

SALAGRUMO 39

(organizada por Alejandra Laera)



ÍNDICE

CRONICA

Lo que tiene un precio, por Sergio Chejfec

ENSAYO

Exhibición de los cuerpos ¿cotización del escritor, por Alejandra Laera

RESEÑA

Sobre relatos de mercado, de Cristián Molina, por Mario Cámara

POESÍA

Potlatch, de Arturo Carrera, tradução E Seleção De Jorge "Joca" Wolff

CRONICA

Lo que tiene un precio

Sergio Chefec

Como una parte de mi biblioteca ya no está conmigo desde hace bastante tiempo, sólo cuando vuelvo a Buenos Aires tengo la oportunidad de ver esos viejos ejemplares. Es un conjunto de títulos formado a partir de librerías de usados, de modo que para el momento en que los estantes dejaron de crecer, al irme de la Argentina en 1990, aquellos libros eran desde hacía mucho inactuales. Quiero decir, se trataba en su mayoría de viejas ediciones. Señalo esto porque el paisaje de las bibliotecas (más bien de los estantes, con los lomos uno al lado del otro) responde a las épocas y orígenes de sus libros, y por lo tanto la combinación de colores y diseños de la mía, en la Argentina, se ha mantenido sin cambios desde hace mucho, y visualmente se parece cada vez más a un recorte congelado, algo así como una puesta escenográfica de reminiscencias editoriales. (Como ocurre con las librerías de viejo o las ferias de libros usados, que dependiendo del país de que se trate, las plataformas de exhibición ofrecen variadas relaciones de color y diseño que impactan de distinta manera.)

La última vez que hurgué algunos títulos, meses atrás, agarré una antología de Ezequiel Martínez Estrada del FCE. El libro es de 1964, y allí M.E. fue antólogo de sí mismo. Previsiblemente por lo que estoy describiendo, es un libro que en ese contexto de viejas ediciones no se destaca por su antigüedad. Al contrario, pertenece a un recorte de tiempo asociado al promedio de primera o segunda resurrección de los libros (la resucitación de los usados) para cuando esa biblioteca se constituyó (años 80).

Por estos y otros motivos, abrí el libro como si no me perteneciera. Lo primero que llamó mi atención no fue algo vinculado con su estado físico, que se mantenía muy bien, ni el índice de contenido o errata alguna. Se trató de un número escrito en la primera página blanca, previa a la portadilla, sobre el ángulo derecho superior. La cifra era astronómica, decía "180.000". Lo primero que pensé fue: "180.000, ¿qué?". Lo tomé como un exabrupto de la realidad. Me divirtió que fuera una cantidad de tal modo hiperbólica que parecía sobrepasar una escala de valores mercantiles para aludir a otra, quizás más asociada al universo simbólico de lo libresco: si un Martínez Estrada valía 180.000, ¿cuánto no costarían los ejemplares equivalentes de figuras más encumbradas del Parnaso? Pero de

inmediato surgía otra pregunta: ¿esos 180.000 reflejaban mucho o poco? ¿Habían pertenecido al nivel inferior de las ofertas, o al superior? ¿Reflejaban un dato pertinente?

Lo que quiero decir es que así, a primera vista, aquella cifra me pareció de otra galaxia. Podía pertenecer a los sistemas moneda nacional, pesos ley 18.188, australes, pesos argentinos, etc. Y esa revelación hizo que se materializara el recuerdo de una experiencia capciosa, que tendía a ser solapada por la ansiedad y la felicidad simbólicas: siempre los libros significaron un dinero que no abundaba; el costo muchas veces se alzaba como una barrera infranqueable. Pero en los casos en que el obstáculo se superaba, aquel valor nominal representado por el precio se desvanecía: los libros dejaban de ser caros o baratos, pasaban a ser objetos unidos por un lazo más o menos transitorio de contigüidad (la consabida hermandad escenográfica de los lomos), y una escala variable de valor, pero no de costo.

Repuesto de la sorpresa, sentí curiosidad por ese esquema de anotación que si bien provenía en cada caso de diferentes situaciones concretas y, digamos, objetivas, ahora, fuera del tiempo al que habían pertenecido, luchaban por establecer un sistema – naturalmente sin éxito garantizado--. Empecé a revisar títulos a la búsqueda de más precios. Había cifras bastante más altas y mucho más bajas que las de M.E.; números con decimales, jamás. Vi un Enrique Estrázulas a 500.000 y un Marechal a 38; un Victoria Ocampo a 14.300 y un Apollinaire a 390. Vi también, obvio, una buena cantidad de libros señalados con códigos, ese recurso de los libreros para no remarcar asiduamente los libros: había muchos AAJ, OL, 3B y gran cantidad de variantes. Sentí que estas claves seguían funcionando, al contrario de las cifras, ya inevitablemente caducas; y que al funcionar, porque aún ocultaban el precio que el librero había decidido para esos títulos, escondían una parte intrigante de la naturaleza de estos ejemplares. Sentí que por ello eran menos, que su precio invisible los hacía ineptos para convivir con el conjunto de esos otros que exhibían su precio pasado sin interferencias.

Recuerdo una librería de la avenida Corrientes, en Buenos Aires, que exhibía la escala de precios en varios lugares del local: eran cuadrículas de cartón bastante grandes, con aproximadamente treinta códigos. Una leyenda al pie de los carteles decía que si un libro tenía más de un código, el precio resultaba de sumarlos. De modo que el rango de precios era prácticamente infinito. Y ahí intuía la presencia de una promesa que no alcanzaba a descifrar de un modo claro.

El universo como biblioteca infinita de títulos encontró gracias a Borges una formulación perdurable. Propongo que los precios, mudos a consecuencia de las fluctuaciones de valor, de monedas, del tiempo en general, pero también debido a ese silencio en el que duermen cuando el libro no está sujeto a una transacción inminente,

representen la serie infinita de combinaciones materiales que, como objetos físicos, los libros son capaces de padecer. Como toda serie infinita estaría sometida al accidente impredecible y a la permanente continuidad: sería muy difícil de aislar u objetivar. Y, a diferencia de la serie borgeana, cualquier recorte con que se la quisiera representar significaría un arduo trabajo sin enseñanzas. Pero no todo estaría perdido.

A esta adecuación del universo a lo que en realidad es, contribuyó hace casi veinte años un relato de César Aira. “Duchamp en México” propone que el ejemplar (la copia de cada título) asume un protagonismo superior al de su original. El relato cuenta el naufragio de Aira en la ciudad de México, donde pasa unos días a disgusto. La realidad allí asume la organización de los números: temiendo un terremoto, las autoridades han numerado hasta las partes más pequeñas de los grandes monumentos pensando en una posible reconstrucción. Obedeciendo a una misteriosa secuencia de hechos, Aira encuentra ejemplares del mismo libro de Duchamp a precios cada vez más bajos. Como el cambio lo beneficia, compra cada nueva copia a precio disminuido. Pero gracias a una inversión del esquema económico habitual, según el cual el precio mayor de un artículo marca la pauta real, para Aira el descenso en el precio se revierte en ahorro *también* respecto de los ejemplares comprados por más dinero. Es como si “comprar” fuera un continuo, porque se interna en la lógica elástica de la transacción, de la cual el objeto adquirido es su emblema durativo. Uno nunca deja de comprar lo que ya compró: lo sigue comprando a lo largo del tiempo. Así, si el libro de Duchamp aparece a menor precio que la última vez, al comprarlo de nuevo se está pagando también menos por los ejemplares anteriores, que en realidad costaron más.

No importa que como planteo empírico sea inconsistente. Lo que busca el relato es demostrar la primacía duchampiana de la copia y el artefacto. Y sobre todo su capacidad para regir modelos de narración futura. Los números en tanto precios, emblemas abstractos de las transacciones, diseñarían módulos virtuales de peripecias que cada quien, narrador en potencia, podría llenar a su antojo y conveniencia poética.

Propongo sin embargo una instancia superadora. ¿Por qué solamente el libro de Duchamp, esa personalidad postmoderna travestida en ícono romántico? Las bibliotecas son sabias en su silencio de claustro. La primacía de la copia sobre el original ya es una conquista; retroceder sería reaccionario. Cada libro, en tanto ejemplar físico, debería equivaler a un número flexible que se traduzca en una serie variable e interminable de precios. Hablar de copias de un mismo título es reponer disimuladamente el mito del original, y con éste, del autor.

El precio, esa maldita inscripción frente a la cual muchas veces nos rebelamos en vano, porque nos resulta ineludible, y que obedece a una síntesis de lógicas variadas y

múltiples, a lo largo del tiempo (el tiempo largo de la literatura) tiende a definir de modo más asertivo la copia que el original; incluso uno podría decir que el precio individual es lo que libera la copia de la tiranía del original, precisamente cuando encontramos esas cifras insólitas, por irrisorias.

O sea, la metáfora inscripta en los precios ilegibles, porque por algún motivo u otro tienen ya cancelada la posibilidad de toda traducción a una escala común, resulta, paradójicamente, la única dimensión que en este momento encuentro verdaderamente apta para postular una literatura futura según nuevos y liberadores términos de autoridad, sobre todo de pertinencia y, más que nada, de procedimiento. Una literatura que se autonomice desde los objetos, aunque sea un poco, de la noción de autor, y de las estrategias con que los llamados mercados literarios o instituciones medran con esa categoría.

Se trataría del castigo que el mercado se infinge a sí mismo, y que con ello beneficia un futuro sin ataduras para lo literario. El problema es que en tanto práctica residual, no central, nunca deja de ser un castigo en estado larval, de baja intensidad. Habría que pensar en un nuevo tipo de operaciones que otorguen protagonismo a esos restos fantasmáticos de precios obsoletos y cifras incomprensibles. Una de las primeras tareas pasaría por relevar y difundir el sistema oculto en que se funda su soterrada vigencia; y a continuación, con base en ello, habría que proponer un nuevo sentido de presencia material del libro.

(Antes, claro, de que los formatos electrónicos dictamen la caducidad de éste y otros imposergables problemas.)

Sergio Chejfec nació en Buenos Aires en 1956. Es autor de las novelas *Lenta biografía* (1990), *Moral* (1990), *El aire* (1992), *Cinco* (1996), *El llamado de la especie* (1997), *Los planetas* (1999), *Boca de lobo* (2000), *Los incompletos* (2004), *Baroni: un viaje* (2007) y *Mis dos mundos* (2008). Ha publicado también un volumen de relatos llamado *Modo linterna* (2013) y un libro de ensayos, *El punto vacilante* (2005).

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 yunos 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)? 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 transplante 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 Saopol 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. Saopol 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 relieve 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 desaforada 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 Saropol 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 Saropol-, 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, aburrida, 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 remediar, *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 Tadzio 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 improcedente 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*, nº 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).

RESENHA

Sobre *Relatos de mercado*, de Cristián Molina

Mario Cámara

Relatos de mercado. Literatura y mercado editorial en el cono sur (1990-2008) (2014), de Cristián Molina comienza con una confesión, la fascinación con la escena de *El juguete rabioso*, de Roberto Arlt, en que Silvio Astier y sus amigos roban libros en una biblioteca. Escena por la que comparto la fascinación y escena que alguna vez analizó con maestría Ricardo Piglia para pensar el ingreso de Arlt en la literatura por lo que podríamos llamar “la puerta de servicio”: robar para leer, hacerse escritor robando. La propuesta de Cristián retoma esta escena y la relee, en principio de un modo que parece sencillo. Le alcanzan sólo dos líneas, “sabes que hay buenos libros”, “sí, y de fácil venta”, y a diferencia de Piglia, apunta que en ese mínimo diálogo se puede leer una coexistencia entre valores, el del libro como objeto literario y el del libro como objeto de consumo. Esas pocas líneas confesionales, le sirve a Molina para proponer un estudio exhaustivo de las relaciones entre literatura y mercado, con eje en algunas producciones del argentino César Aira, del chileno Alberto Fuguet y del brasileño João Gilberto Noll.

Con la lectura de las primeras páginas, queda claro que nos encontramos frente a la construcción de un objeto –la relación entre la literatura y el mercado- al que la crítica argentina no suele abocarse en exceso, con algunas excepciones como las del mencionado Ricardo Piglia o Alejandra Laera. El título, también lo sabemos en las primeras páginas, define una categoría crítica. El “relato de mercado” es una producción literaria que tematiza el mercado simbólico a partir de la presencia de agentes o de productos que hacen evidente la dualidad simbólico-económica constitutiva de dicho espacio de interacción socio-cultural. Detrás de este enunciado, sin embargo, los objetivos del libro se van multiplicando, es decir, eso que Molina identifica como la “dualidad simbólico-económica” de la literatura alcanza en el desarrollo de *Relatos de mercado* un alto nivel de productividad. Uno de los autores ineludibles para pensar esta dualidad es el sociólogo Pierre Bourdieu. Su concepto de “campo de bienes simbólicos”, con sus relaciones complejas con la economía, es tratado, problematizado, y finalmente utilizado, manteniendo la complejidad que ese concepto contiene para Bourdieu, lo que significa no

transformar al campo de bienes simbólicos en una mera máquina de ocultar. Pero Bourdieu es sólo el primer nombre de un dispositivo interpretativo amplio y heterogéneo, que se vale de nombres tan disímiles como Saskia Sassen, Gilles Deleuze o Fredric Jameson.

Apunté que “relato de mercado” como categoría crítica va produciendo diversos sentidos a lo largo del libro. El “relato de mercado” contribuye o permite leer una determinada ubicación –que es a la vez poética, histórica, y contextual- que un autor sostiene en relación al mercado de bienes simbólicos. A ese conjunto –poética, historia, contexto- Cristián Molina lo denomina “zona de interferencia”, y es precisamente esta zona una de las dimensiones críticas más valiosas del libro. Dicha zona permitirá un estudio amplio de las relaciones entre literatura y mercado, sus corrimientos, sus negociaciones, sus grados de autonomía, su derrotero histórico en un contexto sudamericano.

Otro aspecto que quiero destacar es la salvedad que se realiza en la presentación de los casos, “este libro es un estudio de casos. Por esta razón, articula puntos en comunes con un corpus extenso; pero también pretende dar cuenta de las singularidades irreductibles que muchas veces ponen, al menos en tensión, o discusión, la comunidad misma del corpus” (20). Dar lugar a las singularidades irreductibles que componen la literatura, preservarse de las generalizaciones tranquilizadoras son otros de los tantos aciertos del libro.

Los capítulos III, IV y V, dedicados respectivamente a César Aira, Alberto Fuguet y João Gilberto Noll, demuestran que cuando Molina se refiere a la singularidad de los escritores lo que nos está queriendo decir es que cada uno de ellos, en función de su poética, y de su historia (de la historia literaria, social, cultural y económica en la cual se insertan y en la cual influyen), construye un área diferente para pensar las relaciones entre literatura y mercado”. Por ello, en César Aira, y en las numerosas novelas que Molina menciona y estudia la zona que emerge es la del mercado editorial, y en especial la relación entre editor y escritor, que contribuye a delinejar un mito de origen para el escritor. Aquí hay un punto que también quiero destacar, la literatura de Aira, especialmente a partir de los años noventa, reflexiona, representa pero también reelabora (reinventa podríamos decir) un pensamiento sobre el mercado editorial.

Quiero citar sólo un fragmento en relación a Aira para mostrar la agudeza y la percepción del detalle en los análisis de Molina. En referencia a *Ema*, más precisamente a su contratapa y a unas pocas frases de Aira, sostiene:

“Allí Aira –la firma garabateada en el margen inferior derecho- describe cuáles fueron las condiciones de invención de Ema a partir de una atmósfera de época: ‘reina la desocupación. El tiempo sobra’ (1981: contratapa). Por lo tanto, si la novela nace porque sobra el tiempo debido al desempleo, no es para generar una

utilidad productiva como el dinero del coronel, sino como simple gasto u ocupación del tiempo vacío de la actividad social. Es decir, para reafirmar la desocupación, la improductividad no económica de la praxis humana” (71)

En el capítulo dedicado a Alberto Fuguet, en cambio, Molina observa la transformación de la cultura y el libro en mercancía. Sus “relatos de mercado” escenifican la fetichización y mercantilización que afecta a los agentes y productos culturales en el contexto de la mundialización. Y lo que Molina define como “marcación”, es decir la transformación de un nombre en un producto prestigiado.

Y en el capítulo en que aborda al brasileño João Gilberto Noll, propone que su literatura plantea las tensiones del escritor en el mercado de los bienes simbólicos/culturales, la fragilidad en sus condiciones de existencia material, que Molina estudiará especialmente a partir de *Lorde y Berkeley em Bellagio*. Es notable, en este capítulo, las capas de significación que Molina produce, precariedad del escritor-intelectual latinoamericano, pobreza como tópico de la literatura brasileña, pobreza y globalización, y precariedad como una de las condiciones de la actual circulación de los escritores latinoamericanos por el mundo, desde el infierno de las presentaciones hasta las estadías académicas en busca de dólares o euros, o libras en el caso del personaje de *Lorde*.

Casi al final de *Relatos de mercado*, Molina habla de la “oscura tensión” entre la práctica artística y las dependencias económicas, y en esas palabras resume con claridad su recorrido, que no deja de honrar esa tensión constitutiva de la práctica artística, de sus necesarias negociaciones con la economía, respetando tanto los límites que esta impone, y las singularidades de los escritores que al mismo tiempo reconfiguran esas relaciones. Es de esta doble apuesta de la que Molina sale airoso, y la que transforma a *Relatos de mercado* en un libro de referencia para los futuros estudios entre literatura/arte y mercado, y en un modelo metodológico de cómo abordar esa relación.

Una apostilla para el final, la gran tradición crítica rosarina sigue sumando nuevas generaciones, Irina Garbatsky con su libro sobre performance y literatura (*Los ochenta recienvivos*), Mariana Catalin y su ensayo sobre Saer, Chejfec y la revista Babel (*Con los ojos bien abiertos*) y Cristián Molina con sus reflexiones sobre el mercado y la literatura. Una nueva trova.

Cristian Molina (Leones, 1981) es Doctor en Humanidades y Artes y Magister en Literatura argentina. Se desempeña como profesor en Literaturas europeas en la UNR. Publicó artículos sobre literatura latinoamericana y francesa en revistas nacionales y del

extranjero. Es editor Ejecutivo de SAGA. Revista de Letras. Es autor de los libros Un pequeño mundo enfermo (2014) y Wachibook (2014) entre otros.

POESÍA

Arturo Carrera

Seleção de *Potlatch* de Jorge Wolff
(Tradução de Jorge Wolff)

3.

E por que esses intercâmbios
senão para a sensação de obter
um objeto que na luz imitava
outros objetos simples: um trem, um ônibus de lata,
com passageiros de perfil em cada janelinha
pintados?

E a multidão na granja de chumbo.

Ciprestes duros e frios, alargados
e escuros, de verde recortado
contra uma luz noturna.

E álamos
vigilantes e bulícosos
com um clamor cheio de vento.

Séries de cordeirinhos, gansos em seu balanço fixos
e patos sobre espelhos, galinhas gordas
com sua prole.

Essa abertura, essa força da imagem,
provêm de uma ausência que atormenta a luz:
não deveria
haver ídolos?

E no entanto, há presença que fala.

A mesma que na intimidade do pleno,
no oco do enigma cada visão
deseja como conquista.

CHICHES TROCADOS

¿Y a qué esos intercambios
si no para la sensación de obtener
un objeto que en la luz imitaba
a otros objetos simples: un tren, un autobús de lata,
con pasajeros de perfil en cada ventanilla
pintados?

Y la multitud en la granja de plomo.

Cipreses duros y fríos, alargados
y oscuros, de verde recortado
contra una luz casi nocturna.

Y álamos
custodios y bulliciosos
con un clamoreo lleno de viento.

Series de corderitos, gansos en su balanceo fijos
y patos sobre espejos, gallinas gordas
con su prole.

Esa apertura, esa fuerza de la imagen,
provienen de una ausencia que atormenta a la luz:
¿no debió
de haber ídolos?
Y sin embargo hay presencia que falta.

La misma que en la intimidad de lo pleno,
en el hueco del enigma cada visión

anhela como conquista.

CASA NERVI

Diante da vitrine da Casa Nervi,
com “Roupa de vestir” e “Calçado para crianças”.
De que valia que enfrentasse as minhas avós
materna e paterna, ambas juntas, uma em
cada mão, por meu desejo de ter uma vaca
de brinquedo, branca e preta,
que ao girar o rabo dava leite ou
água pelo pequeno ubre descolorido?

... a nota se assanhava, parecia fogo roxo,
das carteiras de ambas

Por que as impunha? Por que as ignorava?
Por que perda irracional minha as perdia?
De que mistério razoável se embruxavam?

CASA NERVI

Frente a la vidriera de la Casa Nervi,
con “Ropa de vestir” y “Calzado para niños”.
¿De qué valía que enfrentara a mis abuelas
materna y paterna, ambas juntas, ambas
de mi mano, a mi deseo de tener una vaca
de juguete, blanca y negra,
que al girarle la cola daba leche o
agua por la pequeña ubre despintada?

...el billete asomaba, parecía fuego rojo,
de las carteras de ambas

¿A qué las imponía? ¿A qué las ignoraba?
¿A qué pérdida irrazonable mía las perdía?
¿De qué misterio razonado se embrujaban?

INSOLUBILIA

“Não quebramos duas vezes
o mesmo cofre.”

“Que não precisamos de poetas,
mas de alguém que reivindique sua autodeterminação
como criatura econômica?:

“... um porquinho sentado. As moedas
como leis de uma casa parecida com o Cosmos,
se metiam na ranhura de sua cabeça.
Vestia uma camiseta de futebol de cores berrantes,
horríveis;
nele poupei durante um ano;

“depois tive outro porco rosa claro, brilhante, limpo;
parecia avançar em seu chiqueiro de prata
e focinhava. Mas no sonho tinha um garotinho
que desonrava – e se corrigiu: **honrava** – outro
com sua parte de varão desocupada...

“Não contamos duas vezes o mesmo sonho.”

INSOLUBILIA

“No rompemos dos veces

la misma alcancía.”

“¿Que no necesitamos poetas,
sino alguien que reivindique su autodeterminación
como criatura económica?:

“...un chanchito sentado. Las monedas
como leyes de una casa parecida al Cosmos,
se metían en la ranura de su cabeza.
Vestía una camiseta de fútbol de colores chillones,
horribles;
en ella ahorré durante un año;

“después tuve otro chancho rosa claro, brillante, limpio;
parecía avanzar en su chiquero de plata
y hociqueaba. Pero en el sueño había un jovencito
que deshonraba –y se corrigió: **honraba**– a otro
con su parte de varón desocupada...

“No contamos dos veces el mismo sueño.”

Los poemas aquí reproducidos pertenecen a *Potlatch* (2004) y esta es su primera traducción al portugués. Queremos agradecer especialmente a Arturo Carrera por habernos permitido publicarlos y a Jorge "Joca" Wolff por su amorosa tarea de traducción.

Arturo Carrera nació en Buenos Aires en 1948, aunque su infancia transcurrió en Coronel Pringles. Ha publicado los siguientes libros de poesía, Escrito con un nictógrafo (1972); Momento de simetría (1973); Oro (1975); La partera canta(1982); Arturo y yo (1983); Mi Padre (1985); Animaciones suspendidas (1986); Ticket (1986); Negritos (1993); La banda oscura de Alejandro (1996); El vespertino de las parcas (1997); Children`s corner (1989); La construcción del espejo (2001); Tratado de las sensaciones (2002); El Coco (2003); Pizarrón(2004); Potlatch (2004); Carpe diem (2004); Noche y Día (2005); La inocencia (2006); Las cuatro estaciones (2008); Fotos imaginarias con nieve de verdad (2009); Fastos (2010).

Jorge “Joca” Wolff (Porto Alegre, 1965) é professor de literatura na Universidade Federal de Santa Catarina em Florianópolis, onde vive desde 1983. Autor de *Julio Cortázar. A viagem como metáfora produtiva* (Fpolis: Letras Contemporâneas, 1998) e *Telquelismos latinoamericanos. La teoría crítica francesa en el entre-lugar de los trópicos* (Bs. As.: Grumo, 2009). Traduziu com Ricardo Corona uma antologia de poesia de Arturo Carrera, *Máscara âmbar* (Bauru: Lumme, 2008). Traduziu ainda *Nouvelles impressions du Petit Maroc* de César Aira (Fpolis: Cultura e Barbárie, 2011), *Cães heróis* de Mario Bellatin (SP: Cosac Naify, 2012), e *Um homem morto a pontapés/Débora* (RJ: Rocco, 2014), entre outros. É co-editor das revistas *Landa* e *outra travessia*.