



**Escribir en el aire, hacer un libro con la voz:
El artista más grande del mundo (2017) una ficción del presente**

**Writing in the air, making a book with the voice:
El artista más grande del mundo (2017) a fiction of the present**

Juliana De Glée¹

Universidad de Buenos Aires

julianadeglee@gmail.com

Resumen: La novela *El artista más grande del mundo* de Juan José Becerra se presenta como un espacio de reflexión sobre el arte y sus transformaciones recientes. A través de los personajes de Alejandro del Valle y Esteban Krause, Becerra despliega una serie de interrogantes y algunas aproximaciones al escenario cultural en el que se inscriben las prácticas artísticas contemporáneas. El autor practica una escritura que desborda la ficción, transgrediendo las fronteras entre disciplinas y reflexionando sobre los efectos de las nuevas formas de producción y circulación del lenguaje. En este trabajo se explora la relación entre cuerpo, máquina, oralidad y escritura para luego introducir el debate sobre los nuevos materialismos. En ese sentido, proponemos que la novela dialoga con discusiones vigentes y se consolida como un territorio abierto para imaginar e intervenir críticamente el presente.

Palabras clave: Arte contemporáneo – Escritura – Oralidad – Nuevos materialismos

Abstract: Juan José Becerra's novel *El artista más grande del mundo* presents itself as a space for reflection on art and its recent transformations. Through the characters of Alejandro del Valle and Esteban Krause, Becerra unfolds a series of questions and approaches the cultural landscape in which contemporary artistic practices are inscribed. The author practices a writing style that goes beyond fiction, transgressing the boundaries between disciplines and reflecting on the effects of new forms of production and circulation of language. This work explores the relationship between body, machine, orality, and writing, and then introduces the debate on new materialisms. In this sense, we propose that the novel engages with current debates and establishes itself as an open space for imagining and critically intervening in the present.

Key words: Contemporary art – Writing – Orality – New materialisms

¹ Juliana De Glée es Licenciada y Profesora en Letras y Diplomada en Saberes y prácticas de la Edición y la Lectura por la Universidad de Buenos Aires (UBA).

Escribir indudablemente no es imponer una forma (de expresión) a una materia vivida. La literatura se decanta más bien hacia lo informe, o lo inacabado.

Gilles Deleuze
La literatura y la vida

¿qué ficción, qué invención se debería invocar para habilitar una pregunta por la materia de la voz –otra vez y cada vez– más allá de las categorías de la lingüística y de la filosofía, habilitando una forma de imaginar esa materia que esquive ese punto muerto al que se arriba por las disciplinas que sofocan las preguntas? ¿Cómo posibilitar un desvío de la especificidad asfixiante de una disciplina hacia la ficción teórica de una indisciplina en cuyos vórtices sea posible pensar la voz como materia insumisa?

Gabriela Milone
La voz insumisa. Ficciones para un materialismo fónico

En *El artista más grande del mundo* (2017) Juan José Becerra pone a funcionar en la ficción una serie de concepciones acerca de la literatura actual a partir de la construcción de dos figuras de artista: el escritor-narrador, Alejandro del Valle y su amigo, el escultor Esteban Krause, sobre el cual Del Valle “escribe”. En términos más específicos, sostenemos que, a través de estos dos personajes, la novela de Becerra aborda y tensiona la relación entre la literatura y el arte contemporáneo, destacando algunas transformaciones que dicho vínculo ha experimentado en las últimas décadas, en relación con las nuevas formas de producción y circulación del lenguaje².

La trama se desarrolla a partir del momento en que Del Valle hereda una casa en Barrio Parque con la que no sabe qué hacer, por lo que decide

² Tomamos como referencia para abordar esta novela el concepto de “ficción fónica” elaborado por Gabriela Milone, que “se da en un pliegue entre ficción y teoría” y “busca ser “tanto un método de investigación cuanto un modo singular de producción y de imaginación para problematizar lo fónico (con toda la ambigüedad que carga esa categoría) en la materialidad de la lengua” (Milone 127).

asesorarse con su amigo, el escultor Esteban Krause. Al comienzo de la novela Del Valle advierte: “Quise escribir este libro como cualquier escritor, como el escritor que fui, pero no soporté el dolor de espalda. La versión que están leyendo es de la máquina que mandé a hacer para adaptar mi lenguaje hablado a una transcripción de la que pueda fiarme” (Becerra 7). El lector que asume el pacto ficcional, según el cual aquello que está leyendo fue efectivamente escrito por Alejandro Del Valle, se enfrenta entonces con un libro hecho (aparentemente) con la voz, “con la suciedad de la lengua que se habla, sus resbalones y su sinsentido” (Becerra 10).

Del Valle escribe en un tiempo en el que los efectos de los desarrollos científicos y tecnológicos han desplazado y difuminado cada vez más las fronteras entre las categorías de lo natural y lo cultural, y se torna difícil establecer una distinción entre (organismos) animales-humanos y máquinas (Haraway). En un principio Del Valle impone a la máquina ciertas condiciones, como la restricción en la corrección de sus dictados para que la experiencia literaria sea “verdaderamente orgánica”. Su intención es que se produzca “un verdadero efecto de escritura” como nunca antes le pasó “cuando escribía ‘por escrito’”. A medida que avanza la novela sus métodos varían:

Empecé a trabajar de otra manera antes de volver a dictarle a la máquina. No confío mucho en la memoria, por lo que ahora tomo apuntes ‘en el aire’, lo que significa que grabo en mi teléfono comentarios, ideas, frases ‘hechas’ (no puedo sacarme de encima los tics que me quedaron de mi etapa como escritor de ‘escritura’), las descripciones de los hechos que ocurren alrededor de mi vida y, antes de pararme frente a la máquina para seguir dictándole este libro, escucho esas ‘anotaciones’ y, a mi modo, el modo en que es posible hacerlo, siento que otra vez ‘compongo’ mi literatura. (Becerra 73)

Sin embargo, Del Valle no puede ver esos efectos plasmados en el texto porque la máquina no le permite escuchar los resultados parciales; solo admite

la versión final y una única corrección por medio de su voz, “función que quizás me niegue a usar en el futuro” (Becerra 73), dice el escritor-narrador. Por una parte, el cambio en el procedimiento y la introducción de la duda sobre el uso de la máquina en un futuro da cuenta de la improvisación en su “escritura”. Por otra parte, el presente desde el que enuncia, ese “ahora inesperado” en el que ya no es “un escritor que escribe, sino un escritor que habla” (Becerra 13), produce la sensación de inmediatez en la narración. Del Valle comenta *mientras sucede*:

No comprendo por qué a los problemas de la novela, que surgen mientras se la escribe, hay que dejarlos de lado para reconsiderarlos más tarde en una entrevista, o un ensayo, o nunca. Todas las experiencias de la vida se comentan mientras suceden, pero parece que en la escritura hay que separar los tantos para que sobreviva el acto teatral que la sostiene, siempre a punto de dejarla caer, como experiencia independiente. Algo que sucede en el maravilloso mundo del autor y que no debe ser manchado por ninguna impureza. Se ordena que continúe el engaño para que el escritor le haga creer al lector que el mundo de aire que ha inventado es tanto o más que el mundo material en el que se compran y se leen los libros (Becerra 19).

El pasaje citado no solo da cuenta de la inmediatez que Del Valle ensaya e intenta imprimir en su escritura, sino que también evidencia que el narrador no concibe la literatura como una esfera separada y diferente de otras esferas o prácticas como podría entenderse de acuerdo con la idea de autonomía del arte. Por el contrario, se opone a la idea de la obra de arte total, orgánica y cerrada sobre sí misma. Su escritura, más bien, se podría enmarcar dentro de lo que Josefina Ludmer denominó *postautonomía*, que implica “otro modo de producción del libro, otro modo de escribir y otra tecnología de la escritura” (320). En ese sentido, mientras despliega una reflexión sobre la práctica de la escritura (y, en un sentido más amplio, sobre la literatura), el narrador marca una distancia con el escritor *que fue*:

Para mí, escribir era preocuparme por el porvenir inmediato de la escritura, saber cómo iba a enfrentar cada párrafo, cómo iba a controlar su música en el caso de que la hubiera y cómo iba a anotar previamente las ideas que pensaba desarrollar como adaptaciones literarias de mi pensamiento. Después descubrí que escribir es lo contrario de pensar y que el pensamiento debe desprenderse de la escritura, o de la voz, como gotas que se desprenden de un hielo, pero nunca precederla. El caballo es la escritura y el carro el pensamiento. Me dan pena los escritores que anotan en su bitácora el futuro de sus personajes, los planos de los capítulos, todos los elementos de una 'evolución'. Es la novela la que tiene un plan para el escritor, y ese plan es el desastre formal. (Becerra 148)

Lo anterior coincide con lo que Reynaldo Laddaga entiende como una transformación en el horizonte de expectativas de la literatura, que, de acuerdo con el autor, en los últimos años ha adoptado como modelo al arte contemporáneo en su carácter de improvisado, instantáneo y mutable (rasgos que identificamos en la escritura de Del Valle). En efecto, de acuerdo con Boris Groys, el arte contemporáneo se ve influenciado por las transformaciones sociales, políticas y tecnológicas:

Si todas las cosas del presente son transitorias y fluidas es posible, e incluso necesario, anticipar su eventual desaparición. El arte moderno y contemporáneo practica justamente la prefiguración e imitación del futuro en el que las cosas que ahora son contemporáneas desaparecerán. Esta imitación del futuro no puede producir obras; produce, en cambio, eventos artísticos, performances, exhibiciones temporarias que demuestran el carácter transitorio del orden presente de las cosas y de las reglas que gobiernan la conducta social contemporánea. La imitación anticipada del futuro puede manifestarse sólo como un acontecimiento y no como una cosa. (*Arte en flujo* 12)

Para el Krause del comienzo de la novela: “tanto los personajes como las escenas que deben representar, sea en la vida o en el arte, dependen exclusivamente de los escenarios” (Becerra 12). Sin embargo, a partir de una de sus muestras que los medios anticipan como “algo inédito en el mundo del

arte”, que el narrador nombra como una “escultura móvil”, una “inmensa obra perecedera” (Becerra, 67) y que el escultor interpreta como “un suceso, no como una cosa” (Becerra 55), comienza lo que Krause llama una “revolución material”, que para el narrador no es más que “una ‘ilusión’ de revolución material” (Becerra 62). En cierto sentido, a partir de entonces la concepción del espacio como principal soporte de la obra entra en crisis:

A este momento de mi vida lo llamo ‘la paradoja del escultor’. Me estoy dando cuenta de que el espacio no existe. ¿Sabés lo que sucede en el espacio? Nada. Las ciudades, la arquitectura monumental, las esculturas, incluso ‘mis’ esculturas, de las que nadie pudo decir que no sean algo, no representan ningún acontecimiento. Todo sucede en el aire. No hay ninguna dinámica en la materia. (Becerra 167)

El interés de Krause se traslada entonces hacia un tipo de arte que se desarrolla en el tiempo y que lo utiliza como elemento clave para demostrar el carácter transitorio y la inminente disolución de las fuerzas materiales. En palabras del narrador, “Lo que busca Krause es que la obra tienda a la evaporación. Como si la obra no fuese una materia reformada sino exclusivamente, el momento en el que va a desaparecer” (Becerra 274). Hacia el final, Del Valle insiste:

Me inclino a pensar que de lo que habló siempre Krause a través de su obra fue del instante. Es el instante su verdadera materia. Si se ha dedicado a las grandes esculturas ha sido solo para ridiculizar la materia en ese momento ínfimo en el que el espectador la contempla y la hunde simultáneamente al olvido. (Becerra 275)

Estas ideas son llevadas al extremo cuando el escultor lleva adelante su propia “desaparición”, al hacer de la automutilación la última manifestación de su producción artística: “Krause agonizaba, pero nos reconoció y nos dijo, apuntando con la cara a otro lado, como si no oyera bien de dónde venían los ruidos, si teníamos algún título para la ‘obra’ que estábamos viendo” (Becerra 294). La escena cobra particular relevancia si tenemos en cuenta que

transitamos un tiempo en que cada individuo se ve obligado a diseñarse y rediseñarse para permanecer relevante en la esfera pública (Groys *Volverse público*).

Siguiendo a Laddaga, el modelo del autor contemporáneo se parece al del artista contemporáneo, quien se dedica a “consagrar sus mejores energías no en producir representaciones de tal o cual aspecto del mundo ni en proponer diseños abstractos que resulten en objetos fijos, sino en construir dispositivos de exhibición de fragmentos de mundo” (167) produciendo lo que el autor denomina *Espectáculos de realidad*. Es decir que el escritor, como el artista contemporáneo, trabaja exhibiendo cosas ya hechas o *ready-mades*. En efecto, Del Valle compone su novela con materiales que, se supone, extrae precisamente de la realidad:

Qué gran ventaja escribir, en mi caso dictar, inspirándome en hechos y personajes de la vida real. No tengo necesidad de detallar las características de Flavia Páez. Lo mismo que le ocurrió a Krause cuando quiso describir a Greta y simplemente dijo: Déborah Kara Unger. Con solo escribir “Flavia Páez” en el buscador de Google, cualquier lector puede acceder al personaje con toda la información de la que se dispone para conocer su imagen y su vida íntima; y saltar de allí a Youtube para verla en movimiento. (Becerra 45)

Yendo incluso más lejos, podríamos afirmar que el propio autor trabaja con materiales extraídos de la realidad, si tenemos en cuenta, por un lado, la construcción del personaje de la “actriz” Flavia Páez, quien sería la ex esposa del “padre del Jefe de Gobierno” (Becerra 99) (lo que conduce inevitablemente a pensar en Flavia Palmiero), y por otro, la referencia a obras, artistas y otras figuras públicas existentes fuera de la ficción.

Como plantea Ludmer, las escrituras del presente “no solo atraviesan la frontera de ‘la literatura’ sino también la de ‘la ficción’” (s/p). La autora hace referencia a un tipo de escrituras que entran a la realidad de lo cotidiano y

toman la forma de escrituras de lo real. En efecto, la novela de Becerra es, a su vez, una suerte de “biografía” que Del Valle hace de Krause, en la que llega a preguntarse: “¿no será Krause el verdadero escritor oral de esta novela y yo su lector amanuense?” (Becerra 243), desestabilizando una y otra vez la categoría de *autor*.

De acuerdo con la autora, en las literaturas postautónomas todo es realidad, “¿Acaso la realidad hace algo más que multiplicarse?” (Becerra 127); pero no “la realidad histórica referencial y verosímil del pensamiento realista y de su historia política y social [la realidad separada de la ficción], sino una realidad producida y construida por los medios, las tecnologías y las ciencias” (s/p), cuestión que es abordada y problematizada en la novela:

La televisión, fiel a sus modestas posibilidades, podía mostrar el daño causado por el francotirador pero no el origen de ese daño. Mostrar sin revelar, esa era su misión. Cosa curiosa: decía presentar la 'actualidad' de los hechos cuando en verdad presentaba su 'después'. Pero qué vamos a esperar de la televisión, ¿que haga historia? Al mismo tiempo, la policía del barrio y la fiscalía iban detrás de la 'investigación televisiva' sin moverse del lugar de retaguardia que les toca ocupar desde que la televisión llega primero a la 'realidad'. Cada palabra pronunciada debería llevar comillas dobles, o cuádruples. La realidad sin comillas la tenía guardada yo en mi iPad donde Novaro, muy pícaro a pesar de su cara de pelotudo, tiraba descontroladamente mientras pasaban los aviones que salían en cadena de Aeroparque. (Becerra 42)

Esto se observa, además, en la imagen que se construye en torno a la figura de Krause, a quien tanto los medios como los críticos terminan convirtiendo en un objeto de consumo, en una “marca” (Becerra 115 - 116).

Se trata entonces de “una realidad que no quiere ser representada porque ya es pura representación: un tejido de palabras e imágenes de diferentes velocidades, grados y densidades, interiores-exteriores a un sujeto, que incluye el acontecimiento pero también lo virtual, lo potencial, lo mágico y lo fantasmático” (s/p). Quizás por eso el narrador afirma que lo que está

escribiendo es “una novela de la realidad, que nunca se queda quieta, como si la movieran vientos cruzados”, aun sabiendo que “la realidad es un fenómeno lejano sobre el que la literatura no tiene ningún poder de acercamiento, aunque tenga la triste coartada de la manipulación posicional” (Becerra 150).

En la misma línea, Luz Horne plantea que, lo que abandona la literatura (argentina y latinoamericana) contemporánea es la concepción del realismo como una literatura basada en la construcción de una verosimilitud, para adscribir a un modo representativo adecuado al presente. En ese sentido, “La literatura pasa a imitar o fingir registros no lingüísticos, a adoptar otras lógicas o a incluir escenas en las que se apropia del funcionamiento de otras esferas no simbólicas (imágenes, instalaciones, espectáculos, performances, exhibiciones, experiencias)” (Horne 11) lo que revela una vez más su carácter postautónomo, en la medida en que trasciende los límites de su propio campo.

De acuerdo con la autora, “Ante la falta de tiempo de la época actual”, la literatura “trata de captar algo de lo instantáneo, de hacer una suerte de ficción de ‘presente absoluto” (Horne 21). En efecto, contra una solidez rígida y a favor de una literatura fluida, el narrador (mediado por la máquina) practica o *performa* una literatura que *está siendo*, contraponiendo a la escritura, que implicaría control, fijación y permanencia, la inmediatez, espontaneidad y fugacidad de la oralidad. Sin embargo, la novela pone en tensión esa mirada unilateral (de la literatura hacia los formatos y las lógicas del arte contemporáneo) cuando Krause se pregunta: “¿Qué otra cosa quise hacer con mis últimas obras si no una literatura, o sea un arte sin materia?”. Para Krause, los escritores “escriben porque hay una industria de las impresiones. Pero no hay ninguna necesidad de escribir la literatura” (Becerra 168). Sus ideas coinciden, en parte, con la perspectiva del narrador:

No necesito 'escribir' una sola palabra para que mi escritura se materialice en el aire. No necesito una materia, como ustedes los escultores. Además, otra cosa: ¿por qué hiciste esculturas de agua y de fuego sino porque tu arte añora la materia inconsistente con que la literatura 'se hace'? Y ya que estamos aprovecho para decirte que el cuerpo de la literatura es el tiempo, mientras que la escultura solo 'sucede' en el espacio. Si la humanidad ha querido sepultarse de libros fue porque no soporta que la literatura ande suelta, que esté en la atmósfera, que viva en el ambiente sin necesidad de 'conservarla' del modo en que la escultura, arte de la cobardía se conserva en la piedra. Porque si esta máquina a la que le entrego mi literatura estuviera fallando y no registrara mi voz, que no es otra cosa que mi respiración en forma de lenguaje, ¿alguien podría decir que, igualmente, no ha ocurrido un hecho literario? (Becerra 149)

Por un lado, que en la medida en que, de acuerdo con diversos autores, el origen histórico de la literatura está asociado a la tradición oral (Ong, Zumthor), se podría afirmar que siempre estuvo cerca de la condición de *improvisación*, de *instantáneo* y de *mutante* que, se supone, actualmente pretende importar e imitar del arte contemporáneo. En ese sentido parece invertirse una perspectiva ampliamente extendida sobre la relación entre literatura y arte contemporáneo: mientras diversos autores proponen que el arte contemporáneo ha influido unilateralmente en la literatura, llevándola a alejarse de las formas tradicionales de la escritura y acercándose más a la instalación y la performance, la novela parece estar sugiriendo que la literatura, lejos de depender esencialmente de un medio fijo (escritura), ha tenido siempre la capacidad de ser fluida, inmediata y mutable.

De este modo, en la novela parece (re)formularse la relación entre literatura y arte contemporáneo, planteándose no como un proceso unidireccional, en el que el arte impone nuevas formas a la literatura, sino como un juego dinámico en el que ambas formas artísticas se retroalimentan, cuestionan sus límites y buscan nuevas formas de manifestarse en un mundo

que conoce constantes transformaciones sociales y políticas, pero también técnicas y estéticas.

Ahora bien, al imaginar la literatura como un acto que solo ocurre en el tiempo, se corre el riesgo de caer en una concepción sesgada e idealizada, viéndola como una experiencia intangible, algo que no necesita la mediación del mundo material y que se vincula a la idea de lo puro, lo auténtico, lo esencial. A su vez, la distinción radical y binaria entre una temporalidad vinculada estrictamente a lo móvil y lo dinámico, y una espacialidad asociada esencialmente a lo fijo y estático, ha sido ampliamente discutido en las últimas décadas desde diversas aproximaciones como la teoría social y la geografía crítica (véase, por ejemplo, la concepción del espacio elaborada por Sarah Whatmore en sus “geografías híbridas” o, más aún, la desarrollada por Doreen Massey como un espacio-tiempo abierto, heterogéneo y en devenir)³.

Sin embargo, la visión que el narrador tiene de la literatura no es necesariamente romántica o esencialista gracias a la incorporación de la materialidad como elemento de reflexión. En efecto, tal como se observa en el pasaje citado, la literatura no es para Del Valle un arte “sin materia” (tal como la entiende Krause), sino más bien uno hecho de una “materia inconsistente”.

Esto que estoy escribiendo a través del dictado, este aire literario que sale de mi voz, es sin dudas más duro y por lo tanto más real que la escritura “por escrito”, una y mil veces ablandada por las

³ En su libro *For Space* (2005), Doreen Massey desarrolla la idea de un espacio con tres aspectos clave. En primer lugar, la multiplicidad, que sugiere que el espacio está compuesto por una variedad de elementos (humanos y no humanos) y que se entiende mejor como una red de conexiones y diferencias. En segundo lugar, la idea de devenir que pretende introducir la categoría de tiempo para dinamizar al espacio. Esto implica que el espacio no es algo estático, constituye un proceso más que una entidad fija. Esto quiere decir que está siempre en transformación y es creado y reconfigurado por las relaciones y las trayectorias humanas y no humanas. En tercer lugar, el espacio es “abierto”, ya que no es un proceso cerrado, sino en constante mutación; es abierto a nuevas posibilidades (sociales, políticas, culturales) y a la interacción continua entre diferentes fuerzas y procesos. El espacio tiene entonces un carácter inclusivo y dinámico, en contraposición a la idea tradicional de un espacio delimitado y fijo.

correcciones, los cortes, el montaje y el resto de las trampas concebidas para la composición clásica del arte literario. ¿Cómo puede ser que la escritura “material”, tal como la entiende la tradición que la subió a una ola altísima de prestigio de la que nadie la baja, sea más blanda, más líquida y más permisiva que una voz que dicta? Se equivocan los teóricos: hay más materialidad, y hasta más solidez, en una escritura que no se toca, aunque esté en el aire, que en otra que durante años se modifica en función de la terminación. (Becerra 74)

En el marco de los denominados “nuevos materialismos” (Coole & Frost), el concepto de materialidad ha sido enriquecido al suponer fuerzas heterogéneas y dinámicas con la capacidad de afectar su entorno, trascendiendo la idea de fijeza o estaticidad con la que tradicionalmente se ha asociado (Miller). En ese sentido, se podría argumentar que no solo el acto de escribir y de leer siempre está vinculado a condiciones materiales e históricas específicas, sino que además la oralidad podría entenderse como un proceso profundamente material. Si bien la oralidad se basa en la transmisión de un lenguaje (hablado) que no siempre queda registrado, en tanto práctica sociomaterial está conectada con una serie de procesos materiales que facilitan y mediatizan la comunicación: cuando alguien habla, la vibración de las cuerdas vocales se transmite a través del aire en forma de ondas sonoras, que son percibidas e interpretadas a través de los oídos de los oyentes. En otras palabras, la voz no existe de manera abstracta, sino que se produce gracias a las capacidades materiales del cuerpo situado, además, en un contexto material y cultural específico en el que se produce el discurso.

El concepto de “arte sin materia” que Krause articula en su reflexión, busca una forma de arte que no dependa de un objeto tangible o permanente. Aunque el arte de Krause busca disolver las fronteras materiales de la obra, sigue estando vinculado a la práctica artística y a los procesos físicos (y también económicos, políticos) involucrados en la creación. Esto quiere decir

que aunque se pretenda diluir la materialidad de la obra, el arte sigue siendo una experiencia mediada por el cuerpo y el espacio social (Lefebvre) en tanto instancias que, a su vez, no preexisten sino que son co-producidas en la práctica artística (Steyerl).

Por otro lado, si bien la modernidad occidental se organiza en buena medida en torno a la cultura escritura (Chartier), Derrida propone la noción de fonocentrismo para dar cuenta del modo en que la escritura es concebida como un medio secundario y derivado del habla, reducido a un instrumento técnico de fijación del sentido, mientras que la oralidad se presenta como el lugar privilegiado de la presencia y de la intención. De hecho, así parece entenderlo Del Valle. Sin embargo, el filósofo introduce el concepto de *différance* para mostrar que la voz, al igual que la escritura, se constituye en la diferencia con otros signos y en un leve desfase temporal, de modo que tampoco ella garantiza una presencia plena del sentido. Lejos de estar contenido en la voz, el sentido se desplaza y se presenta como huella.

El planteo de Derrida asume “la forma de una deconstrucción y no de una arqueología” (Agamben 80) y no tiene en cuenta la dimensión sonora de la voz previa a la significación. Agamben desplaza la pregunta hacia lo que hay en la voz y la vuelve significativa, entendiendo la voz como el lugar “donde es posible localizar el punto problemático en el que lo semiótico y lo semántico, lengua y habla, se dan lugar mutuamente” (Milone 126). Si en Derrida el origen (del logos) “es ya siempre una escritura, si ella está siempre en posición de huella” (Agamben 80), en Agamben la importancia reside en ese *umbral* de “fonetización de la voz en la linealidad de la letra escrita”. Allí donde la voz se vuelve escribible se produce un “complejo movimiento de inscripción de la letra en la voz y viceversa” (Milone 126). Oralidad y escritura no remiten ya a

dos regímenes opuestos, sino a un continuo en el que el lenguaje tiene lugar como proceso siempre provisorio e inacabado.

Del mismo modo, la relación entre oralidad y escritura que se pone en juego en la novela no debe leerse en términos jerárquicos, como si la oralidad viniera a sustituir a la escritura, sino más bien como una relación de contaminación: la escritura adopta los ritmos, las marcas y la inestabilidad del habla, mientras que la oralidad aparece mediada, registrada y producida por el dispositivo técnico. A diferencia de Krause, la búsqueda del narrador no implica tanto una “desmaterialización” del lenguaje como el relevamiento de otro tipo de materialidades que no se centran solamente en el objeto libro y en la letra, sino que comprenden otras cuestiones, como las nuevas tecnologías, pero también el aire, la voz. En este sentido, no pretende desplazar la categoría de escritura sino ponerla a dialogar con otros soportes para producir híbridos.

Aunque tanto Krause como Del Valle aspiran a alcanzar una experiencia creativa más fluida y más inmediata, su trabajo se encuentra mediado por factores técnicos, culturales, históricos y subjetivos, y esto es algo que Del Valle, a diferencia de Krause, parece comprender. Para el narrador “El mundo va más rápido pero sus fenómenos se comunican con lentitud. Ese es uno de nuestros dramas eternos: la imposibilidad de percibir en línea su simultaneidad” (Becerra 85). Del Valle es consciente de que sus prácticas están inevitablemente sujetas a mediaciones, precisamente porque el arte es una construcción, un artificio, algo que pone en evidencia hacia el final de la novela:

La vanguardia tiene que sorprender y desaparecer y no estar en ningún lado, como el terrorismo. La única función que tiene que cumplir es la de ser recordada. Lo que me avergüenza y me obliga a confesar que nunca le hablé a una máquina. La literatura, sea oral o escrita, siempre es un teatro, lo sé, pero me parecía que fingiendo este artificio podía meterle un poco de vanguardia a mi novela sobre



Krause que, a diferencia de la máquina, y como todo el mundo sabe, sí existió en la realidad. (Becerra 288)

Para concluir, la tensión entre lo real y lo ficcional se sostiene, dejando en suspenso la existencia de Krause y reafirmando a la literatura como un territorio de indeterminación y simulacro.

Reflexiones finales

En síntesis, la novela tematiza las transformaciones de los horizontes disciplinares de lo literario y las pone en acto al integrar la reflexión crítica en el interior de la obra. En *El artista más grande del mundo*, Juan José Becerra no se limita a producir una ficción, sino que abre en la novela un amplio espacio de reflexión sobre el arte en general y la literatura en particular. Se trata de un ejercicio de imaginación y, a la vez, de un “modo singular de producción y de imaginación significante” (Milone *et al.* 23). En ese sentido, su escritura puede situarse en línea con ciertos modos contemporáneos de hacer crítico, como los que mencionan Gabriela Milone *et al.*, que permiten repensar “las prácticas estéticas abandonando la evaluación de sus efectos según un sentido dado desde una esfera exterior a su práctica o bien, volviendo a revisar la permeabilidad de esos límites”, así como “atender a la singularidad de sus materialidades sin desconocer la mutación epistemológica radical que supusieron las transformaciones sucedidas en torno a los dispositivos técnicos de producción, circulación y archivo del propio lenguaje” (Milone *et al.* 26).

Hemos visto cómo las reflexiones que despliega sobre los límites y posibilidades de la literatura en su vínculo con el arte pueden enriquecerse a partir de una perspectiva que dialogue con debates e interpelaciones contemporáneas sobre, por ejemplo, la materialidad, provenientes de diversos ámbitos de discusión académica (pero también políticos y estéticos). De este modo, creemos que la literatura no solo abona su capacidad de convertirse en



un campo fértil para la producción conceptual, sino también de configurarse como un espacio de contacto, de imaginación común entre disciplinas y formas de hacer heterogéneas, un territorio indisciplinado (más que interdisciplinario) involucrado en las formas de pensar e intervenir el presente.

Bibliografía

Agamben, Giorgio. *La voce umana*. Roma: Quodlibet, 2023.

Becerra, J. José. *El artista más grande del mundo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Seix Barral, 2017.

Chartier, Roger. *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*. Madrid: Alianza, 1994.

Coole, Diana. Samantha Frost. *New Materialisms. Ontology, Agency, and Politics*. Durham: Duke University Press, 2010.

Derrida, Jacques. *De la gramatología*. Fondo de Cultura Económica, 1970.

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

—. *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Buenos Aires: Caja Negra, 2016.

Haraway, Donna. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra, 1995.

Horne, Luz. *Literaturas reales: transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2011.

Laddaga, Reinaldo. "Introducción". *Espectáculos de realidad*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.

Lefebvre, Henri. *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing, 2013.



Ludmer, Josefina. “Literaturas postautónomas 2.0”. *Propuesta Educativa*, Año 18 Nro. 32, 2009, pp. 41 a 45. En línea.

—. “Literaturas postautónomas: otro estado de la escritura” En *Lo que vendrá. Una antología (1963-2013)*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2021.

Massey, Doreen. *For Space*. London: Sage, 2005.

Miller, Daniel. *Materiality*. Durham, N.C.: Duke University Press, 2005.

Milone, Gabriela. “La voz insumisa. Ficciones para un materialismo fónico”. *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*. Año V, n° 9 (2019). En línea.

Milone, Gabriela, et al. *Imaginar-Hacer: ficciones teóricas para la literatura y las artes contemporáneas*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y Humanidades, 2021. En línea.

Milone, Gabriela “Ficciones fónicas. Insistencias en la materia de la voz”. *Latin American Literary Review* Volume 51.102 (2024): 123-134. En línea.

Ong, Walter. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006 [1982].

Steyerl, Hito. *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2014.

Whatmore, Sarah. *Hybrid geographies. Nature, cultures, spaces*. London: Sage, 2002.

Zumthor, Paul. *Introducción A La Poesía Oral*. Madrid: Altea, Taurus, Alfaguara, S. A, 1991.