

**Literatura, arte, vida y mercado en: Fred Cabeza de Vaca (2017) de
Vicente Luis Mora y El artista más grande del mundo de Juan José
Becerra (2017)**

María Belén Bernardi

Instituto de Estudios Críticos en Humanidades
Universidad Nacional de Rosario
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
mariabelenbernardi@gmail.com

Resumen: En el presente trabajo, nos proponemos abordar las relaciones entre arte, literatura y vida en dos novelas que se presentan como distintas realizaciones del género biográfico y que abordan, paralelamente, las mismas problemáticas: desde el debate sobre el estatuto del hecho artístico y su consecuente valor, hasta el advenimiento del cuerpo y la intimidad del artista como obra puesta en circulación en el mercado. Analizaremos también en ellas la construcción de figuras de artista y de escritor en las que se conjugan reflexiones y críticas en torno a diversos campos no solo disciplinares sino también sociales y políticos.

Palabras clave: Arte – Literatura – Vida – Juan José Becerra – Vicente Luis Mora

Abstract: The aim of this paper is to study the relationships between art, literature and life in two novels that represent different realizations of the biographical genre and that address, in parallel, the same problems: from the debate on the status of the artistic event and its consequent value, until the advent of the body and the intimacy of the artist as a work put into circulation on the market. We will also analyze the construction of figures of artist and writer in which reflections and criticisms are combined around various fields not only disciplinary but also social and political.

Keywords: Art- Literature – Life – Juan José Becerra – Vicente Luis Mora

“...todos los escritores fantasean con la posibilidad de que su vida sea una obra de arte o la imite.”

Patricio Pron, *Lo que está y no se usa nos fulminará*

Introducción

Este artículo propone el abordaje de distintas figuraciones de artista y de escritor, a partir de las relaciones que se establecen entre arte, literatura y vida en dos novelas que, pese a las diferencias que revelan su lugar de escritura y sus condiciones de enunciación, se presentan como distintas realizaciones del género biográfico: *Fred Cabeza de Vaca* (2017) del escritor español Vicente Luis Mora y *El artista más grande del mundo* (2017) del argentino Juan José Becerra.

La lectura conjunta de dichas obras responde a los múltiples puntos de contacto que se pueden establecer entre ambas y que parecen dar cuenta de fenómenos y procesos susceptibles de ser leídos de manera global. En primer lugar, son biografías de artistas que gozan de una fama mundial, pero objetable en cuanto al "valor" de sus obras y a su personalidad, que reviste un carácter marcadamente antiheroico (incluso desde una perspectiva moral). En segundo lugar, ambas instalan el debate en torno al estatuto del hecho artístico, con intervenciones y performances que podrían considerarse, de manera indecible, a medio camino entre el chiste y la genialidad. En tercer lugar, los dos artistas trabajan para que su imagen y su vida sean tan comercializables como sus obras, de modo tal que en ambas figuras se conjugan reflexiones y críticas en torno a diversos campos no solo disciplinares sino también sociales y políticos.

De lo dicho hasta aquí puede colegirse que en estas novelas el centro de la discusión lo constituye la cotización de la intimidad y del cuerpo del artista, al punto de que este deviene su propia obra de arte, en tanto bien que se pone a circular en el mercado. Por otra parte, su vida constituye el objeto de la escritura de alguien más, como la figura del amigo escritor, en el caso

de Becerra, y de una crítica de arte, en el caso de Mora. Las dos, además, estarían diagnosticando para una misma época un modo de pensar la literatura desde el prisma de las artes plásticas, como si en ellas se hallara cierta clave de éxito que la primera debería emular, y un modo de construir sujetos que tienden a la espectacularidad apelando a distintos medios.

En suma, analizaremos, por un lado, de qué manera la subjetividad, la intimidad, el cuerpo y el trabajo del artista (y de los escritores, biógrafos) circulan en el mercado, adoptando sus reglas y sus lógicas, y convirtiéndose así en bienes de consumo, comercializables. Y, por otro lado, indagaremos también en las variantes que presentan los procesos escriturarios (y las figuras de escritor y de artista) a lo largo de las respectivas novelas y en los efectos de lectura consecuentes: la escritura como simulación, como suplantación, como resto, como imposibilidad, como fracaso y como renuncia, en un arco que va desde la postulación de una figura autoral omnipresente hasta su total borramiento ante la emergencia de una escritura sin escritor.

Fred Cabeza de Vaca (2017) de Vicente Luis Mora

La última novela de Mora se presenta, desde su introducción misma, a partir de la pretensión de “ser la primera biografía seria, rigurosa y documentada sobre ‘el artista español más universal desde Picasso’” (17). Situada en un futuro cercano con tintes distópicos, acompaña los derroteros de la investigación que lleva adelante Natalia Santiago Fermi, crítica de arte especializada en la obra de Cabeza de Vaca, en sus intentos por reconstruir la imagen del tan famoso como controversial artista fallecido en los años 30 del presente siglo. Al igual que en sus anteriores novelas, dicha empresa se encuentra sustentada mediante la incorporación a la narración de diversas tipologías textuales y de reflexiones de tinte metaficcional acerca de ese modo experimental de construir un universo literario basado en fragmentos

heterogéneos que se ha convertido, creemos, en una seña particular de la poética de este autor.

Lorena Amaro (2017) incluye esta novela dentro de las “fábulas biográficas”, que se vinculan a las “pseudobiografías” (Lotman), “biografías apócrifas” (Herrera- Olaizola), “falsas biografías” (Del Olmo) y ficciones biográficas (Crusat) (150), pero se diferencian debido al componente crítico-moral que la fábula le aporta a la biografía en tanto:

género didáctico mediante el cual suele hacerse crítica de las costumbres y de los vicios locales o nacionales, pero también de las características universales de la naturaleza humana en general” (Beristáin 207). (...) Los autores del corpus (Bolaño, Bisama, Guebel y Pron) observan con ceño crítico no solo su propio campo de acción (literario, artístico), sino que también denuncian fallas sociales y políticas más amplias (Amaro 150).

En ese sentido, la mención que realiza Amaro de *Fred Cabeza de Vaca* como fábula biográfica remitiría exclusivamente, creemos, a la visión crítica e incluso pesimista que subyace a la elección de Mora de utopías negativas no solo en esta novela sino también en una anterior, *Alba Cromm* (2010), es decir, la distopía, que él concibe como “la forma política por excelencia de la narrativa” en el sentido de que es política siempre (Mora “La construcción del realismo...”). En este caso, la novela denuncia (y parodia) los excesos del arte contemporáneo, la mercantilización de sus productos, el endiosamiento y la abyección de sus representantes, pero también, en una esfera más amplia, los vicios y la superficialidad que condenan a una sociedad mundial monitoreada por Google a padecer, como contracara de su decadencia, la existencia en el Pacífico de una isla de casi dos millones de kilómetros cuadrados de basura que ha generado su propia forma (igualmente monstruosa) de vida, por citar solo un ejemplo representativo.

Sin embargo, esta novela exhibe una característica ausente en las fábulas biográficas tradicionales, consistente en la eventual anulación de la biografía como tal o, al menos, en la ruptura de las convenciones propias del

género en lo que atañe al pacto intrínseco de lectura. La pretensión de la novela de ser una biografía acabada, la más seria hasta el momento, va cediendo paso a algo distinto a medida que avanzan las páginas.

Por empezar, comienza a mostrarse el carácter provisorio de lo que estamos leyendo, como una suerte de borrador privado que la biógrafa, Natalia, al parecer, revisará a futuro. Se muestran así los trabajos inherentes a la escritura que, en este sentido, aparece configurada como un resto, como un material sobrante cuyo destino es su eventual desaparición. Por ejemplo, notas como “aquí habría que comenzar recordando cómo los Rolling Stones eligieron la fotografía ‘Enchanted’ de Fred en 2021 para la portada del último disco de su carrera” (131);¹ tachaduras que responden a autocensuras destinadas a modalizar sus opiniones acerca de las amantes de Fred, contabilizadas por él mediante números: “...le ha dejado una huella, ~~como a~~ ~~todas~~” (132), y también comentarios e improprios al margen de una biografía no autorizada donde se insinúa un romance entre la biógrafa y el biografiado. La intimidad se halla, entonces, comercializada.

Pero quizás lo que más nos hace dudar acerca de lo que estamos leyendo sea el siguiente esbozo que escribe Natalia, en el que revela no solo los intereses estratégicos que mueven su proyecto (ganarse méritos para ser la curadora de la retrospectiva de Fred en el MOMA) sino que también desnuda y pone al descubierto como nunca antes los trabajos de la escritura y la arquitectura textual de la novela misma en su totalidad:

Ramiro me recomienda que recabe testimonios sobre él y, sobre todo, que recopile y analice sus escritos, apuntes de diarios, fragmentos memorialísticos y demás huellas documentales, pues deben contener los únicos rastros de sí que dejó el artista. Josep, por su parte, me ha pasado esta cita de Claudio Magris en *Biografía y novela*: “Si una biografía aparece aparece rota en pedazos, cada uno de estos pedazos posee, en mayor medida aún, una realidad propia, indeleble. Una realidad que seguramente se perdería si el

¹ Otro detalle paralelo respecto de la obra de Becerra, que da cuenta del mencionado grado de consagración artística mundial, es que Krause colabora en el diseño escenográfico del regreso de Pynk Floyd [sic] frente al Támesis (177).

fragmento fuese simplemente integrado, como un ladrillo, en el armonioso edificio de una biografía tradicional” (184).

El esqueje 8, lejos de dar por resueltas estas cuestiones, ahonda en las siguientes preguntas, ineludibles para cualquier biógrafo: “¿Cómo se cuenta una vida, cómo se construye un relato existencial, cómo se levanta una biografía, con qué materiales? [...] ¿Debe ser un mosaico o una carretera? [...] La biografía como relato de un relato” (Mora Fred 192).

El tejido del relato termina de mostrar sus costuras deshechas cuando, hacia el final, se delega en un periodista la empresa de continuar con la biografía que Natalia debió abandonar, configurándose así en una imposibilidad de la escritura: “El conjunto, tal y como ahora está reunido, es *impublicable* [...] N. ha tachado prácticamente antes de cerrar el sobre algunas frases o palabras de sus propios comentarios. [...] Te pide o te exige que hagáis desaparecer lo tachado de la versión final. (317)

Tal como plantea Alberca (2017), Natalia “no nos entrega el logro de su empresa, sino la arqueología de su fracaso [...] (un) rompecabezas que el lector tendrá que recomponer, siguiendo los calculados y apenas visibles hilos que los ligan, con la certeza de que no hay una explicación o solución final”. También podría pensarse que este final resignifica toda la novela al punto de convertir la historia de un fracaso en la de una traición o, más aún, haciendo del libro aquello que nunca quiso ser: un “escándalo morboso” (Mora Fred 17). Lo impublicable publicado acerca entonces la narración al plano de lo siniestro.

También Topuzian se refiere a esta novela en términos de imposibilidad y fracaso de cualquier intento biográfico, aunque enfocándose en la centralidad de la instancia de lectura para el rearmado del texto, con el “difícil trabajo que supone no poder tomar lo que se lee al pie de la letra y, al mismo tiempo, no contar con ninguna clave de interpretación garantizada por el paratexto”.

En esa actitud de alerta constante para no “tomar nada al pie de la letra” que debe adoptar el lector/espectador se basan en gran medida ciertas manifestaciones literarias y artísticas performativas contemporáneas. A este respecto, cita una entrevista donde César Aira manifiesta: “Me encanta su faceta de libertad desatada y de locura. Los artistas plásticos han tomado la delantera a los escritores en ese vale todo creativo que está siempre al borde del timo” (Mora Fred 200).

Por un lado, resulta imposible no vincular esto último con la experiencia de *Quimera 322* (2010), en el que Mora escribe un número completo²

en que plagió, parodió y suplantó el estilo de numerosos autores, un “hoax” literario con el que se consagró como un maestro de simulacros. En esta novela muestra sus múltiples recursos y registros, pero no ha jugado a la ambigüedad (...) Mora utiliza el dispositivo de la ficción biográfica, pero lo desactiva al anunciar el carácter novelesco de su relato desde el comienzo, pues no es el efecto del engaño el que persigue (Alberca s/p).

Como ya señalamos, creemos que en el desbaratamiento de la biografía como tal radica una modalidad del engaño asimilable -aunque en menor medida, claro está- a aquel que preside el experimento *Quimera 322* ya que, como reflexiona Miguel Espigado,

supone un aldabonazo a todas las expectativas de lectura [...] Se ha engañado al lector desde el propio acto de consumo, cuando creía adquirir una revista de literatura y se ha encontrado con una obra literaria personal. [...] No se sabe si se adquiere conocimiento o si se consume ficción, y al romperse todas las reglas establecidas de recepción de una obra, el lector se ve sumido en una experiencia de lectura totalmente diferente...

² Liliana Swiderski refiere algo similar respecto de Pessoa: “Así sucedió con la revista *O palrador* (El charlatán) escrita en un cuaderno escolar en la *Durban High School*, cuyo primer número -según indica António Quadros- ‘Fernando Pessoa escribió de punta a punta, utilizando una cantidad impresionante de pseudónimos- todavía no heterónimos’ (130).

De experiencias de suplantación similares, *Fred Cabeza de Vaca* se encuentra plagado. Una de las más representativas es la que llevaron a cabo dos jóvenes, quienes durante diecisiete años hicieron pasar sus obras por las del artista japonés On Kawara, una vez muerto este, ardid que Fred descubre llevándolo a la fama. También expone a un pintor al que acusa, con fundamentos, de tomar “pocos centímetros cuadrados de texturas de Rothko, de Pollock, de Rauschenberg”, aumentándolas cien veces, como si fueran propias y originales (Mora *Fred* 65). En este punto resulta elocuente la negación de Fred a considerar eso como una operación apropiacionista, ya que el propio Mora la cultiva, aportando en todos los casos, como al final de esta misma novela, las referencias correspondientes. Allí se explicitan, por ejemplo, el “origen de algunas citas incluidas” (indicando año de publicación, editorial y traducción) así como la inclusión de “citas ocultas” (Mora *Fred* 327). Por su parte, algo similar al apropiacionismo propone Krause, en la novela de Becerra, ya que “para él el cine estaba muerto y [...] dijo que solo valdrían la pena las películas que se hicieran con imágenes robadas...” (273).

Volviendo al inminente peligro del timo, resulta significativa la siguiente descripción que realiza Amaro, aplicable al propio Fred: “los personajes infames de Bolaño, Bisama, Guebel y Pron se deslizan por espejos turbios, en que la santidad y la criminalidad, la genialidad y la idiotez, la vanguardia y el fanatismo se rozan” (159). De hecho, en la novela hay episodios que requieren intervenciones legales cuando, por ejemplo, Fred considera la idea de meter una obra-bomba en el museo Reina Sofía, que estalle luego de ser presentada (similar a la obra autodestructible de Banksy en 2018), o cuando efectivamente concreta su proyecto de llevar refugiados inversos, de Europa a Siria, para concientizar a la población. También en la novela de Becerra encontramos muestras similares de mezcla entre genialidad e idiotez, cuando por ejemplo, Krause propone que su museo (la “Casa-pozo” que, como incursión arquitectónica, nos recuerda a la “Casa plácida” de Fred) esté

completamente vacío: que allí no hubiera nada. “La única obra que va a haber allí es mi fantasma, que es un poco la escultura total: se ve y no se ve” (281).

Como reverso, en la novela de Mora se retratan también las “limitaciones” de los espectadores, por ejemplo de los españoles que solían “asociar el conceptualismo con los mayores excesos del arte contemporáneo y, en general, con la tomadura de pelo” (90).

En este punto, la pregunta a rescatar estaría menos vinculada con el estatuto de esa obra en sí que con el advenimiento en la actualidad de figuras de artista como la de Fred y Krause. Siguiendo a Groys, filósofo y crítico de arte, especialista en arte vanguardista, política, posmodernidad, subjetividad y medios de comunicación contemporáneos,

en esta época sabemos que todo puede ser una obra de arte. O mejor aún, que un artista puede convertir todo en una obra de arte [...] Pero, ¿quién es ese artista y cómo puede distinguirse de alguien que no es un artista, si es que esa distinción es posible? Para mí, esta es una pregunta mucho más interesante que la de cómo diferenciamos entre una obra y una “cosa común” (101).

Y la respuesta que da, que bebe de la fuente de las vanguardias, consiste en que

estas obras son la encarnación visible de la nada o, lo que es lo mismo, de la pura subjetividad. Y en este sentido son obras puramente autopoéticas (...) Hoy en día, esta práctica autopoética puede ser fácilmente interpretada como un tipo de producción comercial de la imagen, como el desarrollo de una marca o el trazado de una tendencia. No hay duda de que toda persona pública es también una mercancía (...) Es claro que los artistas de vanguardia se convirtieron en una marca comercial hace tiempo. Siguiendo esta línea de argumentación, es fácil percibir cualquier gesto autopoético como un gesto de mercantilización del Yo (Groys 16-7).

Que el carácter de las obras abreva directamente en el diseño de sí mismo, en la creación de una imagen pública a la que nos impele el mundo contemporáneo, resulta una buena explicación de la omnipresencia de la figura de ambos artistas en ámbitos tan amplios como los de la ciencia, la

ecología, el arte, la literatura, la filosofía y la política. Por ejemplo, de Krause se dice que “podría gobernar el mundo y también darlo vuelta como un guante si le dieran la posibilidad de hacerlo” (Becerra 70) y Fred “resuelve” el problema del movimiento independentista catalán moviendo la capital española de Madrid a Barcelona.

Podría decirse que la vida de Fred, apuntalada además por las acciones concretas de académicas como Natalia Fermi, constituye en sí misma su mayor (o mejor) obra de arte, convertida esta también, por supuesto, en mercancía lista para su consumo. De allí el interés por la publicación de la impugnable biografía y de allí, además, el cáncer consumiendo, en sus últimos días, el cuerpo de Fred, devenido soporte donde la enfermedad imprime sus signos y se convierte en un ente activo de escritura (similar a las perforaciones que se profiere Krause antes de morir y que se describe como un mapa, una obra que en su agonía pide ser titulada).

Por otra parte, la primacía del sujeto artista o literato, parece decirnos Mora, corre peligro de disolverse y desaparecer detrás de entidades maquínicas que pueden cumplir aún mejor que el hombre las operaciones de suplantación que antes analizábamos. Por ejemplo, las novelas más vendidas de Amazon están escritas por un superordenador que produce *best-sellers* mediante inteligencia artificial (101). Esto, unido a la experiencia de BigHead, un panóptico mental que emula el cerebro humano, y la Enfermuñeca ideada por Fred para que eventualmente fallezca en manos de sus dueños (niños), dan la pauta que se encuentra en la novela acerca de que los muñecos, los autómatas “habían ocupado el lugar de las personas” (Mora *Fred* 103).

De la celebridad al destronamiento, de la “literatura egódica” (como formula en uno de sus ensayos) a una escritura sin escritor, Mora indaga en las distintas vertientes, usos, ámbitos, acciones, peligros y figuraciones del arte y del artista en el mundo contemporáneo a partir de una novela que se construye desde una fuga de los géneros que lleva a un límite las convenciones atribuidas generalmente a los textos biográficos.

Porque la biografía, como plantea Holroyd, “existe como investigación detectivesca, como melodrama, como reconstrucción de un crimen, como pastiche, como viaje físico y metafísico, como historias de no ficción interrelacionadas” (46). La biografía convierte al autor en texto pero además, en el caso de *Fred*, es ficticia, es una fábula biográfica, con una vuelta de tuerca más que reside en el hecho de que es una biografía que termina anulándose a sí misma para convertirse en (o para contarnos) otra cosa.

Ese plus de significación que se encuentra en germen en la novela radica, en primera instancia, en la constelación de vidas que orbitan en torno a la figura de Fred; procedimiento que podría definirse como “contar una vida para contar otra” (Serra 9). En este sentido, la biografía alberga en sí una autobiografía.³ Lo mismo ocurre en la novela de Becerra, de la que nos ocuparemos a continuación.

El artista más grande del mundo (2017) de Juan José Becerra

El objeto de esta novela, al igual que en la anterior, lo constituye la vida de un artista de fama internacional, Esteban Krause (“el argentino no futbolista más reconocido del mundo”), vista a través de los ojos de un escritor cercano a él, Alejandro Del Valle, que se aboca a la tarea del biógrafo. Los trabajos inherentes a la escritura inscriben sus marcas en una doble corporalidad: la de un cuerpo que ya no es apto para sostener la postura y la posición que conlleva el acto de escribir, y la del cuerpo del texto, surcado por las vacilaciones de una voz sujeta a los designios de una máquina encargada de traducir a un formato legible los dictados que le son dirigidos.

El carácter provisorio, sujeto a revisión, de la escritura, se pone de manifiesto, al igual que en la novela de Mora, a partir de los borradores que

³ Escribe Natalia: “los especialistas en literatura autobiográfica suelen recomendar el alejamiento aséptico respecto a la persona retratada” (30). Gutiérrez Valencia interpreta que “autobiográfica” por “biográfica” es una errata. Nosotros creemos que es deliberado. Por definición todas las biografías son “personales, ya que en verdad retratan la relación entre el escritor y su sujeto” (Holroyd 16).

funcionan a modo de prueba piloto de un particular ejercicio y práctica de escritura: “...era de esperar que no fuese posible que un escritor de ““verdad”” (permitime, máquina, este desliz autoindulgente...” (Becerra 256).

En este sentido, a la escritura sin escritor que en *Fred Cabeza de Vaca* inaugura Amazon, se le suma aquí la continuación de una serie que incluye un escritor sin escritura⁴ (como lo es Del Valle), hasta la negación misma del trabajo de escritor a partir del vaticinio funesto (también distópico, como en la novela de Mora) de que “cada habitante de la Tierra escribirá su libro, si es que ya no lo escribió, y la escritura, que exigía algún tipo de talento aunque más no fuese el de la voluntad o la paciencia, no conservará ninguno y, por fin, desaparecerá” (Becerra 20). Algo similar a lo que plantea Groys respecto de que las implicancias reales de la frase de Joseph Beuys, consistente en que “todo ser humano es un artista” resulta todo lo contrario a una utopía (103).

Una variante de la escritura automática o maquínica, desprovista de atributos humanos, reside en la idea de que la enfermedad del hijo de Krause, que carece de sus extremidades, es una obra de arte de la naturaleza, es decir, “la naturaleza esculpiendo materia humana” (Becerra 238). Algo similar ocurre con el jardín de Fred, al que otorga también un activo rol creador: “Fred quería vegetación que se fuera trenzando, que fuera creciendo, en parte libérrima y en parte conectada a las demás plantas, para lograr una sinapsis biónica” (Mora 161). La veta del artista como filósofo y pensador que se muestra en ambas citas podría leerse desde la óptica de Sarlo, quien plantea que “Krause responde exactamente al modelo del artista total: diseña casas, paisajes urbanos o agrestes [...], revoluciona la historia de la gastronomía” (2017), en suma, dicta las reglas de funcionamiento del mercado del arte y junto con él, a las personas e instituciones circundantes. Por otra

⁴ La imagen de autor destronado de su rol creador se pone de manifiesto también en la siguiente cita: “Es la novela la que tiene un plan para el escritor, y ese plan es el desastre formal. Casi nadie se anima a someterse a él porque de esa manera desaparecería la figura del escritor como pensador y autor de la literatura” (Becerra 148).

parte, Sarlo agrega: “todo lo que hace un artista es arte: esta definición tautológica es la que Becerra quiere destruir y usa como instrumento la irrespetuosa comicidad de la sátira” (s/p).

Retomando la idea de Groys que citamos en el apartado anterior, no solo el artista puede convertir todo en una obra de arte, sino que, de manera radical, puede transformarse a sí mismo en una obra:⁵ “el artista deja de ser un productor de imagen y se vuelve él mismo una imagen [...] el problema más grande del diseño no es cómo diseño el mundo exterior sino cómo me diseño a mí mismo o, mejor, cómo me relaciono con el modo en que el mundo me diseña (Groys 39).

En esta cita, creemos, se encuentra cifrada la doble operación que consiste no solo en la fabricación de una autopoética, en este caso, la del artista que domina a tal punto los medios económicos⁶ que concibe como una obra de arte la destrucción de un millón de dólares, a la que titula, sugestivamente “Autobiografía”, sino también al papel que el entorno juega en dicha construcción. Por ejemplo, el del biógrafo y el de los consumidores de arte, que “si pudieran, comprarían autores”, tal como se manifiesta en la posesión efímera de Greta, la esposa de Krause, mediante la adquisición de

⁵ Pron plantea un panorama similar, sobre el cual teoriza introduciendo otros elementos de análisis: “la participación activa del escritor en la difusión de la obra propia mediante la administración de las influencias, la construcción de la figura autoral y la promoción de esa figura, ha desdibujado en las últimas décadas los límites entre la creación literaria y su comercialización, entre la lectura y su consumo y entre la concepción de una obra artística y su transformación en un producto que se vende sin cuestionar la figura del autor, reforzada por estas prácticas, ya que el escritor ha comenzado a funcionar a la manera de ciertas fábricas que periódicamente necesitan sacar al mercado un nuevo electrodoméstico o un nuevo coche para no devaluar su “valor de marca”, incluso aunque el nuevo electrodoméstico o el nuevo coche sean inferiores a los productos que vienen a reemplazar o solo cuenten con mejoras mínimas. Al igual que las franquicias económicas –de las que parecen haber aprendido tanto en los últimos tiempos–, los escritores ceden su nombre a *performances*, lecturas públicas, *book tráileres*, actividades de escritura colectiva y otros productos marginalmente literarios con la finalidad de ampliar su capital mediante la inversión mínima de su nombre...” (20).

⁶ Tan exento se encuentra Krause de la tiranía del dinero que en un punto su obra queda por fuera de los circuitos de comercialización, al ser imposible asignársele un valor traducible a un monto específico de dinero. Esto se evidencia, por ejemplo, cuando manifiesta que nadie podría comprar los productos de sus primeras incursiones artísticas.

la serie “Dynamics” (Becerra 76). La misma exposición y comercialización de la intimidad femenina se pone de manifiesto, en la novela de Mora, a partir de las amantes de Fred (incluida la propia Natalia, como hemos visto). En suma, “lo que se consume es la figura de Krause” (Becerra 116) y todo aquello que la rodea.

En este sentido, Speranza plantea que el objeto de la crítica de Becerra es

el sistema del arte y sus instituciones, los museos, las galerías, los curadores, los coleccionistas, los críticos, las revistas de arte y demás agentes sólo funcionales al rédito millonario de las casas de subastas y el mercado, pero también un público de ignorantes y esnobs, todos confabulados o entrampados en la gran estafa de una suprainstitución: el arte contemporáneo (s/p).

De allí que estas instancias sean decisivas (y a la vez cuestionadas, polémicas) a la hora de definir el “valor”⁷ del arte,

que la relación con el mercado pone particularmente en jaque, y que involucra desde criterios de atribución (autónomos o heterónomos), a instrumentos de legitimación (premios, antologías o exhibiciones, corpus de enseñanza, entre otros) y agentes de adjudicación (los medios, la crítica, instituciones oficiales) (Cárcamo-Huechante, Bravo, Laera 19).

Y, al parecer, cuando dichas instancias de validación fallan, como en el caso de Del Valle –escritor desconocido, fracasado–, la literatura parece volver sus ojos hacia las artes plásticas, como si en ellas pudiera encontrar las pautas de un éxito al menos relativo. De allí que en la novela de Becerra la idea de Krause sea convertir los libros de Del Valle en “obras de arte sin lectores” (199), puesto que hoy, “lo mejor que le puede pasar a un libro es que se parezca a un cuadro” (198).

⁷ Según Laera, el “valor estético mima y la vez se desvía del valor económico [...] El valor estético está sujeto a parcialidades personales [...] pero también a las evaluaciones aciertas o implícitas de terceros” (28) en un equilibrio inestable que comprende las fronteras de la “obra de arte” (es decir, qué se considera como tal).

La derrota del lector frente al espectador, constituido a partir de distintas formas performáticas de espectacularización consciente del autor,⁸ resulta un síntoma de una derrota más amplia: la de la literatura misma que, si en *Fred...* se planteaba en términos de fracaso, aquí deviene directamente en una “pérdida”:

hace rato ya que la literatura no tiene un destino [...] la literatura te pide un tiempo que no se puede dar: ya no, Digámoslo así: ya nunca más. No es como un cuadro, o una escultura [...] La escultura y la pintura demandan un instante de contemplación [...] Pero la literatura se mete con la vida, es decir que vos das tiempo y tenés literatura, y si no se la das no la tenés. [...] Entonces, ¿qué pasa? Pasa que nadie quiere hacer esa inversión (Becerra 196).

Nadie, podríamos añadir, con excepción de artistas como Fred y Krause cuyas vidas se convierten en performance tematizando, como señala Laera, “la relación que el mercado puede entablar con el cuerpo del escritor” (4) y proponiendo “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” (5).

En este sentido es que Groys advierte que

...ahora el arte se ha vuelto biopolítico, porque ha comenzado a producir y a documentar la vida misma, en tanto pura actividad a través de medios artísticos. [...] arte que adopta la forma del proyecto estético, ahora también queriendo volverse vida, en lugar de, digamos, simplemente reproducir la vida o decorarla con objetos de arte. (78) [...] Lo cotidiano se vuelve una obra de arte; no hay más mera vida o mejor aún mera vida exhibida como artefacto. La actividad artística es ahora algo que el artista comparte con su público en el nivel más común de la experiencia cotidiana (117).

Como hemos señalado respecto del cuerpo enfermo de Fred como soporte artístico y de su muerte coronando su carrera y dando paso a la escritura, aquí también podemos pensar que la apuesta de Krause de

⁸ Respecto de, por ejemplo, los premios literarios, Laera señala que “cada vez la puesta en escena es más visible, más exhibicionista. (55) en tanto no solo se espectaculariza el premio sino el cuerpo del escritor. “Es su autor lo que se convierte en una inversión” (56).

quedarse ciego y de desfigurar su rostro son una muestra de la superposición entre (final de la) vida y (clausura de la) obra. Cuando esa malformación ocurre, cuando el arte opera sobre el cuerpo convirtiéndolo en obra es que asistimos a una “fábula de cierre” artística y literaria, rematada por la constatación amarga de que “nadie entiende el arte. Nadie lo entiende y nadie lo quiere entender” (Becerra 181). En este sentido ambas novelas pueden leerse desde la temporalidad del “final de una trayectoria en tanto discurso testamentario”, tal como propone Prósperi (107) respecto del abordaje de la escritura ya sea desde su inicio o apertura o desde su punto cúlmine.

Un final que abarca tanto a artistas como a escritores: Fred muere, Krause se automutila –y agoniza tras manifestar en su retiro no estar seguro de seguir su vida sin su obra (Becerra 288)–, Del Valle es un escritor que renuncia a su escritura al coquetear con la idea de una literatura subastada como arte en Sotheby’s y Natalia Fermi abandona su empresa de escritura biográfica (quizás también su carrera). Todos son, en definitiva, relatos de clausura que cuestionan u oscurecen cualquier atisbo de porvenir, en el que pareciera que el mercado, al convertir a los sujetos en productos, también les adjudica una fecha de vencimiento y los saca de circulación dejando como marca de su paso por él poco más que un nombre.

Conclusión

A lo largo de este recorrido, hemos intentado rastrear representaciones de la escritura (y los trabajos inherentes a ella), de figuraciones e imágenes de escritor y de artista y los vínculos que se establecen entre literatura, arte y vida, a partir de los cruces y las relaciones que entablan con el mercado, principalmente cuando el cuerpo del artista es puesto a circular en él como un bien de consumo.

Las novelas analizadas son, en este sentido, dos manifestaciones de una misma problemática, centrada en el cambio de paradigma socioeconómico que rige la producción, circulación y recepción de bienes

culturales, en cuyo seno los artistas crean una imagen que porta en sí misma la demarcación de los límites que plantea su actividad contrastada de manera constante con la experiencia vital que, bajo dichas coordenadas, se ofrece como sacrificio en tanto representa una garantía de éxito que ostenta, como reverso paradójico, las marcas de su fracaso.

Bibliografía

Alberca, Manuel. "La extinción del arte". Reseña. *Letras libres*. 13/10/2017. En línea: <https://www.letraslibres.com/mexico/libros/la-extincion-del-arte>. Fecha de acceso: 20/09/2019.

Amaro, Lorena. "De la 'vida de artista' a la 'fábula biográfica': autores quiméricos en las obras de Bolaño, Bisama, Guebel y Pron". *Literatura y Lingüística* 36 (2017): 149-175. En línea.

Becerra, Juan José. *El artista más grande del mundo*. Buenos Aires: Seix Barral, 2017.

Cárcamo-Huechante, Luis, Álvaro Fernández Bravo y Alejandra Laera. *El valor de la cultura: arte, literatura y mercado en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.

Espigado, Miguel. "Alba Cromm y Quimera 322 de Vicente Luis Mora". Blog *El espigado*. 26/03/2011. En línea: <https://elespigado.com/2011/03/26/alba-cromm-y-quimera-322-de-vicente-luis-mora/>. Fecha de acceso: 02/03/2015.

Groys, Boris. *Volverse público*. Buenos Aires: Caja Negra, 2014.

Gutiérrez Valencia, Cristina. "Cabeza de Vaca o la écfrasis de un espejo roto", *El Cuaderno*, diciembre de 2017. En línea: Fecha de acceso: 01/12/2018.

Holroyd, Michael. *Cómo se escribe una vida. Ensayos sobre biografía, autobiografía y otras ficciones literarias*. Buenos Aires: La Bestia Equilátera, 2011.

Laera, Alejandra. "Exhibición de los cuerpos, ¿cotización del escritor?". *Sala Grumo* 9 (2014), s/p.

Mora, Vicente Luis. "La construcción del realismo fuerte en algunos libros de narrativa hispánica actual". Blog *Diario de lecturas*. 10/05/2014. En línea: <http://vicenteluismora.blogspot.com/2014/05/la-construccion-del-realismo-fuerte-en.html>. Fecha de acceso: 25/09/2018.

---. *Fred Cabeza de Vaca*. Madrid: Sexto Piso, 2017.

Pron, Patricio. *El libro tachado. Prácticas de la negación y del silencio en la crisis de la literatura*. Madrid: Turner, 2014.

Prósperi, Germán. "Igual que un niño, que una niña...': Infancia, animalidad, queer". *Telar* 19 (2017): 106-119. En línea.

Sarlo, Beatriz. "El libro de la semana por Beatriz Sarlo: *El artista más grande del mundo*". *Télam*, 05/05/2017. En línea. Fecha de acceso: 15/10/2018.

Serra Bradford, Matías. "La perfección de la vida. Una visita a Michael Holroyd". Michael Holroyd, *Cómo se escribe una vida*. Buenos Aires: La Bestia Equilátera, 2011. 9-21.

Speranza, Graciela. "Sobre *El artista más grande del mundo*, el arte contemporáneo y el punto de vista". *Otra Parte Semanal*, 01/06/2017. En línea. Fecha de acceso: 20/08/2018.

Swiderski, Liliana. *Pessoa y Antonio Machado: autores en tensión. Los autoremas como enlaces entre literatura y sociedad*. Mar del Plata: EUEM, 2012.

Topuzian, Marcelo. "Reseña *Fred Cabeza de Vaca*. Vicente Luis Mora". *Revista Otra Parte*, 22/02/2018. En línea. Fecha de acceso: 23/09/2018.