellas de whisky y parece que nos tomamos todo en dos días. Yo no me acuerdo de nada. Fue la resaca más negra de mi vida...”⁴

Recién cuando la Negra rubia se ponga a escribir su historia (“Y escribo cosas como esta”, p. 68), dirá que se quemó a lo bonzo porque “la merca me pegó peor que nunca antes en la vida” y que a eso “se le habrá sumado el whisky, que ya en la quinta botella era marca nacional” (p. 25). En la novela de Cabezón Cámara, el denuncialismo es antes táctica de sobreviviente que acción comprometida. Y todavía más: el denuncialismo se convierte

enseguida, gracias a su espectacularización, en arte cotizable, y la bonza, a su vez, pasa de ser exhibida en los medios a serlo en el Pabellón Argentino de la Bienal de Venecia.

Antes o después, la Negra rubia se pudo haber encontrado en Venecia con el brasileño Mauro Saupol, que se había retirado a un lujoso hotel en las costas del Adriático. Es cierto que tal vez no lo habría reconocido, sobre todo si tenemos en cuenta que estaba, por así decirlo, de incógnito. Porque la reconfiguración del rostro de Saupo da un resultado diferente a la de la Negra rubia: ella logra, por la vía del romance, combinar el bello rostro de la joven rubia con la profundidad oscura de sus propios ojos, y así, triunfar en la política como gobernadora de Buenos Aires hasta que, aburrída, se dedica por entero a la escritura y al relato de su vida. Saupol, en cambio, no es reconocido cuando se presenta por primera vez en público tras el trasplante facial; quienes lo ven le niegan su identidad y solo tardíamente se entera de que el rostro recibido era el de una mujer (“no era necesariamente la cara de una mujer -llega a decir el narrador-, excepto porque ahora lo sabía”)⁵. Saupol no se mira al espejo, mientras la Negra rubia, según confiesa, con el cambio se quedó “con la afición desmesurada de mirarme en el espejo” (p. 62). ¿Qué rostro, me pregunto, habría que tener para ser reconocido después de un trasplante que busca sustituir aquel que se ha desfigurado? En Venecia, retirado, abandonada ya toda escritura de sí porque le fue entregada a otro, a otro que escribe mejor, como él mismo lo acepta, Mauro Saupol solo puede remedar, *aggiornada*, la escena final de *Muerte en Venecia* de Thomas Mann. En ese lugar, emblema del arte por tan diversos motivos, Saupol encuentra a su Tazio y muere con su nuevo rostro de mujer mientras en el hotel cada vez más personas leen el libro que cuenta su historia y tiene la cara de aquel otro Mauro Saupol en la tapa. En ese lugar del arte, exhibida por su desfiguración, la futura Negra rubia conoce a su mecenas de la vida. De Brasil o la Argentina a Venecia, el fenómeno de exhibición espectacular, de espectáculo mediatizado que combina, superpone, mezcla arte y mercado, se transnacionaliza y acelera la circulación.

Sin embargo, como dije, no se presentan estas historias, ninguna de las dos, para denunciar un estado mercantilizado del arte ni para cuestionar la entrega de escritores o artistas a su exhibición mediática. En *Volverse público*, Boris Groys hace una advertencia que por evidente no es menos ociosa: si casi todo, en el contexto de la civilización contemporánea, puede ser interpretado como efecto del mercado y las fuerzas que en él entran en juego, el valor de la interpretación es prácticamente nulo ya que aquello que sirve para

explicarlo todo deja, por lo mismo, de servir para explicar lo particular.⁶ De allí que, por lo mismo, y a la luz de esa puesta en suspenso de cualquier valoración explícita clara, sea más instigador pensar estas novelas, antes que como narraciones reactivas frente a la mercantilización del escritor/artista y su obra, como puestas en relato de diversas prácticas autopoéticas, es decir de aquello que el mismo Groys describe como transformación radical de la estética a una poética centrada en la producción del propio Yo público. Desde esta perspectiva, podemos pensar que la desfiguración pone en exhibición menos un sometimiento al mercado que una transformación: el irreconocible pasaje entre las figuras conocidas de escritores o artistas y aquellas otras, diferentes, incalificables, que encuentran en la escena cultural contemporánea sus condiciones de posibilidad, de emergencia. Estas novelas, en definitiva, no ponen el foco en la obra (cuánto de su valor estético ha perdido, ya que esa es una pregunta impropia para estos textos) sino en los sujetos: ponen en relato la transformación del escritor o artista al volverse público y esa transformación puede leerse, aunque no exclusivamente, como manifestación de una autopoética.

Si volvemos ahora, en estos términos, a poner a estas dos novelas junto con la de César Aira, las diferencias resultan todavía más relevantes: porque la tranquilidad que le produce al narrador de *El mármol* la visión de la zona más íntima del cuerpo es tan innecesaria para la Negra rubia como imposible para el protagonista de *El escritor comido*. Lo que la Negra rubia precisa es mirarse una y otra vez en el espejo, algo que no hace Mauro Saupol (de ahí que se sorprenda al descubrir que su nuevo rostro es de una mujer). Y a la vez, Mauro Saupol sí ha mirado sus genitales, solo que no los encuentra porque se los ha comido la princesa que lo cautivó en la selva. En cambio, al narrador de *El mármol*, lo tranquiliza y satisface encontrar sus partes más íntimas ahí donde deben estar, aun cuando lo haya intranquilizado haber olvidado cómo esas partes íntimas de su cuerpo se hicieron públicas, exhibidas sobre el mármol. La pregunta sería: ¿cómo fue que me bajé los pantalones? Cuando lo recuerde, cuando recupere el hilo de los acontecimientos que se iniciaron con la compra en el supermercado, se habrá quedado completamente tranquilo. La escritura es, para él, un modo de ese reencuentro con lo más íntimo del cuerpo y con su reconocimiento.

Pero Aira, además, opera de otro modo en la relación entre la novela y sus condiciones de publicación. En general, habría en Aira una superproducción que calculadamente está distribuida en editoriales diferentes, que implica un tipo particular de intervención en el

mercado y que le permite a él mantener una suerte de control sobre su obra.⁷ En este caso, la apuesta es aún mayor porque involucra al propio libro: *El mármol*, publicado en Buenos Aires por la editorial independiente La Bestia Equilátera, sale con tres tapas diferentes:⁸ dos están ilustradas y otra transcribe un fragmento de la novela, todas tienen diferente tipografía y diseño. En ese punto, Aira no solo no se desentiende del modo en que se publica y se presenta el libro, no solo buscar intervenir de algún modo en la transacción (le da al lector, de hecho, tres opciones para que elija con cuál quedarse), sino que hace público ese gesto. Es, podríamos decir, ese también otro modo de volverse público, otro modo de que el escritor se vuelva público: participando de la circulación en el mercado.

El único modo, en todo caso, de evitar convertirse en público, de evitar la transacción, de evitar cotizarse como escritor por medio de la exhibición es salirse de la escena de mercado, abandonarla. Así empieza *Mis dos mundos*, la novela de Sergio Chejfec que transcurre en una ciudad del sur de Brasil: tematizando, propongo, ese movimiento. El escritor cuenta que pasea por la Feria del Libro y que en un momento, en medio de la marea, se sintió encerrado, y que a modo de “compensación” decidió ir al día siguiente a visitar un parque. La escena no es extensa pero abre un libro que termina narrando la dificultad del escritor por ponerse a escribir en público, que termina mostrando a la escritura como acto vergonzante. En *Mis dos mundos*, de hecho, no hay ningún reencuentro con el cuerpo, porque el cuerpo se aleja de entrada del espacio en el que el libro se exhibe, del espacio de la transacción, de la representación del mercado. Por supuesto, se trata de un gesto, también de una práctica autopoética como las otras. En definitiva, son todos modos de manifestar qué hace el escritor en esas condiciones propicias para su transformación, para la producción del propio escritor como un yo público impulsado a circular. En qué medida, como ocurre con el lector/comprador y las tapas de *El mármol*, el escritor puede o no puede elegir.

NOTAS

1 César Aira, *El mármol*, Buenos Aires, La Bestia Equilátera, 2011, p. 20. Todas las citas siguen esta edición.

2 Esto no fue siempre así: en la *Historia de la literatura argentina (1917-1922)*, de hecho, Ricardo Rojas, al leer autores y producciones del último cuarto del siglo XIX, pone en

cuestión la condición de escritor de aquellos en quienes no encuentra una obra en el sentido fuerte del término: “En la producción de Wilde, Mansilla, Cané, Estrada, Bartolito Mitre, Álvarez y Cantilo-explica Patricio Fontana deteniéndose en el capítulo “Los prosistas fragmentarios” de la HLA de Rojas- debe leerse por lo tanto la incapacidad para invertir la vida en la construcción de una obra consistente (o, acaso, el deseo de no hacerlo). Por el contrario, se trataría de hombres que escribieron tan solo para dejar un testimonio, por demás informe e impreciso, de las vidas que vivieron. En todos los casos, los textos no están a la altura de las vidas vividas.” (ver Patricio Fontana, “Vida, escritura y sacrificio: Ricardo Rojas y los prosistas fragmentarios”, Saga, Revista de Letras, n° 1 (2014), pp. 20-40).

3 Se trata en todos los casos de novelas que desde cierta perspectiva integran lo que Cristian Molina ha denominado “relatos de mercado”(ver *Relatos de mercado. Literatura y mercado editorial en el Cono Sur (1990-2008)*, Rosario, Fiesta Ediciones, 2013, passim). Sobre la relación entre la trilogía, en particular *Varamo*, y el mercado, ver también Alejandra Laera, *Ficciones del dinero. Argentina 1890-2001*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2014.

4 Gabriela Cabezón Cámara, *Romance de la Negra rubia*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2014, p. 21. Todas las citas siguen esta edición.

5 Sergio Bizzio, *El escritor comido*, Buenos Aires, Mansalva, 2010, p. 172. Todas las citas siguen esta edición.

6 Boris Groys, *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, Buenos Aires, Caja Negra, 2014, p. 17.

7 Ver Sandra Contreras, “Superproducción y devaluación en la literatura argentina reciente”, en Álvaro Fernández Bravo, Luis Cárcamo-Huechante y Alejandra Laera (eds.), *El valor de la cultura. Arte, literatura y mercado en América latina*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2007, pp. 67-84.

8 Y así se indica en la solapa: “Este ejemplar es uno de los 1500 que integran la primera edición de *El mármol* de César Aira en La Bestia Equilátera. La novela se presenta con tres tapas distintas. De cada una se imprimieron 500 ejemplares” (César Aira, *El mármol*, op. cit.).

Alejandra Laera es profesora de literatura argentina en la Universidad de Buenos Aires e investigadora del Conicet. Coeditó varios volúmenes colectivos y ha dirigido *El brote de los géneros* (2010), tercer tomo de la *Historia crítica de la literatura argentina*. Dirige la serie Viajeros de la colección Tierra Firme para el Fondo de Cultura Económica, en la cual ha preparado *El arte de viajar. Antología de crónicas periodísticas (1935-1977)* de Manuel Mujica Lainez (2007). Es autora de *El tiempo vacío de la ficción. Las novelas argentinas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres* (FCE, 2004) y *Ficciones del dinero. Argentina 1890-2001* (FCE, 2014).