



## Más allá del dinero: ficciones del trabajo en la Argentina contemporánea y la fetichización del escritor

Alejandra Laera<sup>1</sup>

Universidad de Buenos Aires  
Consejo de Investigaciones Científicas y Técnicas  
alelaera@gmail.com

**Resumen:** Este artículo se propone explorar las diferentes representaciones del trabajo en la narrativa argentina prestando particular atención a las representaciones del trabajo del escritor y sus condiciones materiales y simbólicas. La hipótesis general es que la narrativa contemporánea, en su puesta en escena de la escritura, la espectaculariza a la vez que fetichiza la figura del escritor.

**Palabras clave:** Trabajo – Escritor – Ficción

**Abstract:** This essay explores the various representations of work in Argentine narrative, focusing on the writer's work and its material and symbolic conditions. It also proposes that contemporary narrative makes a *mise-en-scène* of the act of writing, so that it deploys a spectacle of writing along with the writer's fetishization.

**Keywords:** Work – Writer – Fiction

---

<sup>1</sup> **Alejandra Laera** es doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires, profesora de literatura argentina en la misma universidad e Investigadora Independiente del CONICET. Es autora de *El tiempo vacío de la ficción. Las novelas argentinas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres* (2004) y de *Ficciones del dinero. Argentina 1890-2001* (2014). Ha coeditado varios volúmenes colectivos, entre ellos, *El valor de la cultura. Arte, literatura y mercado en América Latina* (2007), y ha dirigido *El brote de los géneros* (2010), tercer tomo de la *Historia crítica de la literatura argentina*. Dirige también la serie Viajeros (FCE).

## Las ficciones del dinero

Cuando en mi libro *Ficciones del dinero. Argentina 1890-2001* (2014) llevé adelante un recorrido siguiendo las diferentes huellas que el dinero había dejado en la narrativa argentina, yendo y viniendo a lo largo de más de un siglo, me interesaba proponer tres inflexiones en los modos de leer. Primero, quise mostrar el resultado de no seguir la dirección de la política, tal como generalmente se lo había hecho, sobre todo a partir de esa relación inescindible entre literatura y política que se había forjado a fines de la década de 1830, en el momento romántico, y que si bien ya había culminado hacia 1880 parecía retornar obsesivamente a lo largo del siglo XX; pero tampoco quería seguir, a modo de contracara, un recorrido de corte culturalista orientado por los requisitos de una suerte de historia cultural de la literatura que terminaba prescindiendo en muchos casos, al historizar las prácticas literarias, de las circunstancias políticas. En cambio, seguir las huellas del dinero, o sea, buscar la clave explicativa en lo económico, permitía hacer visible otras zonas de la narrativa argentina, otras relaciones entre los textos. Ni simple mención del dinero ni solo representación, se trataba de explorar aquellos textos que tenía *al dinero como motor de la trama*, atendiendo al impulso y a la lógica de la propia ficción. Segundo, me interesó revisar las circunstancias que, como aquellas de orden político o cultural, habían propiciado, de manera más o menos sistemática, tanto la escritura de lo que denominé *ficciones del dinero* como su propia puesta en relato. Me refiero, estrictamente, a las crisis económico-financieras porque definieron la emergencia de un conjunto de novelas que las procesaron ficcionalmente y sobresalieron, al menos ante una mirada atenta, del resto de la producción contemporánea. Alrededor de 1890 y de 2001, o sea de las dos crisis más importantes de la Argentina, se escribieron un conjunto de novelas que tenían al dinero como protagonista y en las que, además, podían advertirse ciertas matrices narrativas que permitían establecer un diálogo entre textos en principio muy diferentes. El conjunto de novelas escritas a partir del crack del 90, no muy relevantes ni conocidas en la actualidad, se encontraba, imprevistamente, con novelas escritas, cien años después, por César Aira, Ricardo Piglia, Sergio Chejfec, Alan Pauls o

Rodolfo Fogwill. Finalmente, lo que también me interesó fue la posibilidad de realizar un acercamiento a todos esos textos que siguiera la propia dinámica de las matrices narrativas, las sintonías, antes que la cronología. Un *abordaje heterocrónico* que me permitiera ir y venir: de *El aire* de Chejfec a *La Bolsa* de Julián Martel, de *La Bolsa* a *La experiencia sensible* de Fogwill, de las figuraciones de los escritores vinculadas con el dinero en las novelas de los años de 1990, como *El mago* de Aira o *Wasabi* de Alan Pauls, a las figuraciones de las novelas sobre el crack de 1890.<sup>2</sup>

De todo esto, se pueden inferir los respectivos corolarios con los cuales trabajé en el libro y que querría plantear antes de avanzar. El primero es que las ficciones del dinero ofrecen *módicas alegorías* sobre la situación de crisis, sobre la figura del escritor, sobre el mundo: puede ser la “plata quemada” de la novela homónima de Piglia o “la Bolsa” de la novela también homónima de Julián Martel; puede ser el quiste del escritor que protagoniza la novela de Pauls o los billetes falsos que conducen a la conversión de Varamo en poeta en la novela de Aira. El segundo corolario es que las ficciones del dinero, al hablar del dinero, hablan también, al mismo tiempo, de *la relación del escritor con el dinero* y toman posición, se distancian, se autofiguran, alegorizan: el poeta que mira resignado a la sociedad arrastrada por el maelstrom de la especulación en *La Bolsa*, los filósofos antimaterialistas de *Buenos Aires en el siglo XXX* de Eduardo Ezcurrea, el empleado público devenido poeta tras cobrar en billetes falsos. El tercer corolario, especialmente vinculado con mi nueva investigación, es que el período de emergencia de los dos conjuntos de ficciones del dinero coinciden con lo que doy en llamar *el ciclo moderno de la literatura argentina*: porque la primera crisis económica, que desata en dos años, entre 1890 y 1892, la escritura de por lo menos seis novelas que procesan esa coyuntura, coincide con el final de la década de emergencia del género novela en el Río de la Plata; es más: es la constitución de un incipiente mercado de bienes culturales, predominantemente administrado por la prensa periódica, lo que hace posible esa seguidilla de novelas sobre la crisis.

---

<sup>2</sup> Tomo la noción de *heterocronía* de Georges Didi-Huberman (2005), quien propone acceder a una comprensión del pasado a través de una organización impura, de un montaje tanto del tiempo como del saber, saliendo por lo tanto de la concepción lineal, progresiva, de la historia.

De allí, en parte, el posicionamiento de los escritores, ya sea figurados como poetas, novelistas o cronistas, respecto del dinero: porque se posicionan respecto de la especulación materialista que ha provocado la crisis, a la vez que respecto de ese mercado incipiente de bienes culturales que paulatinamente empieza a ser considerado una amenaza. Así, las ficciones del dinero, que en principio son desatadas por el crack económico financiero de 1890, acompañaron todo el proceso de profesionalización de los escritores (con y contra la prensa) y de constitución del mercado hasta su consolidación en los años 30. Ficciones del dinero escribieron, para fijar su posición sobre el mundo y la sociedad y para fijarse su posición en ellos como escritores, Lucio V. Mansilla, Rubén Darío (en Buenos Aires), Roberto Arlt, Hugo Wast, entre otros. Y si bien es posible detectar después de ese momento, es decir después de la década del 30, alguna ficción del dinero – los relatos de Borges “El zahir” y “El otro” prueban precisamente la dimensión simbólica asumida por el dinero para la literatura moderna y toman distancia de la dimensión material- no sería sino hasta la década de 1990 que, otra vez, y justo en la antesala de la otra gran crisis de la historia argentina, la de 2001, se hace visible un nuevo conjunto de ficciones del dinero. En ellas, con el dinero se ofrecen módicas alegorías del final de un ciclo, desde la plata quemada a los billetes falsos, y en ellas, también, siempre hay una figuración del escritor o una reflexión sobre los modos de narrar. Matrices narrativas recurrentes, insistencia en ciertos motivos que giran sobre el escritor y el relato, superposición de temporalidades, alegorizaciones. Leer una zona de la narrativa argentina desde este conjunto de ficciones del dinero me llevó a ir y venir desde el presente del 2001 hasta diferentes pasados, y volver, para terminar, al 2001 otra vez.

### **El dinero, los escritores, el trabajo**

¿Significa esto, acaso, que ya no hay más ficciones del dinero? ¿Cómo llamar entonces a aquellos casos en los que, también, el dinero lleva adelante la trama? Habría que volver, acá, a los rasgos definitorios de las ficciones del dinero tal como las propuse pensar. Si algo de ellas no se encuentra en esos objetos contemporáneos que giran en torno al dinero es su capacidad alegórica.

De allí que una novela como *Historia del dinero* de Alan Pauls, publicada en 2013 como cierre de la trilogía iniciada por su *Historia del llanto* e *Historia del pelo* que daba cuenta de la década del 70, no forma parte del conjunto, no ponga en cuestión la clausura del ciclo; precisamente, la *Historia del dinero* historiza, no alegoriza. Así también, si pensamos que, eventualmente, las ficciones del dinero dejan, abandonan la novela, que en efecto ha clausurado su tiempo moderno, para ser elaboradas, compuestas, en otras textualidades, como el teatro, por ejemplo, puede verificarse algo similar.<sup>3</sup> *Por el dinero*, la obra de Luciana Acuña y Alejo Moguillansky ilustra esto, creo, muy bien. Mezcla de teatro, danza y documento, en la que la pareja protagónica, biodramáticamente, trata de explicarse en qué gasta el dinero que gana y por qué no le alcanza mientras contabiliza las facturas de la vida cotidiana y discute el modo en que llevaron adelante la obra, cada una de las sucesivas puestas se fue adecuando al presente de la representación documental: se puso al día con los números, se actualizó con la inflación. Esa conexión directa con la vida, esa sincronización con el presente, la ubica del lado de la cronología, de la historización. *Por el dinero* pone en escena esa relación del arte con la vida misma en términos económicos, pero no ofrece una cifra del mundo. En todo caso, yo diría que el régimen de las ficciones del dinero cambia. Solo que en ese cambio actúan aisladamente, ya no emerge un conjunto, no por ahora, al menos.

Si con las módicas alegorías de las ficciones del dinero se había clausurado el ciclo moderno de la literatura argentina, ¿cómo volver a empezar? ¿Se trata, acaso, de un pasaje naturalizado, o, en cambio, de un corte y un nuevo comienzo? ¿Cómo se tramita, cómo tramita el escritor, esa inflexión? Más allá del dinero, de una idea moderna sobre la relación entre el mundo y el dinero, entre la literatura y el dinero, ¿qué ha pasado con aquel impulso que había llevado a los escritores a tomar posición y definirse como tales? ¿Qué ocurre cuando se acepta que el marco de contención de la literatura entendida en términos relativamente modernistas ya no resulta suficiente, se encuentra en crisis, incomoda? En esa suerte de

---

<sup>3</sup> “¿No hubo más ficciones del dinero después del 2001? ¿Ya no se anudan dinero e invención en lo que va del 2001 al presente?”, son las preguntas que se hace Sandra Contreras en su productiva lectura de *Ficciones del dinero* (“Reseña” 164-167).

intemperie en la que queda la Literatura, así dicha, como si estuviera escrita con mayúscula, ¿hay algún modo de recuperar la estabilidad o se puede prescindir de ella?

Como puede observarse hasta acá, me atraen muchísimo esos momentos en los que, casi de pronto, resulta posible componer nuevos conjuntos de objetos o situaciones, digamos, literarios. Me refiero a esos conjuntos que un poco antes, y probablemente un poco después, serían imposibles de armar o incluso de visualizar. Esos conjuntos que solo en ciertas circunstancias, en la convergencia de ciertas variables, resultan posibles, haciendo posible, también, reconocer –en unos rasgos, unas matrices, una lógica, una insistencia– relaciones con otros objetos, con otras situaciones, con otros conjuntos de objetos, con otras temporalidades. En gran medida, a esto se debe que me haya formulado la pregunta sobre las probabilidades de detectar o construir algún conjunto nuevo, diferente, emergente de objetos de corte literario que respondiera más o menos sistemáticamente a una necesidad del escritor de encontrarle una contención o darle un marco protocolar a su actividad. Si no daban ya por supuesta, por naturalizable, su condición de escritores y las condiciones de posibilidad de su escritura, ¿había algún modo especial –y no uso adrede la palabra ‘específico’– con el cual buscaran adecuarse a ellas? Para decirlo directamente: ¿cómo se definían los escritores después de la crisis y más allá del dinero? ¿De qué modo hablaban, si es que lo hacían, de su trabajo?

### **Las ficciones del trabajo**

En el año 2000, Sergio Chejfec publica su novela *Boca de lobo*, en la que se cuenta la relación amorosa de un narrador sin ocupación conocida con una obrera adolescente que habita en un espacio y un tiempo indeterminados, aunque podemos inferir que se trata de un suburbio de modernización desigual. La historia está acompañada, al mejor estilo Chejfec, por una reflexión cuasiteórica sobre el trabajo en la fábrica y sobre el vínculo del trabajador con la máquina; o mejor dicho: estamos ante la puesta en narración de una teoría del trabajo fabril, en la que no deja de resonar Marx en las descripciones que aluden a la alienación y la

enajenación. Pero la historia de amor no prospera: el narrador abandona a la obrera poco después de enterarse de que espera un hijo de él, y ya avanzada la historia podemos verlo escribiendo mientras mira por la ventana desde su cuarto y recuerda lo que pasó tanto tiempo atrás. El narrador, entonces, era o se ha convertido en un escritor que está escribiendo, presumiblemente, aquello mismo que hemos estado leyendo.

En 2002, por su parte, César Aira publica *El mago*, una de las tres novelas de lo que se conoce como “la trilogía de Panamá”, y cuya trama es otra más de las desopilantes cadenas de sucesos aereanos: el narrador es un mago que va a un congreso de magos en Panamá en donde debe hacer una demostración; solo que su característica principal, y lo que paradójicamente le juega en contra, es que él no es un ilusionista sino un mago de verdad pero debe ocultarlo. Después de una serie de peripecias entre las cuales ya no sabe, por efecto de su capacidad ilusionista, qué corresponde a lo real y qué a su deseo mágico, se encuentra con un grupo de editores piratas (que aparecen en todas las novelas de la trilogía), quienes le ofrecen convertirse en escritor, porque es fácil y se cobra bien. El mago hace cuentas y finalmente decide que le conviene más hacerse escritor y usar a gusto su capacidad para hacer magia que seguir fingiendo, por menos plata, que es lo que no es (un mago de verdad).

En ambos casos, aunque de diferente manera, se trata de ficciones del trabajo. En el primero, porque evoca la expresión usada por Karl Polanyi (2007) al actualizar la perspectiva marxista en su análisis político económico de la sociedad industrial de mediados del siglo XX y referirse al triunfo final de la ficción de que el trabajo humano es también una mercancía, con las inevitables consecuencias (como la pauperización) que ese triunfo ha acarreado en la vida cotidiana de los individuos. En el segundo caso, la ficción del trabajo es literal: el mago no trabaja cuando hace de mago, ¡porque lo es!, y solo lo hará relativamente cuando se convierta en novelista, pero también, y esta es la vuelta que me interesa leer en Aira, al exhibirse como don, se oculta el trabajo invertido en la invención. Dos historias sobre el trabajo que, siendo muy distintas, narran hacia el final la conversión de un individuo en escritor: en *Boca de lobo*, en el presente, mostrando la propia acción de escribir, mostrando el trabajo sobre la experiencia de vida; en

*El mago*, hacia el futuro, revelando la invención como fundamento del relato, revelando un trabajo sobre la capacidad de imaginar. El trabajo del escritor, parece decir Chejfec, se opone al trabajo fabril, le es irremediamente ajeno: el trabajo con las manos, del dominio de la máquina a la destreza con las letras, es inasimilable. El trabajo del escritor, viene a decir Aira, se acerca al trabajo del mago en la medida en que crea ilusiones: el trabajo de la imaginación, con su creación de artificios, es un espectáculo de magia. De todos modos, en ambos casos hay una vuelta de tuerca: el desafío de la escritura como trabajo sobre la experiencia (que acá Chejfec representa y que en adelante pondrá en escena), y el desafío de montar el número de la ficción (que acá Aira muestra en su artificio, justamente, y que en muchas otras de sus novelas se naturaliza adrede como un continuo narrativo desopilante). Ambos escritores, Chejfec y Aira, también habían escrito sus ficciones del dinero, también ambas muy diferentes pero ligadas por esa puesta en crisis del dinero (el vidrio como reemplazo del dinero en *El aire* y los billetes falsos como parte de pago en *Varamo*) que se convierte en el desencadenante de las historias. Chejfec, ahora, diez años después, vuelve a inaugurar claramente un conjunto, con *Boca de lobo*, mientras Aira completa su trilogía, que incluía a *Varamo*, su ficción del dinero, con *El mago*, la ficción del trabajo.

En definitiva, las ficciones del trabajo son, tal como las defino, los relatos sobre el trabajo, a la vez que sobre el artificio por el cual el trabajo, entre ellos el de la escritura y la literatura, se oculta. En otros términos, la descripción o narración de ese “como si” que, para explicar la mercancía, está en la base de la definición de Marx: “El carácter misterioso de la forma mercancía estriba, por tanto, pura y simplemente, en que proyecta ante los hombres el carácter social del trabajo de éstos como si fuese un carácter material de los propios productos de su trabajo...” (*El capital* 37). En esta primera instancia de mi investigación, trabajo con un conjunto de novelas argentinas –en principio, contemporáneas– en las cuales poner en escena el mundo del trabajo sirve para definir la escritura literaria, la ficción y la relación entre ficción y realidad.

A esta altura, cabe hacer dos observaciones. La primera es que estas ficciones tienen una diferencia con modos anteriores en los que la literatura, en



particular la narrativa, se ha hecho cargo del mundo del trabajo. No se trata, y lo pienso primero en sede local, únicamente de representaciones del mundo del trabajo, como en la novela *Sin rumbo* de Eugenio Cambaceres (1885), o más adelante, en un relato como “Los mensú” de Horacio Quiroga (1918). Ni tampoco de puras reflexiones sobre la escritura, según se observa en textos que tienden a la autorreferencialidad, como Héctor Libertella, por ejemplo, en *El árbol de Saussure: una utopía* (2000). En todo caso, si un texto está en sintonía con este conjunto contemporáneo de ficciones del trabajo –y haría enfática en el ejemplo la noción de ficción– es *El juguete rabioso* de Roberto Arlt (1926); en ese diálogo entre tiempos encuentro, vuelvo a encontrar, la posibilidad de pensar heterocrónicamente a la literatura argentina. Por lo tanto, ni representaciones a la manera del período clásico del realismo y el naturalismo (a lo Balzac en varias de sus novelas, o, más emblemáticamente, a lo Zola en *Germinal* o en *Le ventre de París*, comprometidos en esa mimesis delirante del mundo). Ni escritura autorreferencial (a lo Nabokov en *Pálido fuego* [1962], por dar solo un caso), en consonancia con las pretensiones telquelianas que, buscando salir de las aporías modernistas, terminaron intensificándolas. Y hago acá la segunda observación. También, como en los otros momentos que mencioné, este conjunto contemporáneo de ficciones del trabajo pueden pensarse como parte de un conjunto más amplio, ya no local (y con el que habría otro tipo de diferencias a considerar). Pienso, en el Cono Sur, en novelas como *Mano de obra* (2002) de Diamela Eltit, en *La novela luminosa* de Mario Levrero (2005). O, más ampliamente, en una novela como *Mécanique* de Francois Bon (2001).

Veamos ahora rápidamente algunas tramas de novelas argentinas contemporáneas.

*El desperdicio* de Matilde Sánchez (2007) narra la historia de una joven profesora universitaria que viene de un pueblo del interior de la provincia de Buenos Aires y se instala en la capital. Crítica literaria brillante y promisoría, Elena, sin embargo, no logra publicar, no logra darle cohesión a esa proliferación de apuntes sobre la literatura. A raíz de una enfermedad terminal decide regresar a su casa en el campo, abandonar prácticamente la crítica y dedicarse a las tareas

hogareñas y hasta rurales. ¿Cuál es el desperdicio? ¿Ese campo extenso que en vez de explotarse productivamente es el terreno tan clandestino como liberado de la caza de liebres? ¿O también esa vida, la de Elena, que desperdició su inteligencia y no logró escribir un libro y menos aún publicarlo? En Elena, cuya vida atraviesa –y encima: ¡en clave!– la historia argentina desde el retorno de la democracia hasta el 2001, se cifra ese desperdicio, como si dijéramos: la actividad intelectual resulta de la combinación excluyente entre el mundo del trabajo rural (del *homo faber*, que produce) y el mundo del trabajo doméstico (del *animal laborans*, cuyo esfuerzo se consume tan rápido como se gasta).<sup>4</sup> Por supuesto, acá incide otro elemento: es la narradora la que dice guardar esos fragmentos, juntarlos e intentar editarlos para hacer con ellos un libro, algo que no llega a suceder. ¿Quién ha escrito el libro, entonces? ¿Quién ha conjurado el desperdicio? No quienes se han dedicado al trabajo rural o al trabajo doméstico, pero tampoco a la crítica literaria. En cambio, ha sido la narradora, es decir quien ha escrito la novela –la novela en clave– de esa historia organizada alrededor del mundo del trabajo, la única que ha logrado componer a partir de ella. Porque la propia novela es el resultado del trabajo, es el productivo reciclado del desperdicio.

También en una novela breve, la primera publicada por un autor joven, como es *En la pausa* de Diego Meret (2009), se da el contraste que mencioné. El protagonista narra algunos recuerdos infantiles y de su adolescencia, pero sobre todo sus inicios en la literatura, primero como lector de un único libro que había en su casa, el *Martín Fierro*, de a poco diversificando sus lecturas y finalmente dedicando gran parte de su tiempo a escribir; en el medio, trabaja como planchador en una fábrica textil. “En la pausa” se refiere tanto a la leve narcolepsia que sufre, como a la pausa que hace en su trabajo y también en su vida para escribir. Al final, casado, con un hijo y a la espera de otro, ya ha dejado la fábrica, ha escrito una novela y está escribiendo esa misma que estamos leyendo y que va a presentar a un concurso literario. Igual que en la novela de Chejfec, en la de Meret el trabajo del escritor se opone al trabajo fabril. Una de las escenas más

---

<sup>4</sup> Para la diferencia entre *homo faber* y *animal laborans*, ver la explicación de Hannah Arendt en los capítulos “Trabajo” y “Labor” de *La condición humana*.

potentes de la novela de Meret es la de la escritura de poemas, tipo grafitti, en la parte interna de la puerta de los baños de la fábrica, destinado a sus compañeros. La escritura es la pausa que escancia el ritmo del trabajo y, sobre todo, que encuentra ahí su lugar, su posibilidad de ser exhibida y su público. Pero incluso, de un modo semejante a la de Matilde Sánchez, se confronta con el trabajo doméstico. Pese a su situación económica relativamente precaria, el protagonista alquila un cuarto por horas para dedicarse a la escritura de la novela (“una vez que entré a mi casa y me senté nuevamente a la computadora, regresó el estado de nulidad”, dice (Meret 23), y “tal vez alejándome de mi casa logre evadirme de la amenaza del sueño” (24). Es allí donde está escribiendo *En la pausa*, la novela que va a presentar en el certamen literario Indio Rico, dedicado ese año a la autobiografía, que Meret gana y que hace posible la publicación del libro que estamos leyendo. En la autobiografía de Meret, se trabaja para vivir y se escribe lo que se vive: en su horizonte la literatura ocupa el lugar del trabajo, completa lo que aquella tiene de actividad con lo que este tiene de retribución material.

En este punto es donde quiero presentar otro grupo de *ficciones del trabajo*. Me refiero a aquellas que apuntan al trabajo de la propia escritura, a lo que tiene de imaginación y/o de materialidad.

*El trabajo* de Aníbal Jarkowski no solo muestra el mundo del trabajo empresarial a través de la historia de Diana, quien se emplea como secretaria y prepara escenas alusivamente eróticas para su jefe, que dice inspirarse en los negocios al asistir a ellas, sino que presenta el mundo del teatro, del que proviene el narrador, quien contrata a Diana, liberándola en principio del trabajo en la empresa multinacional, para que actúe breves actos de burlesque, primero, y después obras para el teatro experimental. Las performances, muy realistas, se tornan cada vez más documentales, cumpliendo una función de resistencia que les otorga una cierta politicidad, solo que, por lo mismo, los espectadores confunden finalmente la realidad y la ficción; un día, a la salida de una función, Diana es violada y el narrador ya no vuelve a verla. Si el mundo de la novela de Chejfec es el del trabajo industrial, el de la novela de Jarkowski es un mundo postindustrial donde ya no importa la destreza con la máquina sino la performance. Como diría Paolo Virno, en el postfordismo el trabajo productivo

toma los rasgos del artista ejecutante, del intérprete virtuoso; se trata ahora del trabajo *sin obra*, todo lo contrario del trabajo con obra, aquel cuyo fin y resultado es el producto, de la fábrica fordista (41- 74). Como si esa sentencia se tornara literal, la protagonista de *El trabajo* es una virtuosa de la danza y es su virtuosismo lo que le permite, en tiempos de desempleo, acceder al puesto en la compañía. Pero eso no hace al trabajo más independiente sino, por el contrario, aún más servil, ya que en esas condiciones se desliga por completo de cualquier criterio objetivo, de las reglas de un poder anónimo y coercitivo, para depender arbitrariamente de una cadena jerárquica y personal. Claro que el arte, en ese mundo, tampoco logra la liberación del trabajador.

Para terminar –aunque el conjunto podría ampliarse– quiero mencionar la última novela de Iosi Havilio, *Pequeña flor* (2015). La novela se inicia cuando el narrador ve cómo se incendia la fábrica en la que trabaja. A partir de ese momento en el que se queda sin empleo, se dedica a cuidar de su casa y de su hija, mientras su mujer retoma el trabajo en una editorial. Él ordena, limpia, organiza, cocina, hace jardinería. Pero ocurre algo más: se da cuenta, de pronto, de que tiene la capacidad de matar a alguien sin que ello ocurra realmente, como si hubiera una segunda dimensión de la realidad (así, mata todos los jueves al mismo vecino, a quien saluda como si tal cosa todos los viernes). Un día, su mujer le dice que por sus ideas y su personalidad tendría que ser escritor. Él acepta y busca una primera historia para hacer una novela. Decide entonces matar a su mujer usando su don y filmar la escena para ver cómo es que ella vuelve a la vida, si es que lo hace. Según vemos, muchos de los motivos de las otras novelas que comenté vuelven a presentarse acá. En *Pequeña flor*, el mundo del trabajo fabril ha quedado atrás para siempre y el hombre se convierte en una suerte de *animal laborans*, como la protagonista de *El desperdicio* de Matilde Sánchez. Con la diferencia de que al descubrir su don, cumplir el deseo de matar sin que eso tenga más consecuencia que el acto en sí mismo, se acerca a *El mago* de César Aira: será su don, precisamente, el que le permita convertirse en novelista cuando la editora se lo proponga. También en *Pequeña flor* están todas las posibilidades del trabajo y

también, sobre todo, la alusión potente de que la novela escrita por el narrador es la misma que estamos leyendo.

Como lo expliqué al comienzo, creo que se trata de un momento de inflexión para la literatura, lo que llamé *fin del ciclo moderno*, que hace necesaria tanto la definición del escritor como la presentación de su idea de la literatura. Pero esto no sería suficiente si no hubiera otro factor (porque siempre se precisa más de un factor para que se den las circunstancias propicias para que emerja un conjunto diferenciado de objetos culturales). Y ese otro factor no es de corte específico – como puede pensarse al anterior– sino que atañe a la propia condición del trabajo y, por ende, de los trabajadores. Se trata del cambio total que implicó en los años 70, y fundamentalmente, en América Latina y en la Argentina, en los años 90, la caída del fordismo como sistema de producción capitalista, y sobre todo, los efectos de ese cambio junto con lo que se dio en llamar posfordismo (algo que, en los términos de Zygmunt Bauman, sería el trabajo líquido). Del trabajo fabril, pesado, que sigue la lógica del ensamblaje y de la reproducción en serie, es decir la lógica de la máquina moderna, se pasa a la lógica liviana de la información y la comunicación. Del mundo de la producción real al de la producción virtual. “La modernidad sólida era también la época del capitalismo pesado, del vínculo entre capital y mano de obra fortalecido por su compromiso mutuo”, dice Bauman (154). Por su parte, Virno se refiere a este cambio proponiendo la noción de virtuosismo para caracterizar el rasgo peculiar que se le exige al nuevo tipo de trabajador. Junto con esto, también, se pasa del mundo previsible del trabajo en la fábrica a la imprevisibilidad. Si el trabajo era el máximo valor de los tiempos modernos, porque los pautaba de modo tal que organizaba en función de él a los individuos, ese cambio, que se da con la misma puesta en crisis de la modernidad, afecta decididamente la identidad del individuo como sujeto trabajador y productivo.

Es por lo tanto en esa doble circunstancia que vincula el cambio en el mundo del trabajo con el cambio de la idea de literatura donde se inscribe la pregunta por la condición del escritor como trabajador y su posición como artista o intelectual en el mundo más amplio del trabajo. Es allí, y eso es lo que estoy investigando, donde estas novelas que hablan sobre el trabajo hablan también de sí mismas, de su elaboración o de sus rasgos o de su circulación, de cómo llegar a ser novelas.

Así, la representación del mundo del trabajo y la autorreferencialidad al trabajo de la novela se redimensionan mutuamente. Una suerte de modelo al descubierto el de la realización –el trabajo con la imaginación y con la escritura– de la novela. Lo que se dice: toda una desfetichización de la escritura que en el revés se revela como trabajo. Un trabajo más o menos esforzado, pero siempre trabajo.

### **Desfetichización de la escritura, fetichización del escritor: todo un espectáculo**

Querría marcar ahora los límites y los riesgos de eso que llamo *desfetichización de la escritura*. En esa exhibición desfetichizadora, en aquello que muestra la imposibilidad, como en la novela de Chejfec, o bien la nulidad del esfuerzo, como en Aira, hay una posibilidad de llegar a la espectacularización del trabajo. Convertir en espectáculo ese trabajo que antes estaba oculto y era solitario. La propia naturaleza de la literatura, su circulación como objeto, su publicidad, es proclive a ello, pero también ese pasaje de lo ficcional a lo documental, esa indecibilidad entre realidad y ficción lo fomenta.

Ahora bien, en ese pasaje extremo, ¿qué ocurre con el propio escritor? Si la exhibición de la escritura como trabajo lo presentaba como un trabajador, ¿qué ocurre cuando su actividad se convierte en un espectáculo? En uno de sus últimos libros, *Mis dos mundos* (2008), Chejfec presenta una escena en la que se pasa del ocultamiento del trabajo de escribir a su exhibición:

Durante mucho tiempo consideré la escritura como una labor privada, que sin embargo debe hacerse pública en algún momento porque de lo contrario sería muy difícil que subsista, en particular y en general. Pero la vergüenza no solo derivaba de dedicarme a algo tan privado ante la vista de todos, sino también de hacer algo improductivo, una cosa medianamente inútil y bastante banal (*Mis dos mundos* 118).

Frente a esta declaración, no puede sino surgir la pregunta acerca de si no es el propio libro –de hecho, el que estamos leyendo– la mayor evidencia de que escribir no era ni inútil ni improductivo. Así, hacer pública la escritura, es hacerla ya no solo como libro sino como acto, ya no en términos de publicidad y circulación sino de espectáculo. La diferencia es evidente, porque si, por un lado, en ese acto no se está en circulación en el mercado –aunque redunde en él–, por

otro lado ese acto espectacular precisa del escritor, es finalmente él quien protagoniza ese espectáculo.

El escritor, así, ya no es ni trabajador ni tampoco esa figura, bien moderna, que sale a la escena pública para opinar, emitir juicios sobre todos los temas. No es ya, para decirlo rápido, ese artista o intelectual moderno que se legitimaba en su obra previa. En cambio, en esa espectacularización se construye la propia figura de escritor. Es más: su trabajo se legitima en la medida en que se lo muestre, se lo exhiba como tal. Y por lo mismo, es independiente de aquello que escriba, que narre, que en muchos casos, los más extremos, coinciden totalmente con la espectacularización de la escena de escritura. De allí que no habría que decir que la legitimación e incluso la valoración no importan, sino que ahora ya no son ajenas al texto, adjudicadas a él, sino que se constituyen en ese mismo acto de escribir, en ese mismo acto en el que el escritor se autofigura como escritor para construirse como tal en la escena pública. El acto de escribir, en definitiva, y la autofiguración del escritor conllevan la legitimación y resultan una suerte de puesta en valor. En ese punto, justamente, en el que se desfetichiza por completo la escritura haciéndose espectáculo hay una reconversión mucho más riesgosa todavía: el escritor es el nuevo fetiche. Aquel que al mostrarse tan públicamente en su escena de escritura adquiere poder, misterio, ya no oculta su trabajo sino que lo naturaliza como espectáculo. Y finalmente, se convierte en todo un mago.

## **Bibliografía**

Aira, César. *El mago*. Barcelona: Mondadori, 2002.

Arendt, Hannah. *La condición humana*. Barcelona: Paidós, [1958] 2003.

Bauman, Zygmunt. *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, [2000] 2003.

Contreras, Sandra. "Superproducción y devaluación en la literatura argentina reciente". Luis E. Cárcamo-Huechante, Álvaro Fernández Bravo y Alejandra Laera (comps.). *El valor de la cultura. Arte, literatura y mercado en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2005. 67-86.

---. "Reseña bibliográfica a *Ficciones del dinero. Argentina 1890-2001*". *Orbis Tertius* XX. 21 (2015): 164-167.

Chejfec, Sergio. *Boca de lobo*. Buenos Aires: Alfaguara, 2000.

---. *Mis dos mundos*. Buenos Aires: Alfaguara, 2008.

Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, [2000] 2005.

Havilio, Iosi. *Pequeña flor*. Buenos Aires: Random House, 2015.

Jarkowski, Aníbal. *El trabajo*. Buenos Aires: Tusquets, 2007.

Laera, Alejandra. *Ficciones del dinero. Argentina 1890-2001*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014.

Marx, Karl. *El capital*. México: Fondo de Cultura Económica, [1867] 1946.

Meret, Diego. *En la pausa*. Buenos Aires: Mansalva, 2009.

Polanyi, Karl. *La gran transformación. Los orígenes políticos y económicos de nuestro tiempo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, [1944] 2007.

Sánchez, Matilde. *El desperdicio*. Buenos Aires: Alfaguara, 2007.

Virno, Paolo. *Gramática de la multitud*. Buenos Aires: Colihue, 2003.