



ALEJANDRA LAERA

¿Para qué sirve
leer novelas?

Narrativas del presente y capitalismo



SECCIÓN DE OBRAS DE LENGUA Y ESTUDIOS LITERARIOS

¿PARA QUÉ SIRVE LEER NOVELAS?

ALEJANDRA LAERA

¿PARA QUÉ SIRVE LEER NOVELAS?

Narrativas del presente y capitalismo



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

Primera edición, 2024

Laera, Alejandra

¿Para qué sirve leer novelas? : narrativas del presente y capitalismo / Alejandra Laera. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Fondo de Cultura Económica, 2024.

191 p. ; 14 × 21 cm. - (Lengua y Estudios Literarios)

ISBN 978-987-719-494-4

1. Literatura Argentina. 2. Crítica de la Literatura Argentina. 3. Narrativa. I. Título.

CDD 860.9982

Distribución mundial

D.R. © 2024, FONDO DE CULTURA ECONÓMICA DE ARGENTINA, S.A.
Costa Rica 4568; C1414BSH Buenos Aires, Argentina
fondo@fce.com.ar / www.fce.com.ar
Comentarios y sugerencias: editorial@fce.com.ar

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA
Carretera Picacho Ajusco, 227; 14110 Ciudad de México
www.fondodeculturaeconomica.com

Ilustración y armado de tapa: Juan Balaguer
Diagramación de interior: Hernán Morfese
Corrección: Candela Martínez Jerez y Patricia Motto Rouco
Edición al cuidado de Fabiana Blanco y Marina D'Eramo

ISBN: 978-987-719-494-4

¿Para qué sirve leer novelas? Narrativas del presente y capitalismo, de Alejandra Laera, se terminó de imprimir en el mes de julio de 2024 en los Talleres Gráficos Elías Porter, Plaza 1202, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. La tirada fue de 1.500 ejemplares.

Fotocopiar libros está penado por la ley.

Prohibida su reproducción total o parcial por cualquier medio de impresión o digital, en forma idéntica, extractada o modificada, en español o en cualquier otro idioma, sin autorización expresa de la editorial.

IMPRESO EN ARGENTINA - *PRINTED IN ARGENTINA*
Hecho el depósito que marca la ley 11723

Índice

<i>Agradecimientos</i>	9
<i>¿Qué hacer con el capitalismo hoy?</i>	
<i>Sondeos de la imaginación narrativa</i>	11

PRIMERA PARTE

DINERO CONTABLE

I. <i>Lo que vale el dinero en los relatos calendarizados</i>	51
II. <i>Las novelas anticapitalistas o cómo vivir de otro modo</i>	73

SEGUNDA PARTE

TRABAJO ESCRITO

I. <i>El trabajo escrito de los varones y las mujeres en mundos precarios</i>	89
II. <i>Un episodio del antidesperdicio: la escritora entre los cazadores de liebres del 2001</i>	115
III. <i>Escritores desfigurados por la imaginación de mercado</i>	129

TERCERA PARTE
TIEMPO IMAGINADO

I. <i>Extractivismos: novelas de la aceleración o la desaceleración.</i>	151
II. <i>Antes del capitalismo, una imaginación ecoafectiva</i>	171
<i>Referencias bibliográficas</i>	181
<i>Índice de nombres</i>	189

Agradecimientos

PENSADO, elaborado, escrito y leído una y otra vez a lo largo de los últimos años, este libro se hizo de mis intereses y preocupaciones críticas y de muchísimas conversaciones no siempre ligadas directamente a él. Quiero agradecer a mis amigos, colegas y estudiantes que de algún modo me inspiraron en el recorrido que me llevó a escribir *¿Para qué sirve leer novelas? Narrativas del presente y capitalismo*. También a los equipos de trabajo de los que participo (Sandra Contreras, ¡¿qué haría yo sin nuestras charlas?!), por el compromiso y el intercambio, y a las instituciones y publicaciones que me invitaron a difundir, en reuniones académicas, artículos o seminarios, algunas de las propuestas. Y en especial, como siempre, al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (el CONICET), que es el principal sostén económico de mis investigaciones, y a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, desde la cual pienso siempre mi tarea crítica, con sus pasiones y con sus responsabilidades.

El dinero, el trabajo y el tiempo (¡capitalistas!) son, por exceso o por defecto, tres de mis puntos débiles, y atraviesan mi vida cotidiana involucrando, a veces hasta el vértigo, a quienes me rodean más cercanamente. Agradezco a mi mamá, Ana Spisso, por no dejar de escucharme nunca. Les dedico a Goyo y a Chano, los ya jóvenes hijos que tenemos con Gonzalo Aguilar, lo que pude hacer por escrito con esos temas.

¿Qué hacer con el capitalismo hoy? Sondeos de la imaginación narrativa

UN MUNDO en crisis: pobreza sin freno, desigualdad en aumento, democracia en trance, catástrofe ecológica, descontento social. En los últimos tiempos, la crisis ha dejado de ser percibida como una circunstancia coyuntural para ser vivida como un estado endémico en el que, nostálgicos, furiosos o defraudados, no avizoramos una salida verdadera. Por el contrario, nuestra imaginación sobre el futuro se hunde en la situación en la que estamos instalados, empeorando cada vez más, o destruye todo lo conocido, dando un salto distópico tras el cual hay que empezar de cero para sobrevivir. Nuestra imaginación, la de las mujeres y los hombres cuyas vidas se ven en mayor o menor grado afectadas cotidianamente por la crisis, está modelada por las narraciones más pesimistas del realismo clásico y por las ficciones narrativas más apocalípticas. La literatura es la gran abastecedora de argumentos del imaginario social sobre el estado crítico del mundo y sus modos de vida, aunque el lazo que se sostiene con ella esté excesivamente mediado porque sus tramas y formas han asumido a lo largo del tiempo formatos variados y soportes muy diversos (audiovisuales, performáticos, mediáticos, publicitarios), todos de mayor pregnancia en la actualidad. Ese mundo que está en crisis es el mundo capitalista que habitamos: el de la lógica economicista, la precarización laboral, la aceleración y el cortoplacismo. Lejos quedaron en el presente tanto las expectativas puestas en un Estado benefactor como los sueños revolucionarios que apostaban por la transformación total. Atrás también han quedado los tiempos en los que la literatura, en especial la novela, cumplía un papel social que excedía el entretenimiento y la distracción, la terapéutica del

yo y la autfiguración, tan frecuentes hoy en día, y contribuía en cambio a diseñar visiones del mundo o a activar imaginarios emancipadores.

La pregunta que da título a este libro puede parecer muy temeraria tratándose de un libro sobre literatura y capitalismo: *¿Para qué sirve leer novelas? Narrativas del presente y capitalismo* involucra saberes, disciplinas, teorías literarias, económicas y políticas, prácticas múltiples, opiniones personales y mediáticas, estilos y modos de vida. Por eso mismo, en esta introducción evoco una larga historia que data por lo menos de mediados del siglo XVIII, con episodios puntuales que recurrentemente aquejan a las sociedades (la crisis de 1890 o de 2001 en Argentina y también la de 2023-2024, la de 1929 o del 2008 en Estados Unidos, la crisis internacional del petróleo en 1973) y con inflexiones particulares de diverso tipo (el capitalismo industrial, el posfordismo, el neoliberalismo). Qué hacer con el capitalismo hoy es un interrogante central en el mundo contemporáneo, que recorre un arco social amplio y, formulado explícita o implícitamente, compromete tanto las estratégicas herramientas modernas de las políticas de gobierno (emisión monetaria, subsidios al desempleo, deudas externas, desguace del Estado, entre otros) como los saberes prácticos a los que recurre tácticamente la economía doméstica (ahorros por descuento, pluriempleo, créditos a corto y mediano plazo, etc.). Desde los años setenta este interrogante ha sido cada vez más acuciante debido a la sucesión sin precedentes de crisis financieras locales y globales, que minaron las certezas en el capitalismo tal como funcionaba hasta entonces, ya sea poniéndolo en entredicho o combatiéndolo, ya sea redoblándolo con el modelo neoliberal que en la década de 1990 encontró arrasadoras vías de expansión y que en la actualidad vuelve a imponerse brutalmente en algunos países. Con la caída del comunismo en el umbral de la década, esta última tendencia se fortaleció por la libertad de acción que recuperaron los operadores financieros y por la desregulación de los mercados al carecer del freno externo que había implicado la amenaza de un modelo económico alternativo (Boltanski y Chiapello, 2002).

En medio de la diversidad de propuestas, de respuestas cruzadas, de silenciamientos y complicidades, ante la desazón o el engeguencimiento frente al capitalismo, ¿qué puede tener para decirnos la literatura? Se trata de un interrogante que puede parecer ambicioso porque interpela el imaginario que tenemos sobre el mundo moderno en casi todos sus rasgos (separación, diferenciación, radicalidad, progresión, pero también previsibilidad, estabilidad, seguridad) y afecta nuestra relación con él. Este libro indaga este interrogante, sondea las propuestas narrativas que conectan críticamente a la literatura con el capitalismo a través de la imaginación.

En *El enigma del capital*, David Harvey cuenta que en los primeros años del capitalismo los economistas políticos de todos los signos se esforzaron por comprender la lógica del flujo del capital y que las apreciaciones críticas sobre su funcionamiento comenzaron a emerger. Entender el flujo del capital (sus vericuetos, su extraño comportamiento) es crucial, afirma, para comprender las condiciones en las que vivimos (Harvey, 2012: 5; subrayo el original: “the conditions *under* we live”). Ese interés en una comprensión crítica, continúa Harvey, se desplazó en los últimos tiempos hacia la construcción de sofisticados modelos matemáticos, el análisis infinito de datos, el examen de hojas y hojas de cálculo; en definitiva, enterró cualquier concepción sistémica del carácter del flujo de capital en una masa confusa de *papers*, reportes y predicciones (2012: 5). Frente a ese cambio indudable, a cuyas consecuencias asistimos cotidianamente, es que advierto que una zona de la narración literaria, estrictamente una zona de la novela contemporánea, viene a cumplir su propia función y en sus propios términos, acompañando a su vez la reemergencia de estudios críticos que buscan nuevas respuestas frente a una crisis que ya no es solo coyuntural sino que se ha vuelto estable.

Como si la novela estuviera habilitada para hacerse cargo de esa posibilidad disponible de comprender el mundo (capitalista) en el que vivimos, y lo hiciera, así, a su particular manera: con el recurso a la imaginación y a través de la ficción. Es allí

donde puedo sondear, desde la Argentina contemporánea, las propuestas narrativas que atañen al problema crucial del capitalismo en el presente: en las deudas y los gastos que atraviesan dramáticamente ciertas novelas, en las inesperadas reemergen- cias anarquistas que atentan contra el capital y organizan algunas historias, en los relatos de precarización del trabajo en contraste con la actividad de los escritores, en la representación insistente de las trabajadoras mujeres en clave ficcional o documental, en los conflictos narrativos alrededor del mercado de bienes cultu- rales y sus marcas en el cuerpo de escritores y escritoras, en la novelización del impacto neoliberal en la vida urbana y rural, en la ficcionalización de la crisis ecológica y ambientalista pro- ducto de las políticas de explotación despiadada de los suelos, en la puesta en escritura de la tensión entre temporalidades y el corte con el tiempo moderno del progreso.

Hay que aclarar que esto no implica que en la literatura esté depositada social o culturalmente esa función comprensiva ni que una novela entregue una propuesta concreta a seguir. Se trata de una disponibilidad alrededor de la comprensión crítica del mundo capitalista en la que un conjunto de novelas se instala para explorar, hurgar imaginativa y ficcionalmente sus alcances y consecuencias. En el siglo XIX, la novela realista, en tanto inflexión literaria del modo de vida capitalista, acompañó narrati- vamente ese movimiento hacia adelante, el progreso y el ascenso social. Lo hizo al exhibir sus desafíos y sus fracasos, al indicar diferencialmente las nuevas posiciones sociales, primero, y, por último, al apostar a la posibilidad de que se mejoraran las con- diciones de vida. Si *Robinson Crusoe*, un poco antes, pudo ser leída como el relato individualizado de la formación del capita- lismo, las novelas de Honoré de Balzac, Gustave Flaubert, Victor Hugo, Émile Zola, también Thomas Hardy, Benito Pérez Galdós o incluso Charles Dickens, y en América Latina, Alberto Blest Gana, Joaquim Machado de Assis o Julián Martel, entre otros, fueron las que representaron en toda su contundencia la lógica del capital, sus flujos caprichosos y sus efectos en la sociedad de la época. Según advierte Jacques Rancière en ese ensayo tan

inspirador de 2007 que es “Política de la literatura”, en el que teoriza sobre el cambio de régimen en la adecuación entre las palabras y las cosas desde finales del siglo XVIII hasta comienzos del XX, la novela moderna deja aparecer la escritura cifrada del cuerpo social, en ella se leen síntomas de los nuevos tiempos y se reconocen los restos de mundos colapsados (Rancière, 2011: 39). En suma, podemos decir que el acompañamiento narrativo de la novela realista al capitalismo no fue nunca una marcha triunfal pero tampoco llegó a cuestionar sus cimientos ni los rechazó de cuajo. Que ese rechazo total esté contenido en *El capital*, el voluminoso libro de Karl Marx de 1867, y que en ciertos pasajes extraordinarios (como aquel en el que el capitalista discute con el obrero acerca del proceso de valorización, incluido en la sección “La producción de la plusvalía absoluta” [Marx, 1946: 142-145]) recurra a los personajes, el conflicto y el tono de una novela, muestra inmejorablemente no solo el esfuerzo invertido por la economía política para comprender el capitalismo, sino, lo que es más importante en pos de mi argumento, la sintonía entre la economía política y la moderna novela realista para comprender el mundo en el que se estaba viviendo.

Ahora bien: en el presente, como anticipé, la novela ya no cumple una función semejante. No se deposita en ella algún tipo de creencia en las representaciones que ofrece, no se confía tampoco en ella para encontrar relatos sobre el funcionamiento del capitalismo. Y aun así, y aun cuando ocupe un lugar más acotado y menos disputable en el espacio social, continúa participando de lo que Rancière llama “el reparto de lo sensible” y define como “esa distribución y redistribución de los espacios y los tiempos, de los lugares y las identidades, de la palabra y el ruido, de lo visible y lo invisible” (2011: 16). En el dar a ver y hacer visible lo que no lo era, en el dar a oír y el hacer inteligible lo que se escuchaba como ruido radica una política de la literatura en la medida en que esta interviene como tal en el reparto de lo sensible que caracteriza a la política. Solo que las novelas contemporáneas que exploro no lo hacen participando en el reparto de lo sensible, sino *imaginando* nuevos repar-

tos de lo sensible. Más aún: imaginando una redistribución de ese reparto de lo sensible que no solo hace visible e inteligible aquello que no lo era (que no lo es), sino que postula nuevos sujetos con capacidad para designar ciertos objetos comunes y argumentar sobre ellos. Tal redistribución imaginativa, podríamos decir aprovechándonos de las palabras de Rancière, llega a hacerse literal: hay niños-monstruos envenenados por los agrotóxicos que controlan el tiempo de la vida y del relato, hay individuos devenidos superhéroes que luchan con el contrabando capitalista en una sociedad hipertecnologizada y se alían con el terrorismo ecológico, hay escritores y escritoras que solo desfigurados logran agencia en el mercado del libro y el arte... ¿en estas novelas hasta el plomo y un chanco salvaje logran asumir la narración para argumentar sobre hombres y mujeres y contar sus historias! ¿Acaso quiere decir esto que la imaginación lo que hace es apostar a lo maravilloso, lo fantástico o a la construcción de fábulas? ¿Quiere decir que la ficción se yergue por fuera del campo de lo real? No, porque no se trata de una cuestión de géneros literarios. Tampoco del realismo versus lo documental. Estas novelas no plantean la pregunta sobre lo posible ni la pregunta sobre lo cierto.

Ante la preeminencia que le otorga Rancière al programa realista como “principio de una nueva repartición igualitaria de la experiencia común” que proviene de sus interrogantes acerca de la política de la estética, el desacuerdo y el reparto de lo sensible, Sandra Contreras, en una lectura insoslayable del pensamiento ranciereano, señala que “solo una reconfiguración del lugar de la política, y conjuntamente de la idea de literatura, podría habilitar otros modos de pensar la ‘salida’ de la escritura hacia lo real” (2018: 28 y 29). Frente a la paradoja enunciada por Rancière acerca de la función política del arte actual como sustitutiva del déficit de la política propiamente dicha, en desmedro del régimen estético y borroneando las fronteras entre arte y vida, signos y cosas, Sandra Contreras propone poner entre paréntesis las evidencias “para explorar, con más curiosidad que vigilancia” el contexto de unas escrituras que podríamos considerar

emergentes (*ibid.*: 29). En lo que me interesa y quiero sondear, se trata de un campo abierto a la imaginación, que habilite a la ficción a pensar tramas, contar historias, proponer salidas, sin límites de ningún tipo. Se ficcionaliza lo documental (un diario de vida, una crónica), se desrealiza la referencialidad (la ciudad de Buenos Aires, el conurbano, las afueras, las regiones del país), se falsean identidades reconocibles (nombres propios de escritores y escritoras, de personajes de la historia y la política), se novelizan historias de la vida real (la vida de un amigo, de una amiga, la vida propia).

Es allí donde, propongo, podemos encontrar pasajes, aperturas y salidas que nos permiten comprender mejor el mundo capitalista en el que habitamos, justamente en esa combinación entre un cierto tipo de tramas y ciertos modos y formas del relato. Y es allí, también, donde podemos sondear propuestas narrativas para lidiar con él, resistirlo, contrarrestarlo, horadarlo. Ya decía Rancière también que el principio de la novela realista en tanto forma por la cual la literatura impone su nuevo poder no pasaba por reproducir los hechos tal cual eran en la realidad; se trataba, por el contrario, de “desplegar un nuevo régimen de adecuación entre el significante de las palabras y la visibilidad de las cosas, el de hacer aparecer el universo de la realidad prosaica como un inmenso tejido de signos que lleva escrita la historia de una era, de una civilización o de una sociedad” (2011: 32). En esa misma línea, y a partir del armado de un conjunto de novelas contemporáneas que ponen en juego los elementos, las cuestiones y las formas mencionadas, es que deja de importar la correspondencia referencial o verosímil, la adecuación entre lo que cuenta la novela y lo que puede ocurrir en (la) realidad, mientras, en cambio, captan toda la atención las direcciones que toma la imaginación ficcional y la potencia que contiene. O más bien: el criterio de verosimilitud importa al interior de cada novela y en vistas de lo que se reconoce como un análisis literario, pero no es definitorio respecto de las propuestas narrativas que busco sondear y trazar en ellas, en tanto es en esas propuestas donde voy a leer el lazo entre el mundo que presenta la novela y el mundo que habitamos. Por-

que el objetivo no es encontrar representaciones, descripciones, relatos de cómo funciona el capitalismo (eso lo conocemos, lo vivimos), sino comprenderlo por la vía de la imaginación y explorar la pregunta acerca de qué hacer con él.

¿Qué ocurre si un atentado anticapitalista desemboca en la muerte de un inocente? ¿Qué pasos seguir ante la herencia de un tesoro escondido cuyo origen es fraudulento? ¿Cómo resuelve un hijo las deudas económicas de los padres? Sabemos los escollos económicos que afectan la iniciación a la carrera literaria y también los distinguimos de los que atraviesan los demás trabajadores, pero ¿cómo se reconvierte a los primeros a lo largo de la vida y qué posición se toma ante los segundos? Sabemos también que para los escritores es difícil y dramático escapar a la lógica del mercado que todo parece subsumirlo e igualarlo, pero ¿quieren hacerlo? Y una vez atrapados en su circulación desenfrenada con sus textos, ¿qué les ocurre y qué marcas deja en su escritura y en sus cuerpos? Y con el tiempo hiperveloz del capitalismo, ¿qué se hace con él: se lo acelera aún más como si así se lo lograra autoanular o se lo ralentiza buscando una vida nueva? Y para ello: ¿afrontamos el deseo o la necesidad de vivir en otro mundo, o nos quedamos en este y buscamos un reencontro genuino con la naturaleza? Todas estas opciones aparecen desplegadas en las novelas que voy a abordar, y las presento así porque no solo importan las respuestas específicas que podemos encontrar en cada una, sino el modo en que las tramas, en su ficcionalización, nos entregan o nos permiten inferir ciertos planteos que tienen como efecto una *desnaturalización* y que, por eso mismo, nos interpelan.

En medio de las interpretaciones y los debates sobre el capitalismo actual, Mark Fisher introdujo sagazmente la noción de “realismo capitalista”, al que definió como la idea generalizada de que el capitalismo no solo es el único sistema económico viable sino aquel al que es “imposible incluso *imaginarle* una alternativa” (2016: 22). Y añadió que, alguna vez, los relatos distópicos imaginaron alternativas que “representaban desastres y calamidades que servían de pretexto narrativo para la emergen-

cia de formas de vida diferentes” (*ibid.*: 22), mientras que en la actualidad el mundo proyectado en las narraciones no resulta una alternativa sino “una extrapolación o exacerbación de nuestro propio mundo” (*ibid.*), en la que ratificaríamos que “el poder del realismo capitalista deriva parcialmente de la forma en que el capitalismo subsume y consume todas las historias previas” (*ibid.*: 25). Justamente, el hecho de no estar elaborando distopías sino otros tipos de “extrapolaciones” o “exacerbaciones” o, simplemente, de ficciones documentales es lo que provoca la desnaturalización que me interesa, ya no para construir imaginariamente otro mundo (ese sería el reclamo de Fisher a los relatos contemporáneos), sino para explorar la imaginación novelesca sobre el propio mundo que habitamos y trazar propuestas narrativas.

Las novelas del conjunto que analizo involucran más que una historia de vida o el relato de la intimidad; involucran, en todos los casos, algo del orden de lo económico sea en relación con la Historia, con la política, con la cultura o con el medioambiente. Se trata siempre, además, del relato de una o más vidas imbricado en el tiempo en el que esas vidas transcurren: pueden ser los años sesenta, los setenta o los dos mil, pero en todos los casos hay también un punto de anclaje en el presente, ya sea que ese presente opere como un supuesto, ya sea porque aparece desrealizado pero con marcas fuertes que aun así permiten reconocerlo, ya sea porque hay una operación sobre el pasado practicada explícitamente desde el presente. Estas novelas contemporáneas cuentan, entonces, historias tramadas con las condiciones económicas en la actualidad, pero nunca enseñan: no enseñan en el sentido de mostrar una representación acabada del mundo, ni en el sentido de dar lecciones o explicaciones. Tampoco dan respuestas sustitutivas o compensatorias ni rupturistas o experimentales, a la manera de la novela moderna. Pero en los planteos que podemos formular a partir de sus tramas, en sus resoluciones imaginativas y en sus decisiones compositivas y formales podemos indagar y bosquejar ciertas propuestas narrativas para comprender mejor el mundo en el presente. Ahora bien: ¿cuáles son

las tramas, las decisiones, las señales de las que partimos?, es decir, ¿cómo hacen lo que hacen? Este *cómo* fue la señal de que me encontraba ante novelas con las que podía armar un conjunto que sirviera para pensar qué hacer con el capitalismo. Las novelas que llamaron mi atención no postulaban temáticamente la cuestión del capitalismo, aunque en todas se lo puede leer como supuesto porque transcurren en “cualquier sistema social en el que predominan de forma hegemónica los procesos de circulación y acumulación del capital a la hora de proporcionar y configurar las bases materiales, sociales e intelectuales para la vida en común” (Harvey, 2014: 22). En cambio, cada una de las novelas ancla en uno de los principios fundamentales que determinaron su expansión, fueron constitutivos de un modo de vida específico y funcionan como ejes irreductibles en el mundo capitalista que habitamos. Me refiero al *dinero*, al *trabajo* y al *tiempo*. Los tres ejes se vinculan, se entrelazan, se afectan y se alteran, solo que, según la perspectiva adoptada, uno predomina por sobre los otros dos.

Con el dinero

Marx lo llamó “forma fascinadora”. Y podríamos decir que esa fascinación no solo se ha manifestado a lo largo de los tiempos en el plano de la vida económica sino también en la literatura. Una extensa parte de *El capital*, cuyo foco está puesto en develar los mecanismos del capitalismo industrial, la dedicó Marx a explicar la condición de “equivalente general” del dinero en tanto es la “forma común de valor que contrasta con las formas naturales que presentan sus valores de uso” (1946: 15). Treinta años después y habiéndose comprobado ya los alcances del capitalismo financiero, Georg Simmel retomó, en la exhaustiva *Filosofía del dinero* de 1900, su definición como “encarnación de una función pura entre los seres humanos, la del cambio” (1977: 186), pero sobre todo indagó las implicancias de su principal cualidad: ser “acumulación abstracta de valor” (*ibid.*: 106), “materialidad

de lo abstracto” (*ibid.*: 118). Es precisamente esa doble naturaleza del dinero (concreta a la par que abstracta) lo que le da un amplio rango cuando se recurre a él más allá del campo de la economía: se lo refiere en un sentido literal o se aprovecha toda su dimensión simbólica.

Si algo contribuye a esta potencialidad simbólica, es un rasgo que a la vez explica y deriva de la doble naturaleza del dinero en el capitalismo: su peculiar y contradictoria capacidad de representación. Por un lado, en tanto medida de valor de una mercancía en relación con otras, el dinero se convierte en la medida necesaria del valor de cambio. Así lo resume Harvey en *Diecisiete contradicciones y el fin del capitalismo*: “Al ser inmaterial e invisible, el valor requiere alguna representación material, y esta es el dinero. El dinero es una forma tangible de apariencia así como símbolo y representación de la inmaterialidad del valor social” (2014: 42). Solo que, por otro lado, esa representación del trabajo social que conlleva la producción de bienes y servicios que se ubican para otros en el mercado comparte la propiedad intrínseca a toda representación, esto es: “Una disparidad entre la representación y la realidad social que trata de representar” (*ibid.*). Eso que Harvey denomina “disparidad”, que es, por otra parte, donde anida la fundamental idea marxista de plusvalía y en lo que para él radica una de las principales contradicciones del capital, constituye la densidad propia de la literatura. A mediados del siglo xx, Karl Polanyi, también en la estela marxista, había directamente enfatizado la “ficción” implicada en la noción de dinero como mercancía en sí misma (2007: 252-260).

Hay períodos o coyunturas tanto de cambios literario-culturales como de crisis político-económicas en los que la novela incorpora el dinero en sus tramas en un sentido más literal, y otros en los que se despliegan todos sus sentidos simbólicos. *L'Argent* de Émile Zola (1890) y *Les faux-monnayeurs* de André Gide (1925) sirven como manifestaciones emblemáticas de ambos extremos en un mismo arco que se inicia en el naturalismo y culmina con el alto modernismo. Según Frederic Jameson, en su influyente ensayo “Cultura y capital financiero”, el modernis-

mo sirvió de vía literaria al capitalismo financiero dado que respondió a una forma “completamente nueva y más abstracta de pensar y percibir” (1999: 191), determinada en gran parte por “los flujos abstractos del dinero” (*ibid.*: 191) propios de las finanzas y de su modo de afectar la vida social. Sin embargo, la lógica del capitalismo financiero que Jameson asocia en sede literaria con el modernismo por la duplicación del grado de abstracción que alcanza en ella el dinero ha sido captada por la novela, en circunstancias de crisis económicas puntuales (cracs, hiperinflación, deflación, etc.) o en períodos particularmente alterados por su vertiginosa circulación (especulación bursátil, modernización abrupta y selectiva, etc.), para oponerse a ella, revelarla o denunciarla, con una intensa carga de referencialidad; es decir: con un protagonismo del dinero en un sentido literalmente material y solo, en algún caso, con una densidad simbólica potencial. La sucesión de crisis financieras locales y globales que tuvieron lugar entre finales del siglo XIX y comienzos del XX dejó fuertes marcas en novelas que corresponden a la lógica realista del relato, como *La Bolsa* (Argentina, 1891) de Julián Martel, *O encilhamento* (Brasil, 1893) de Alfredo de Taunay, *Humo* (Guatemala, 1900) de Enrique Martínez Sobral, *The Pit* (Estados Unidos, 1903) de Frank Norris, o *Krach!* (Chile, 1903) de Ventura Fraga.

En *Ficciones del dinero. Argentina 1890-2001* llamé con este nombre a un conjunto de novelas, particularmente activas en tiempos de crisis económicas, en las que se procesa la circulación real del dinero a la par que se negocia su experiencia social y, de acuerdo con ella, se discriminan también sus diferentes significados y usos sociales. Identificaba allí, además de un primer conjunto surgido en la última década del siglo XIX, cuya culminación detectaba en la impresionante novela anticapitalista *Los siete locos – Los lanzallamas* (1929-1931) de Roberto Arlt, la emergencia de un nuevo conjunto de ficciones del dinero en la década de 1990 en Argentina, justo antes de la dramática crisis de 2001, con características peculiares respecto de las novelas de corte realista del siglo anterior. Esas novelas (entre las que figuraban *El aire* de Sergio Chejfec, *Plata quemada*

da de Ricardo Piglia, entre otras) presentaban una situación de desintegración o transfiguración del dinero que conformaba módicas alegorías, a partir de las cuales se proponían, por un lado, versiones a contrapelo de la euforia modernizadora neoliberal que caracterizó la década, y por el otro, cierto tipo de intervención que señalaba prospectivamente la crisis desatada por la circulación incontenente de dinero.

Hago este somero recorrido ya que, en cuanto a la importancia del dinero en las novelas contemporáneas, mi lectura continúa la tesis que elaboré en aquel libro. Porque estamos ante un cambio en el modo de representación que quiero enfatizar: el dinero ya no conforma una módica alegoría a la manera de lo que ocurría en las novelas surgidas en la década anterior a la crisis de 2001, sino que aparece en su sentido literal y no necesariamente asociado a una coyuntura de crisis. No se trata de novelas cuya matriz narrativa es el dinero, erigido en núcleo en el cual se procesan y condensan percepciones, experiencias e interpretaciones críticas, como si quisiera retenerse todavía algo de esa capacidad compensatoria, reveladora, sintomática o incluso denunciacionista propia de una idea moderna de la novela. Se trata ahora de la presencia abundante y variable de dinero en las historias narradas, de representaciones materiales que despliegan diversas significaciones tanto por efecto de las tramas como de los procedimientos. Por esto mismo, en estas novelas, remitir el dinero al marco económico, político y social propio del capitalismo, en tanto es un sistema en el cual “el capital no es una cosa sino un proceso en el que se expide continuamente dinero en busca de más dinero” (Harvey, 2012: 41), permite un abordaje que, antes que mediar críticamente entre la narración y sus posibles lecturas explicando sus mecanismos y sus vinculaciones con el contexto, ingrese a ellas de un modo transversal, para sondearlas y volver a salir. En ese punto, mi abordaje busca evitar tanto el comentario teórico como el desciframiento crítico para enfocarse en los modos en los que se narran historias en las que el dinero cumple un papel relevante, y en cuáles son los sentidos depositados o propiciados según el caso.

La sección dedicada al dinero se llama “Dinero contable” (contar el dinero como modo de contar con el dinero) y está dividida en dos capítulos en los que busco mostrar, casi en los extremos, lo que hace con él la novela contemporánea. El primero está dedicado a tres narraciones a las que reúno con el nombre de *relatos calendarizados* ya que están organizadas según un eje cronológico. Tanto en *Historia del dinero* de Alan Pauls (2013) como en *Años de formación*, primer tomo de *Los diarios de Emilio Renzi* de Ricardo Piglia (2015), y en *Diario del dinero* de Rosario Bléfari (2020) esa calendarización organiza a su vez la proliferación, por presencia o ausencia, del dinero, alrededor del cual se trama al mismo tiempo el relato de una vida y de la historia argentina. Nunca más ostentoso el valor intrínseco del dinero que en estos textos en los que los números abundan: cuánto se gana, se pierde, se adeuda, se merece, se precisa. Todo vale en relación con el dinero que, de pronto, puede no valer nada. La contabilidad, en tanto acción calendarizada que se efectúa con el dinero, sirve como un doble principio organizativo porque controla en el nivel de la enunciación el desborde económico-financiero que acecha la vida de los personajes a lo largo de los años y lo convierte en insumo de la narración.

¿Cuánto suma el reloj del taxi en el que el protagonista de la novela de Pauls, siendo todavía un niño, cubre con su padre la distancia de 103 kilómetros entre dos localidades de la costa argentina en los años setenta? ¿Cuántos billetes se necesitan para pagarlo? Y la hoja contable que lleva el padre en una libreta indicando prolijamente los ingresos y los crecientes montos que adeuda, ¿cómo se mide en billetes? ¿Pueden compararse esos números con los que expresan el valor exorbitante de la casa que la madre hace construir junto con su nuevo marido en Punta del Este y cuyo valor de uso jamás se pondrá a prueba debido a la ruina familiar? Y los gastos del protagonista, ¿en total, cuáles representan más: los que insume la construcción de su propia casa o las cuentas cotidianas de la madre que él debe solventar? Y finalmente: ¿acaso valen algo los billetes y las monedas que a lo largo de muchos años guardó a escondidas su madre

en toda la casa en pequeños bollitos y él encuentra por casualidad? ¿Cuánto puede valer el dinero en la Argentina hiperinflacionaria de las últimas cinco décadas? ¿Qué hacer, entonces, con el dinero además de intentar ganarlo de algún modo: gastarlo, perderlo, invertirlo, jugarlo, derrocharlo? La “historia del dinero” en el capitalismo de los países latinoamericanos solo puede ser una variante de esas preguntas.

Por su parte, en los “años de formación” que narra Piglia en su autobiografía ficcionalizada bajo el nombre de su *alter ego* Emilio Renzi, se narra el modo en que, a lo largo de la década de 1960 pero con la perspectiva del siglo XXI desde la cual reescribe y edita sus diarios, lidia con el dinero quien quiere convertirse en escritor. ¿Es posible vivir de la literatura? ¿Cómo se financia la iniciación a las letras? ¿Cuánto se cobra por un trabajo literario? ¿O no se cobra? Y al registrar en el diario de vida cada ingreso y cada gasto: ¿qué cifra alcanza la suma de las pequeñas ganancias que dan las actividades literarias?, ¿cuánta plata se precisa día a día viviendo con lo mínimo para poder dedicarse a la escritura? ¿Cómo actuar frente a la contradicción entre el valor económico de la escritura literaria y su valor simbólico, entre el valor de cambio de la escritura literaria y su valor de uso? Los “años de formación” del escritor son los de la acumulación inicial de capital simbólico pero, aun antes, son los del cálculo dramático del dinero como almacenamiento de valor y los de la resistencia vocacional a los vaivenes económicos.

Finalmente, *Diario del dinero* de Rosario Bléfari muestra la escena doméstica de las entradas y las salidas de dinero. Solo que, en su caso, también se trata de una artista. El rango va de la ganancia por participar de una película hasta lo que cuesta el combo de café con leche y medialunas en un bar. Y no se sabe bien si la vida de la autora busca abrirse paso entre los problemas económicos o si el dinero se mete en su vida para interferirla.

El segundo capítulo de la sección “Dinero contable”, en cambio, aborda dos novelas a las que reúno bajo el nombre de *novelas anticapitalistas* porque en ambas se narra una lucha concreta contra el capital y se esbozan modos de vida alternativos al capitalis-

mo. En *Modesta dinamita* (2021) de Víctor Goldgel y *Derroche* de María Sonia Cristoff (2022) despuntan principios anticapitalistas que remiten a la ideología y la movilización del anarquismo, mostrando sus alcances y sus límites históricos a la vez que reactivándolo imaginativa y narrativamente solo para inventar otra cosa en el presente. El dinero, en ambas novelas, es el supuesto y el botín de la historia, y es *dinero contable* porque impulsa el relato en su forma tradicional pero también porque impulsa nuevos modos de contar.

Todas las prácticas anarquistas contra el capital están en la novela de Goldgel: hay denuncias, manifestaciones, conspiraciones, infiltraciones, falsificaciones, atentados, propaganda, clandestinidad. También están sus sanciones: denuncia, persecución, castigo, condena, prisión, tortura, reclusión perpetua. Y están sus personajes imprescindibles: empresarios, obreros, libertarios. ¿Y qué reúne todo? El dinero: porque, en tanto capital, está siempre en el centro de la disputa. El dinero, en la novela, es lo que representa malamente el valor social de las mercancías, el dinero es lo que poseen los poderosos empresarios, el dinero es lo que falsifican los militantes, el dinero es lo que se fabrica en la imprenta con los tipos de plomo. ¿Qué relación conecta la ideología con la práctica? ¿Y cómo lo hace? ¿O acaso eso es imposible, es condenarse al fracaso? Estas preguntas pueden inferirse de la historia anarquista narrada en el pasado de comienzos del siglo xx, pero tienen muchísima actualidad y se le pueden formular a la historia llena de conflictividad individual que transcurre en el presente de la novela. En definitiva: ¿qué quedó de aquel espíritu libertario?, ¿hay algo de él que tiene sentido recuperar?

Estas dos últimas preguntas se le pueden hacer también a la novela de Cristoff. En el juego narrativo con los tiempos pasados, la novela presenta y relaciona diferentes inflexiones de un pensamiento anarquista: desde el histórico militante al libertario individualista. ¿Cuál es, en el contexto actual de un neoliberalismo que lo absorbe todo y que incluso se apropia del término “libertario” desde posiciones de extrema derecha, como ocurre en

Argentina, la posibilidad de ser libre y a la vez formar comunidad? El dinero en la novela es un tesoro que se lega como salida al modo de vida capitalista, solo que su origen espurio (a base de engaños y sobornos) incide en su uso: la vía de salida parece no estar en gastar el dinero derrochándolo, sino que el verdadero derroche puede ser dejar el dinero y lo que representa definitivamente atrás. Pero ¿quién puede ser capaz de hacerlo? Quizá solo un chanco salvaje, quizá solo en el ámbito de una pura naturaleza, de un ecosistema.

En el otro extremo del *dinero contable* de los *relatos calendarizados* que se organizan por medio de los números a modo de control y resistencia, las *novelas anticapitalistas* no lidian con el dinero en el interior del capitalismo sino que lo hacen fuera de él, oponiéndose a su lógica y sus tiempos, imaginando nuevas alternativas.

Trabajo

Una de las definiciones fundamentales del dinero involucraba la categoría de trabajo y, en consecuencia, la propia práctica del trabajo. Dicho de otro modo: la noción de plusvalía, uno de los grandes puntos teorizados en 1867 por Marx en *El capital*, se apoya, principalmente, en ese trabajo social implicado en un objeto cuyo valor nunca se mide justamente. ¿Y no es acaso en esa diferencia, la plusvalía, donde radican la situación dramática y el potencial conflicto en el que en ciertas coyunturas abreva la literatura?: en eso que Polanyi indicó como una “mercancía ficticia” (2007: 120), en esa misma “contradicción” que señaló Harvey entre trabajo y capital (2014: 73). Si bien en líneas generales funciona como telón de fondo o *background* de numerosas tramas narrativas, el trabajo asume un papel protagónico en las coyunturas en las que su régimen cambia por completo y afecta irreversiblemente la vida y los cuerpos de los trabajadores. Esas circunstancias críticas, en las que se transforma también paradigmáticamente la noción de trabajo, activan representacio-

nes, procesamientos e intervenciones literarias, en particular de la novela.

A grandes rasgos, se puede hacer un recuento, con cortes y superposiciones según los casos locales y los fenómenos mundiales, que permite advertir los momentos de intensificación en la relación entre novela y trabajo. En principio, la culminación de un primer período capitalista cuando, entre finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX, los trabajadores lucharon por la mejora de unas condiciones laborales a la vez abusivas e informales, a través de reclamos, huelgas, movilizaciones, organización sindical, entre otras prácticas que dieron lugar a la regularización del trabajo que caracterizaría las décadas siguientes. Si ya en el 700 a. C. Hesíodo había organizado los modos de vida y los modos de ser en *Los trabajos y los días* distinguiendo a los ociosos de los trabajadores y anticipando, pioneramente, el vínculo entre laboriosidad y riqueza (“Si tú trabajas, pronto te envidiará el ocioso en tu riqueza; a la riqueza acompaña siempre excelsitud y gloria”), a la luz de las tramas narrativas modernas (y una vez más: ¡del realismo!) se evidencia cómo el trabajo se convirtió en un tema novelesco que pasó, para decirlo simplificado, de la densa referencialidad del realismo naturalista (con *Germinal* o la más simbólica *Travail* de Zola en 1885 y 1901, respectivamente) al denunciacionismo de la novela social de los años treinta (con la trilogía *USA* de John Dos Passos en 1930-1936), pasando por *Sub terra* y sus “cuadros mineros” del chileno Baldomero Lillo en 1904, hasta *El juguete rabioso* de Roberto Arlt en 1926, solo por dar algunos ejemplos bien ilustrativos.

En segundo término, de baja intensidad literaria, está el período moderno e industrial cuyo anclaje es la fábrica, el período fordista que, aun pese a sostenerse en la ficción constitutiva del trabajo, organizó y le dio sentido a la vida de las personas durante casi un siglo sobre la base de la estabilidad, la racionalización, la regularidad, la previsión de futuro... El fordismo, con su paradoja de plusvalía con confianza, seguridad y compromiso, le dio forma a esa suerte de “capitalismo social” de mediados del siglo XX en el que los individuos pudieron encontrar, a tra-

vés del trabajo, un relato de vida. Richard Sennett, con esa lucidez suya para captar modulaciones subjetivas de lo social, dice que “el tiempo racionalizado permitió a la gente pensar su vida como relato, no tanto como relato acerca de qué ocurrirá forzosamente, sino de cómo debía ocurrir” (2006: 25); justamente, “el relato institucional de la promoción y la degradación se convertía en la historia de su vida personal” (2006: 35). Esto es lo que más me interesa del período fordista porque allí podemos leer el pasaje de la “ficción” del trabajo a la “imaginación” de la vida y, por lo tanto, una conexión particular de la vida con la literatura por medio de la noción de “relato”, que se quiebra con la imposición progresiva pero contundente del neoliberalismo en los años setenta. ¿Será entonces la ruptura de ese relato, y con él, la transformación dramática de la relación entre trabajo y vida lo que desliga esa imaginación específica que vuelve hoy a la literatura?

Surge allí, y es lo que atañe a este libro y las novelas que en él abordo, una tercera inflexión del trabajo en ese período en el que, también según Sennett, el mayor problema cultural es que de pronto “la mayor parte de la realidad social es ilegible para la gente que trata de darle sentido” (2006: 17). Se trata del momento neoliberal del mundo, el mismo que estamos viviendo en la actualidad, este en el cual ni la escasez de mano de obra en Europa y Estados Unidos ni una organización gremial fuerte ni una cierta influencia política funcionan, según había ocurrido en la década de 1960, como una de las mayores barreras para la acumulación ilimitada de capital y la consolidación de la clase capitalista (Harvey, 2012: 17). Se trata de ese “nuevo espíritu del capitalismo” que tampoco tiene aquella suerte de contralor que ejerciera durante décadas el modelo alternativo comunista que provocó la “deconstrucción del mundo del trabajo” (Boltanski y Chiapello, 2002) y que empieza a instalarse desde los primeros años setenta hasta imponerse como realismo capitalista (Fisher, 2016). Desde la perspectiva del trabajo, se trata, en definitiva, de lo que conocemos como *posfordismo*. Del trabajo fabril, pesado, que sigue la lógica del ensamblaje y de la reproducción en serie, es decir, la ló-

gica de la máquina moderna, hay un desplazamiento creciente a la lógica liviana de la información y la comunicación. Del mundo de la producción real, podríamos decir, al de la producción virtual. Es uno de los ejes que llevó a Zygmunt Bauman, en un ensayo muy citado al momento de su publicación apenas inaugurado el siglo XXI, a definir la “modernidad líquida” en contraste con la “modernidad sólida” que “era también la época del capitalismo pesado, del vínculo entre capital y mano de obra fortalecido por su compromiso mutuo” (2003: 154). Junto con este cambio, se pasa de una relativa estabilidad a la inestabilidad, de la previsibilidad y el largo plazo propios del trabajo en la fábrica a la imprevisibilidad y el cortoplacismo. 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 entendida sobre todo en términos de progreso, afecta decididamente la identidad del individuo como sujeto trabajador y productivo. En esa instancia en la que “la ‘flexibilidad’, el ‘nomadismo’ y la ‘espontaneidad’ son los rasgos salientes de la gerencia posfordista típica de la sociedad de control” (Fisher, 2016: 58), puede detectarse el quiebre de un relato de vida que, pese a sus límites y sus contradicciones intrínsecas, había encontrado un marco sólido en el trabajo. Pero hay algo más: todas estas características no solo implican la precarización de la fuerza de trabajo que supone el uso de trabajadores temporales, los contratos de corto plazo y el riesgo de perder los beneficios sociales (Sennett, 2006: 46), sino también la creciente precarización como gubernamentalidad descrita por Isabell Lorey (2016), que se suma a la condición precaria en términos de vulnerabilidad existencial de los cuerpos y a la precariedad que designa sus efectos políticos, sociales y jurídicos de manera desigual y jerárquica (*ibid.*: 27); esa precarización significa incertidumbre en el trabajo remunerado y, más aún, en los modos de vida, los cuerpos y las subjetivaciones (*ibid.*: 28).

La vinculación entre estos rasgos y condiciones del trabajo con la narrativa contemporánea no radica, desde ya, en que

la novela se proponga o logre recomponer aquel relato de vida perdido con el advenimiento del posfordismo y las políticas neoliberales. Por el contrario, en la zona de la narrativa contemporánea latinoamericana contrapuesta al relato neoliberal, tal cual lo explica Fermín Rodríguez en *Señales de vida* (2022), puede verse cómo “la literatura desestabiliza sus formas para hacer de la precariedad tanto el material como el procedimiento narrativo” (*ibid.*: 24). Es posible también, sin embargo, llevar a cabo un abordaje con una perspectiva complementaria, y atender a un conjunto de novelas que no exponen la precariedad provocada por el neoliberalismo revelando sus consecuencias en los modos de vida, sino que se enfrentan al capitalismo contemporáneo, buscan lidiar con él y entregan eventualmente alguna alternativa o salida por la vía de la imaginación narrativa. Voy a sondear en ese conjunto narrativo, no sin antes plantear un último argumento en la conexión entre la novela contemporánea y el capitalismo, que atañe directamente a la condición del escritor o la escritora en relación con el trabajo.

Ha sido una queja desde siempre, queja pública e identificable, a diferencia de la anónima de otros trabajadores, la precariedad propia de la actividad literaria y la precarización de sus salidas profesionales, aun cuando no se le diera ese nombre que últimamente ha pasado a ser parte del repertorio teórico, pero que permite, por cierto, acercar de un modo impensado a tan diferentes tipos de trabajadores. Casi podríamos decir que no han sido finalmente los escritores quienes lograron ingresar al mundo del trabajo, salvo por las representaciones que de él hicieron para denunciar las condiciones de la enajenación o la alienación, sino que ha sido el nuevo tipo de trabajador emergente con el neoliberalismo el que se ha acercado a ellos por la desregulación contractual, la deslocalización, la imprevisibilidad. Ya el trabajo no ofrece un relato de vida sino que, como señaló Mark Fisher abrevando en la descripción de Senneff, “la vida y el trabajo, entonces, se vuelven inseparables” (2016: 65); es decir: tal como tendió a ocurrir siempre en el mundo de la literatura.

Si esa precariedad de la actividad literaria y de la vida de escritor era el revés negativo de la independencia o la autonomía de los escritores en tanto tales, de esa contradictoria particularidad en el uso del tiempo, cuya inversión se mide en su valor de uso (la escritura) y no necesariamente en su valor de cambio (lo que esa escritura vale en el mercado de bienes simbólicos), hay otro rasgo del trabajo en la contemporaneidad que también produce un acercamiento: la importancia predominante dada a la comunicación antes que al saber operar las máquinas. En cuanto a ello, de hecho, varias teorías relativamente recientes han dado una vuelta de tuerca más. Cuando en su *Gramática de la multitud*, publicada en 2003, Paolo Virno retomó los rasgos propios del trabajo posfordista centrados antes en la comunicación que en el conocimiento y en la destreza para operar una máquina, propuso, entre sus reflexiones sobre el “General Intellect”, la noción de virtuosismo como peculiaridad distintiva que se le exige al nuevo tipo de trabajador. Unos años antes, Maurizio Lazzarato se había exployado sobre los procedimientos intelectuales implicados en el trabajo manual y el requerimiento de subjetividades con mayores conocimientos de las nuevas tecnologías de la comunicación, ya que no solo el trabajo intelectual estaba ahora sujeto a las normas de la producción capitalista, sino que había surgido una nueva “intelectualidad masiva” a causa de una “combinación de las demandas de la producción capitalista y las formas de autovalorización que la lucha contra el trabajo ha producido” (1996: s.p.; la traducción me pertenece). Se había dado lugar, así, a una transformación total de la dicotomía entre trabajo material y trabajo inmaterial, que habría quedado superada en el proceso de trabajo, a la par que reimpuesta en el proceso de valorización (*ibid.*). El virtuosismo del que habla Virno (y no en vano para explicarlo acude a un ejemplo musical, el del pianista Glenn Gould), ¿no es acaso atribuible como rasgo distintivo al trabajo de los escritores en tanto destreza que pasa por las ideas, la imaginación y la capacidad para organizarlas literariamente y componer los textos?

Entre las condiciones sociológicas y las disposiciones artísticas, entre el orden material y el simbólico que integra cada

una de ellas, podríamos decir, la precarización y el virtuosismo acercan, tal como puede leerse en gran cantidad de representaciones y figuraciones literarias, en estudios de sociología de la cultura y en teorías de economía política, dos modos de trabajo que habían estado bien distinguidos y dos tipos de trabajador que ocupaban muy diferentes posiciones en el espacio social. Al señalar esta situación desde una sede literaria es que encuentro que, en el conjunto de novelas en las que sondeo qué hacer con el capitalismo hoy, aquellas que orbitan alrededor del trabajo no solo proponen figuraciones bien materiales del modo en que las transformaciones contemporáneas han afectado la vida y los cuerpos de los trabajadores, sino también su contraste o correlación con figuraciones y autofiguraciones de la actividad de los escritores mismos en las que, junto con la letra, el cuerpo se pone en juego permanentemente (manos que se mueven al ritmo de la escritura, rostros que se desfiguran al circular en el mercado, simulacros corporales en la escena pública, etc.). Frente al virtuosismo comunicativo creciente reclamado al trabajador en la actualidad, los escritores y las escritoras ponen por delante de su propio virtuosismo la materialidad de su propio cuerpo. Noto en estas figuraciones corporales del trabajo una fuerte sintonía con la “producción del propio yo público” que observa Boris Groys (2014) en los artistas contemporáneos y que define como una poética o autopoética, pero que, expandida a otros campos, podemos pensar también en términos de *performance* narrativa de los escritores, que se confunden con el yo y se asimilan mutuamente. Para que esto ocurra, de todos modos, hace falta más que la transformación de las condiciones del trabajo provocada en las últimas décadas por el capitalismo neoliberal. A este factor exógeno hay que combinarlo con uno específico como es la inflexión dada en la literatura contemporánea con el fin del ciclo moderno y su insistencia en la especificidad y la diferenciación (entre realidad y ficción, entre narrador, autor y personaje, entre diversos géneros literarios...), que ha dado lugar a una redefinición por parte de los escritores como tales y a una cierta necesidad de exponer sus ideas sobre la literatura.

Es en esta doble circunstancia en la que se inscribe la pregunta por la condición del escritor como trabajador y su posición en el mundo más amplio del trabajo. En este pliegue de la imaginación ficcional sobre el trabajo, la novela contemporánea aumenta su distancia respecto de la narrativa argentina anterior: en una novela de corte rural como *Sin rumbo* de Eugenio Cambaceres (1885), o más adelante, en un relato del monte misionero como “Los mensú” de Horacio Quiroga (1918) no hay ningún rastro del trabajo implicado en los textos ni tampoco ninguna figuración vinculada con la literatura; tampoco, pese a la primera persona en la que está supuesta la propia escritura del relato y la conversión en escritores de los protagonistas, en *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes (1926) o en *El juguete rabioso* de Roberto Arlt (1926). En cambio, en ese pliegue, es donde emerge el conjunto de novelas contemporáneas que imaginan tramas sobre el trabajo a la vez que sobre el artificio por el cual el trabajo, entre ellos el de la literatura y la escritura, se oculta en el capitalismo.

La segunda sección, entonces, se denomina “Trabajo escrito” (el trabajo representado y el trabajo involucrado en la escritura de la novela) y está dividida en cuatro capítulos que voy a comentar brevemente. El primer capítulo reúne tres textos que abordan el trabajo de las mujeres, y en todos los casos, por muy diversas vías y desde diferentes posiciones, exhiben su condición precaria. En *Boca de lobo* (2000) y en *El trabajo* (2007), Sergio Chejfec y Aníbal Jarkowski, respectivamente, ubican a dos jóvenes mujeres en un presente indeterminado atravesado por vestigios del pasado y rastros del futuro, observadas por dos narradores varones que en primera persona se vinculan afectivamente con ellas por fuera de la fábrica y de la empresa donde cada una de ellas trabaja.

¿Qué puede hacer un escritor con las trabajadoras? A la obrera casi adolescente, el narrador de *Boca de lobo*, de ocupación desconocida, la mira desde afuera de la fábrica, la acompaña en sus recorridos por el barrio de la periferia en el que la modernización parece haberse detenido, entabla con ella un

vínculo amoroso que culmina en el abuso de su cuerpo y el abandono ante la noticia de la llegada de un hijo. Por medio de la joven obrera, de su relato y del conocimiento de su cuerpo, ese narrador, de quien sabremos después que es escritor, compone reflexiones cuasiteóricas con resonancias marxianas sobre el trabajo en la fábrica y la relación del trabajador con la máquina, que se traman paulatinamente con su propio ejercicio de escritura de un pasado culposo e irrecuperable: el trabajo del escritor, parece decir Chejfec, se opone al trabajo fabril, le es irremediabilmente ajeno; el trabajo con las manos, del dominio de la máquina a la destreza con las letras, es inasimilable. Por su parte, el narrador de *El trabajo*, novelista y autor teatral, observa a una joven mujer, con estudios de danza y experiencia en una antigua lencería familiar, en su nuevo empleo como secretaria de una empresa: desde su preparación para ir al trabajo hasta la preparación de escenas alusivamente eróticas para su jefe, quien se inspira en ellas para llevar a cabo sus negocios. Pero también el narrador se inspira en su virtuosismo y la contrata para protagonizar breves actos de *burlesque* primero y después *performances* en el teatro experimental, cuyo realismo termina confundiendo e incitando a los espectadores, al punto de que a la salida de una función uno de ellos la viola: el narrador ya no vuelve a verla, solo le resta contar su historia. Trabajo industrial o empresarial, en ambos casos la mujer trabajadora es sometida a la mirada del hombre, del escritor que se relaciona con ella por su valor de uso y narra su historia como valor de cambio. En ese mundo precarizado del trabajo femenino, ¿qué puede hacer una escritora consigo misma en tanto trabajadora? En *Alta rotación* (2009) la joven escritora Laura Meradi lleva la ficción a su propia vida para hacer una crónica por encargo y narrar su *performance* como trabajadora precaria: para una tarjeta de crédito popular, en un *call center*, como cajera en un supermercado, en el café de un local de comidas rápidas, en un restaurante de moda de una zona turística. La escritora pone el cuerpo, como no lo hacían los narradores y protagonistas varones de las novelas, para conocer y vivir el mundo del trabajo,

solo que al hacerlo muestra también por dónde pasa la diferencia con su propio mundo, una diferencia que solo se acorta por medio de la ficción.

El segundo capítulo está dedicado a la novela de Matilde Sánchez *El desperdicio* (2007), más especialmente al episodio de la caza de liebres ubicado en plena crisis de 2001. ¿Cuál es el desperdicio?, cabe preguntarse para sondear la pregunta sobre el capitalismo en torno a la noción de trabajo. ¿Es la vida de la profesora universitaria que protagoniza la novela porque no logra escribir un libro pese a su inteligencia, y en cambio se vuelve al campo familiar a ocuparse de las tareas rurales y también a organizar las tareas domésticas que sus empleadas llevan a cabo diariamente en la casa? ¿Es su vida, devastada por una enfermedad terminal, en la que se cifra la historia argentina entre las últimas décadas del siglo xx y la primera del xxi? ¿O son esos campos extensos de la provincia de Buenos Aires que en medio de la crisis se convierten en el terreno tan clandestino como liberado de la caza de liebres? Una respuesta a esas preguntas es la novela misma, escrita por la narradora, también periodista, que no solo cuenta la vida de su amiga ya muerta, sino que cubre para la prensa periódica, como lo hizo la propia Matilde Sánchez, la práctica rural de la caza de liebres.

El tercer capítulo de la sección “Trabajo escrito” abarca tres novelas en cuyas tramas pueden sondearse las relaciones entre el cuerpo de los escritores y el trabajo intelectual o artístico en el capitalismo postindustrial: ¿qué imaginación desatan los cuerpos de escritores o artistas sobre el trabajo que realizan?, ¿qué activaciones de la imaginación encontramos allí? El capítulo atañe a la cuestión del cuerpo poniendo el foco en los rostros y las identidades que un rostro conlleva (desde el nombre hasta el estilo), y lo hace en el contexto de la circulación no solo de las obras sino del propio cuerpo en la industria cultural (desde los circuitos más específicos de los premios literarios hasta los más heterónomos de los medios de comunicación o el mundo del espectáculo). En ese punto en que los escritores se convierten en *performers* de sí mismos (de un modo distinto al que lo

hiciera Laura Meradi en su crónica *Alta rotación*), se puede hablar de una suerte de imaginación de mercado que afecta la figuración de los rostros y la representación de identidades. De allí, la noción de desfiguración que propongo para pensar *El escritor comido* (2010) de Sergio Bizzio con la conversión del rostro en obra y la identidad en insumo literario, *El romance de la Negra Rubia* (2014) de Gabriela Cabezón Cámara con sus injertos faciales en pleno triunfo en el mercado del arte, y *El artista más grande del mundo* (2017) de Juan José Becerra.

El *trabajo escrito* de las novelas reunidas en esta sección, en resumen, despliega una imaginación que alberga nociones sobre el trabajo y los trabajadores en el mundo contemporáneo y se interroga sobre las propias prácticas, sus condicionamientos, riesgos y costos.

Tiempo

Varias veces en los planteos que hice sobre el dinero y el trabajo me referí inevitablemente al tiempo. El tiempo está implicado en los ritmos de circulación del dinero, lo está también en la distribución racional que de él se requiere para organizar el trabajo. Es que, de entrada, el capitalismo supone una concepción particular del tiempo que ha sido dominante en los últimos siglos: se trata de lo que se conoce como “tiempo moderno”, asociado al progreso y a la superación irreversible del pasado. En ese sentido, la relación entre el tiempo y la novela tiene una inflexión diferenciada de la intrínseca entre tiempo y narración, ya que en ella inciden dos rasgos que han dado lugar a debates bien contemporáneos y que, según propongo, encuentran modalidades narrativas de intervención en el despliegue de una particular imaginación sobre el tiempo capitalista. Me refiero al debate mayor alrededor de la noción de modernidad que implica necesariamente la idea de tiempo moderno (cronológico, capitalista, progresivo) y que en un amplio conjunto de novelas se pone en cuestión a través de lo que denomino *transtemporalidad*. Y me refiero también a un de-

bate más específico a la lógica económica, dado por la inflexión neoliberal del capitalismo que puso de relieve el aceleracionismo que le es constitutivo y que podemos pensar, atendiendo a ciertos procedimientos, en términos de aceleración positiva o negativa de la narración.

Ya en su desafiante *Nunca fuimos modernos*, de 1991, Bruno Latour exponía un manto de sospecha sobre la condición moderna del mundo, sobre esa modernidad a la que se creyó arribar y en la que se creyó vivir durante por lo menos dos siglos. Discutía allí los límites y fracasos de las prácticas de separación y diferenciación entre sociedad y naturaleza llevadas a cabo en nombre de la modernidad, a la vez que invocaba las prácticas de mediación y traducción. Para ello, Latour ponía de relieve una distinción fundamental alrededor de la noción de tiempo, a la que contrastaba con la de temporalidades. El paso del tiempo en el mundo moderno según el cual el presente deroga el pasado, señalaba, no es más que una forma particular de historicidad, pero el pasaje del tiempo puede interpretarse de muchas y muy diversas maneras, ya sea como ciclo o decadencia, como caída o inestabilidad, como retorno o presencia continua (Latour, 2012: 103). Se llama temporalidad, precisamente, a la interpretación de ese pasaje, que se distingue así del tiempo propiamente dicho. Y en ese sentido, el paso moderno del tiempo, el que siguiendo la cronología del calendario marca cortes radicales con el pasado, nombra como premoderno el tiempo que las revoluciones de diverso orden han dejado atrás y avanza unidireccionalmente en pos del progreso, es solo una temporalidad más, aun cuando sea la dominante. En vez de un tiempo, afirma Latour, hay politemporalidad: basta abandonar la línea recta y organizar los acontecimientos espiraladamente para ver que lo que parece alejado en el tiempo puede estar más cerca de lo que se cree, puede incluso superponerse (2012: 112 y 113). No es preciso ahondar en una explicación acerca de las posibilidades imaginativas que habilita la noción de temporalidades; no lo es, sobre todo, porque la propia literatura de ficción ha dado innumerables ejemplos de otros modos de pensar el mundo por

fuera del tiempo moderno conocido, siendo la ciencia ficción y la distopía solo los más obvios.

Con la noción de transtemporalidad, como especificidad a la vez literaria y crítica respecto de la politemporalidad que enuncia Latour, planteo la posibilidad de indagar en la crisis del tiempo presente y de desnaturalizar la temporalidad moderna capitalista. Llamo *narrativa transtemporal*, entonces, a un conjunto de novelas contemporáneas que despliegan una imaginación narrativa en la que conviven tiempos y temporalidades muy diversos que afectan a sus protagonistas y orientan las tramas y sus desenlaces. En ellos, pasado, presente y futuro se pueden discontinuar, superponer, yuxtaponer, condensar, alternar, ensamblar, diluir... Y en ellos, también, puede haber a la vez cronología, anacronismo y heterocronía, continuidades, repeticiones y ciclos, líneas, rizomas y espirales, homogeneidad y heterogeneidad. Es por esto mismo que no hablo, siguiendo a Latour, de acciones politemporales que conformarían una narrativa politemporal sino de *imaginación narrativa transtemporal*. Porque la diferencia es del orden de lo específico: mientras la politemporalidad describe la multiplicidad de modos posibles de interpretar el paso del tiempo, la transtemporalidad es la imaginación de la experiencia concreta de la coexistencia de temporalidades que ponen en cuestión las relaciones habituales entre pasado, presente y futuro. Esa experiencia concreta es solo posible en la ficción, de allí que la noción de transtemporalidad sea específica, es decir, específicamente literaria. A diferencia de otras narrativas que han puesto de relieve el tiempo, la transtemporalidad no es solo un ejercicio compositivo o argumental, así como, tampoco, la exploración simultánea de la subjetividad moderna y de la novela moderna que hicieron Proust o Virginia Woolf. Su potencia, en cambio, radica en que el desorden asignado generalmente a nuestro modo de imaginar el futuro está puesto también en el presente y en el pasado. En ese sentido, las novelas funcionan como laboratorios en los que se experimenta con los tiempos y las temporalidades.

Desde un punto de vista ya no antropológico sino científico, podemos vincular parte de lo anterior con la diferencia entre la

percepción del paso del tiempo y la medida del tiempo a la que se refiere Carlo Rovelli (2018), dando ejemplos tan ilustrativos como el hecho de que el tiempo, aunque nos resulte sorprendente, pasa más rápido en la montaña que en la llanura, o que, como tantas veces podemos comprobar, una misma porción de tiempo parece pasar más rápido cuando se vive un momento de felicidad que cuando se vive una desgracia. Las novelas han mostrado, de hecho, cómo el tiempo se puede expandir o condensar narrativamente (y ese es el rasgo convencional que vincula tiempo y narración), pero lo que me importa acá es que esas posibilidades muchas veces se convierten en procedimientos que cuestionan y horadan la noción misma de tiempo. Si la transtemporalidad apunta a una dimensión epocal del tiempo y a los modos de la imaginación narrativa de experimentar con todas sus posibilidades de combinación proponiendo alternativas a la temporalidad moderna, algunas novelas contemporáneas horadan la temporalidad de la propia secuencia narrativa novelesca, esa que está en la base de la relación convencional entre tiempo y narración.

Es acá donde me interesa introducir la noción de aceleracionismo, ya que ha sido objeto de debate político-económico entre posiciones opuestas acerca del capitalismo focalizando la cuestión directamente en el paso del tiempo. Si bien la aceleración ha sido inherente a la lógica moderna del progreso, cuya base radica en el capitalismo, y por lo tanto es una noción de larga data, ha resurgido hace más de una década de un modo particular que no solo apunta a la derogación del pasado sino a considerar el presente como pura inminencia del futuro. Es que la aceleración propia del capitalismo, podríamos decir, no fue siempre aceleracionista. El fordismo, por lo pronto, y como mencionamos al referirnos al trabajo, fue previsible en su avance, dio un marco de previsibilidad que solo el neoliberalismo de las últimas décadas debilitó hasta su dilución total. En la introducción a su antología sobre el aceleracionismo, Armen Avanessian y Mauro Reis (2017) señalan la necesidad de que existan criterios pragmáticos que permitan la identificación de aquellos elementos del capita-

lismo que puedan servir como transición hacia un modo de vida que sea superador de las inequidades propias del capital. Así, en el contexto de la disputa ideológica por el aceleracionismo contemporáneo se sostiene la distancia del uso que hacen la derecha y los ultraliberales como el filósofo político Nick Land, el primero en levantar esa bandera, mientras se habilita el acercamiento a la apropiación que busca hacer cierta izquierda a partir del “Manifiesto por una Política Aceleracionista” que lanzaron en 2013 Alex Williams y Nick Srnicek y en el que propugnan por la intensificación veloz de la tecnología como dominio instrumental con el fin de construir una “plataforma tecnosocial poscapitalista”. En esa plataforma, el avance maquinico reduciría el trabajo humano propiciando una resubjetivación de los individuos liberados del tiempo de trabajo y emancipados del capital. Más allá de los reparos a esta postura prometeica por su riesgo de erigirse como una apología radical del mercado que no se distingue de la pasividad ante la degradación del poder político, me interesa pensarla en contraste con los reclamos de ralentización y de retorno a los ritmos de la naturaleza que ven en el aceleracionismo capitalista la consecuencia de la intervención abusiva del hombre en el mundo que conduce inevitablemente a la aniquilación del futuro (Viveiros de Castro y Danowski, 2019: 40-43). En relación con el aceleracionismo, por lo tanto, dos posiciones encontradas, ambas en tanto críticas del capitalismo: la vía tecnológica y la vía ecológica.

A la luz del conjunto de novelas contemporáneas formado por las ya mencionadas y por otras más, encuentro que el aceleracionismo puede leerse, en la actualidad, no solo en clave político-económica sino, expansivamente, en sede literaria. Es allí donde se vuelve, de otro modo, a la relación inescindible entre tiempo y narración. Porque también las novelas pueden provocar cierta aceleración, ya sea por el aumento de la velocidad narrativa o por su disminución, que apunta, en sintonía con trama, conflicto y personajes, a poner en cuestión el capitalismo y sus prácticas. La aceleración positiva de la narración parece más evidente porque se trata del incremento del ritmo narrativo, la acu-

mulación de información y la proliferación de transtemporalidad, y porque puede leerse con las mismas tensiones ideológicas con las que leemos las teorías político-económicas aceleracionistas: el supuesto de que las capacidades productivas y tecnológicas deben ser liberadas más allá de los propios límites del capitalismo para dejarlo atrás y expandirse hacia un poscapitalismo globalizado (Williams y Srnicek, 2017: 47) encuentra su correlato, propongo, en la hipótesis de que el aceleracionismo en el nivel de la frase y las historias puede exhibir o representar mejor la “catástrofe” a la que, como dice “Bifo” Berardi en su crítica puntual al aceleracionismo, conduce “la intensificación del ritmo de producción y de explotación” (2017: 69). Por su parte, las novelas de aceleración negativa o desaceleración son potentísimas en su intervención crítica porque cuestionan la temporalidad capitalista demorando, desrealizando y desnaturalizando el paso del tiempo por medio de procedimientos textuales que van de la repetición de frases y acciones a la subordinación sintáctica. A modo de ejemplo del contraste entre ambos modos de la aceleración narrativa: no es lo mismo, en función del paso del tiempo, un relato en el que la repetición es uno de los principales procedimientos para darle dirección a la historia, que un relato en el que la acumulación de información sobre el consumo atiborra las frases, delinea los personajes, ocupa la descripción. Imaginación narrativa transtemporal y procedimientos aceleracionistas o desaceleracionistas se alían en la novela contemporánea para hacer eclosionar o erosionar el capital.

Y más todavía: si localizamos las novelas y sus tramas en Argentina, encontramos una respuesta imaginativa y textual contemporánea a la aguda interpretación que hacía Josefina Ludmer en *Aquí América Latina* (2010) sobre las modernizaciones latinoamericanas al decir que “se producen por saltos o por cortes de tiempo, de modo que no se nos deja un desarrollo (económico, pero también político, social y cultural) natural” como el que han tenido las regiones centrales. Esos saltos modernizadores “de transformación radical” y esos “cortes en el tiempo desde afuera y desde el Estado” hacen que se nos defina “como tem-

poralmente diferentes según una historia desarrollista, en etapas, que es la historia del capitalismo y del imperio concebidos como modernidad, civilización y continuo progreso” (Ludmer, 2010: 27). En este conjunto de novelas que propongo, los saltos y los cortes de la modernización capitalista latinoamericana se manifiestan por medio de la imaginación transtemporal y la aceleración narrativa.

La tercera y última sección se llama “Tiempo imaginado” (porque se narra el tiempo capitalista del presente a la vez que en la narración misma se imaginan otros tiempos pasados y futuros que hacen estallar su lógica progresiva) y está dividida en dos capítulos. El primero aborda la imaginación transtemporal de las *novelas de la aceleración y la desaceleración* en *Cataratas* (2015) de Hernán Vanoli y *Distancia de rescate* (2014) de Samanta Schweblin. En *Cataratas*, novela de la *aceleración positiva*, los nombres de militantes de los años setenta condensan pasado, presente y futuro mientras se reinventan como superhéroes. Pero el pasado es también resto y ruina en los territorios acaparados por la lógica acumulativa del hipercapitalismo y se manifiesta como pobreza y deterioro de los cuerpos en medio de una sociedad bioinformatizada. Toda la novela está atravesada por la transtemporalidad mientras el ritmo se acelera hasta el vértigo final en su acumulación de información, en su secuencia rápida de acciones, en sus episodios encadenados, en sus personajes metamorfoseados. En cuanto a la *desaceleración o aceleración negativa*, el capítulo analiza los procedimientos de recursividad narrativa con los que *Distancia de rescate* desanda infructuosamente la contaminación producida por los agrotóxicos en el campo bonaerense como resultado de la explotación abusiva de la tierra. ¿Cuál es el detalle que provocó el envenenamiento de los niños? ¿Cómo detenerse en el detalle a lo largo de un relato que se reitera una y otra vez? ¿De qué modo el diálogo sostenido a lo largo de la novela entre una mujer y un niño es a la vez una teoría del relato y una denuncia del futuro inminente sobreexplotado por el capitalismo? ¿Cómo habilitar una imaginación transtemporal cuando se dice todo sin decir casi nada? Y finalmente: ¿cómo hacer

de la repetición del relato el procedimiento por el cual lo que se relató no se repita? El último capítulo del libro, por su parte, funciona a modo de cierre y nueva apertura, y para ello va hacia atrás: va hacia ese momento justo en el umbral de la instalación triunfante del capitalismo en Argentina, que anudó a la vez una imaginación territorial e identitaria, y que, según propongo, Gabriela Cabezón Cámara reimagina en *Las aventuras de la China Iron* (2017). Para ello parte de una treta, justamente, de la imaginación ficcional y hace un bucle en el tiempo: seguir a la mujer de *Martín Fierro*, apenas nombrada en un verso del poema nacional que escribió José Hernández en 1872, y abrir un mundo nuevo. La activación de un pasado alternativo feliz entrega un inmejorable espacio ficcional de sondeo. Y también de formulación de interrogantes en el presente, no para responderlos con respuestas anacrónicas o inverosímiles, sino para comprenderlos con la densidad que nos da la historia.

* * *

Este libro nace de la confianza en la literatura. La confianza en que la literatura, y en particular la novela, nos puede acompañar (no *todavía* sino *ahora*) en la comprensión del mundo que habitamos y entregarnos propuestas para vivir mejor en él, activadas por una imaginación narrativa que se despliega por medio de recursos ficcionales y procedimientos específicos. No es, sin embargo, un libro festivo. Tampoco optimista porque espere resultados concretos, resoluciones. Es, sí, un libro entusiasta. Un libro al que entusiasman las novelas, las historias que cuentan, el modo como lo hacen, la imaginación narrativa que despliegan. Y es entusiasta porque en ellas podemos encontrar pequeñas identificaciones que no solo propician otros modos de imaginar el mundo sino que traccionan modos de incidir en él. Es que esas pequeñas identificaciones no funcionan solo como revelaciones o reparaciones del mundo capitalista, a la manera de la novela moderna, sino que, por medio de la ficción, su composición, forma y procedimientos, habilitan o estimulan sensacio-

nes y acciones que resisten a ese orden del mundo y que se liberan de él. Por eso también, en este libro no hay melancolía.

En *¿Para qué sirve leer novelas?*, evité leerlas como comentarios del mundo y ejercer la crítica literaria como comentario de las novelas. En cuanto a lo primero, quise distanciarme del supuesto bastante generalizado entre quienes nos dedicamos a la literatura de cierta superioridad de las novelas para mostrar o explicar los problemas que atraviesa el mundo. ¿Por qué una novela diría algo sobre la precarización o el endeudamiento que fuera mejor o más cierto que un análisis sociológico? En cambio, en la relación entre un conjunto de novelas contemporáneas y el mundo capitalista quise recuperar su función primera: el despunte de una identificación lectora que habilita, junto con la revelación ficcional y la reparación imaginaria, una salida liberadora. No queremos ser como el chanco salvaje de la novela de Cristoff, que abandona el éxito, la herencia, el mercado, el capital y en un gesto casi ecoanarquista se va, se entrega a la naturaleza salvaje... No queremos, de hecho, porque, aun queriendo, no podríamos serlo. Pero confío en que ese momento de identificación imaginaria con el chanco salvaje que deja todo atrás nos da una felicidad que para siempre está asociada a esa acción anticapitalista. Confío en que esa sinapsis momentánea entre la novela y la vida se active ante la posibilidad de un gesto liberador.

Aquí entra la segunda cuestión que mencioné. En cuanto a la lectura crítica, intenté no entrar en la zona gratificante de una identificación comprensiva confirmando en las novelas aquello que ya sabía y poniendo en palabras teóricas, a modo de comentario, lo que ellas ya dicen en palabras literarias. Ante las novelas, intenté dar otro paso, y para eso, me propuse leerlas a la vez como crítica literaria y como lectora, y sondear en su interior aquello que nos lanza fuera de ellas. Sondear es explorar una superficie hasta hallar el punto o la zona que nos permite averiguar hasta dónde es posible avanzar en esa exploración: es explorar en la superficie para poder hacerlo también en profundidad, como cuando se echa una plomada a una masa de agua para averiguar cuán profunda es o cuando se averigua la

composición del terreno con instrumentos especiales. En todos los casos, sondear es a la vez tantear y sonsacar, es explorar, investigar con herramientas específicas y volver a salir. Ese es el ejercicio que quise practicar en este libro. ¿Es esto posible? Me refiero a la exploración del modo en que un conjunto de novelas contemporáneas puede activar con su imaginación específica la imaginación lectora sobre el mundo de modo tal que esa imaginación sobre el mundo sale de la novela misma, tanto porque surge de ella como porque se lanza por fuera de ella. En ese punto, que reúne a la pequeña identificación con la sinapsis momentánea entre novela y vida, el lector ya deja de ser lector. El lector, la lectora, son habitantes de un mundo del que comprenden mejor su funcionamiento, al que pueden reimaginar, en el que pueden intervenir, en el que pueden ejercer gestos o acciones liberadoras.

Rancière (2011) definía la “política de la literatura” como el lazo entre una *forma* específica dada por la política a una práctica colectiva y una *práctica* específica de la literatura en tanto arte de escribir, y afirmaba que la novela moderna era un síntoma del estado de la sociedad y de los mundos colapsados. En cambio, las novelas contemporáneas que abordo en este libro pueden leerse, antes que como síntomas del mundo real en el mundo de la ficción, como activaciones posibles del mundo de la ficción en el mundo real. Por eso, acá, prefiero no hablar de una política de la literatura sino de la politicidad de la literatura, porque así se recalca un potencial político antes que un estado alcanzado.

En definitiva, en *¿Para qué sirve leer novelas?* propongo un modo de leer de la crítica cultural que, a partir de unas historias narradas con unos procedimientos específicos, sondea la imaginación narrativa desplegada en ciertas novelas, no para explicarla ni menos aún comentarla, sino para, despegándose de ella, explorar los modos en que esa imaginación narrativa activa una imaginación y unas prácticas que ya no son del orden de la novela, sino de la vida en el mundo. Porque con nuestros modos de leer ejercemos activaciones, las impulsamos, conectamos una imaginación específica (en tanto ficcional) con una

imaginación heterónoma (sobre el mundo y los modos de habitarlo), vamos de la especificidad irreductible de la narrativa ficcional a la heteronomía que nos exige el mundo en que vivimos. Es así, propongo, con lo que quiero definir como *una crítica cultural entendida en términos de especificidad heterónoma*, que podemos intervenir en los debates urgentes del presente.

¿Para qué sirve leer novelas? recupera la potencia de la ficción para comprender el mundo que habitamos y activar prácticas de vida una vez que cerramos los libros. Alejandra Laera elige un conjunto de novelas argentinas del siglo XXI y explora sus conexiones con el capitalismo contemporáneo.

En medio de una crisis de alcance global que se profundiza en las economías regionales, aumenta la precarización laboral y provoca amenazas socioambientales, ciertas novelas despliegan una imaginación narrativa amplia y diversa, cuyos protagonistas siempre buscan desafiar, resistir o lidiar con las asechanzas y las dificultades que se les presentan una y otra vez. Organizado alrededor del dinero, el trabajo y el tiempo, este libro trama una lectura original que va de los diarios novelados de Ricardo Piglia o Alan Pauls al anticapitalismo novelesco de María Sonia Cristoff; de los dilemas de los escritores ante el mercado narrados por Sergio Bizzio o Juan Becerra a los juegos temporales de Samanta Schweblin y Gabriela Cabezón Cámara; todo con el fin de reconquistar para el presente una magia perdida por medio de la ficción.

La autora se pregunta: “Ante la desazón o el engegucimiento frente al capitalismo, ¿qué puede tener para decirnos la literatura?”. El libro indaga este interrogante y sondea las propuestas narrativas que conectan críticamente a la novela con el descarnado capitalismo a través de la imaginación.

ISBN 978-987-719-494-4



9 789877 194944



FONDO
DE CULTURA
ECONÓMICA
1934 - 2024