

**Escribir con todo el cuerpo. Algunas figuraciones del trabajo literario
en la narrativa contemporánea del Cono Sur**

Alejandra Laera

Universidad de Buenos Aires

“Quise escribir este libro como cualquier escritor, como el escritor que fui, pero no soporté el dolor de espalda.” Así empieza *El artista más grande del mundo* (2016), la última novela de Juan José Becerra que, para narrar la vida de ese gran artista aludido en el título, elige la figura de un escritor al que el cuerpo se le paraliza por momentos, todo le duele, se le hace imposible escribir por efecto del sufrimiento físico que siente. Esfuerzo corporal, tensiones cervicales, calambres en las piernas, lumbalgias: para el trabajo del escritor (mejor dicho: el del novelista), “como los deportistas olímpicos, hay que estar bien preparado” (Becerra 2016, 8). Y si alguna vez creímos que esa preparación consistía en ejercitar la imaginación, elegir una sintaxis, pulir una frase, releer y corregir, nada de eso: el entrenamiento es del orden de lo puramente físico.¹ En su novela, Becerra lleva al extremo el lugar común del *sentarse a escribir*, que es justamente

¹ Casi podría aplicársele a la novela de Becerra el controversial señalamiento que hace Michel Serres en sus *Variaciones sobre el cuerpo*: “Ningún profesor sentado en una silla me enseñó el trabajo productivo, el único que vale, mientras que mis maestros de gimnasia, mis entrenadores y más tarde mis guías, inscribieron sus condiciones en mis músculos y mis huesos” (Serres 2011, 51). Yendo aún más lejos en una serie de consideraciones que conducen a la moralización del entrenamiento corporal para poder “entrar en una vida de obras”, Serres enumera la importancia de “una vida sometida a los ritmos del cuerpo, higiene estricta del sueño, alimentación sin drogas” (Serres 2011, 51).

lo que no logra hacer su protagonista, quien dice haber recurrido sin resultado a medicinas alternativas, a prótesis, a dietas alimenticias, hasta encontrar que la mejor solución para su dificultad es una máquina grabadora: si no puede sentarse y usar sus manos para escribir, entonces, y en la posición que soporte mejor su cuerpo dolorido, grabará su voz. Cuerpo y escritura, así, parecen quedar escindidos. El cansancio y el dolor del cuerpo quedan desconectados de la instancia de producción que lo había llevado al límite de su fuerza. La escritura retorna a la oralidad como si allí no radicara ningún esfuerzo físico, no hubiera ninguna materialidad corporal. Al cuerpo del escritor se lo alivia, propongo, quitándole el peso de la escritura, es decir: quitándole al cuerpo el peso del trabajo. En estas condiciones, ¿qué relación hay, en lxs escritores, entre el cuerpo y la fuerza de trabajo?

Me interesa el comienzo de la novela de Becerra como punto de partida porque permite visualizar, en el umbral de lo inverosímil, la relación entre escritores, trabajo y cuerpo, pero no desde cierto sentido común sociológico ni desde una reconstrucción historicista de las prácticas de la escritura, sino, y sin desatender a hábitos y prácticas, partiendo de la imaginación de lxs propixs escritores ya sea en términos de figuración o autofiguración, ya sea por la vía de la ficción o del documentalismo. En ese punto, mi propuesta consiste en abordar un conjunto de narraciones contemporáneas *focalizando en la actividad del/la escritor/a en términos de trabajo y en los modos en que ese trabajo se manifiesta en el cuerpo*. Recuperar enfáticamente la noción de trabajo como uno de los marcos necesarios para pensar la producción literaria y la posición de lxs escritores permite, creo, conectar los diferentes conocimientos (sociológicos, históricos, culturalistas) sobre la actividad de lxs escritores con las exploraciones teóricas (benjaminianas, textualistas, deconstruccionistas) sobre la relación entre escritura y cuerpo.

Así como, dicho en líneas generales, la sociología de la cultura se refiere a la *actividad* o las *prácticas* de lxs escritores y la filosofía política al *trabajo intelectual*, la crítica literaria dio cuenta a su modo de los estados del cuerpo del/a escritor/a en función de su literatura. Lo hizo, con el romanticismo y sus resonancias, o bien por intereses biográficos, o bien por su vinculación con la mente o con el alma, de modo que el cuerpo resultaba, ante todo, la superficie que sufría los efectos de una sensibilidad particular y es más que nada en ese sentido que la crítica literaria ha atendido a *los trabajos del cuerpo*. En cambio, la relación entre el cuerpo del/a escritor/a y su escritura en términos de trabajo a la vez material y simbólico no ha sido explorada sino aisladamente

y privilegiando la atención a las representaciones.² La pregunta, en este enfoque que propongo, apunta, por lo mismo, a considerar en qué medida la disposición y el uso particular del cuerpo en situación de escritura puede ser pensado, percibido o advertido, en su rutina, como un cuerpo que trabaja y, por lo tanto, como un cuerpo que participa de un proceso de producción por cuyo resultado se recibe eventualmente a cambio una compensación económica. En definitiva: ¿en qué medida el cuerpo del/a escritor/a se considera como fuerza de trabajo?, ¿qué tipo de construcción llevan a cabo, en ese sentido, lxs propixs escritores, y qué idea de su papel social y de la literatura postulan, implican o suponen al hacerlo?

Pero hay algo más, porque no se trata de plantear un interrogante de validez general, fuera de todo contexto. De lo que se trata es de explorar el modo en que esas preguntas operan en un marco mayor como es la transformación intensa del régimen de trabajo que se fue dando, según las diferentes localizaciones, entre los años 70 y el comienzo del siglo XXI y que alteró casi todos los rasgos conocidos a lo largo de más de medio siglo. Es la transformación que en términos generales ha sido descripta, por sociólogos e historiadores, entre otros, como el pasaje del industrialismo o fordismo al posfordismo, esto es: el pasaje a, o más bien la convivencia con, una sociedad posindustrial, que es capaz de moverse, además, en un espacio virtual. Los cambios pueden mencionarse rápidamente: imprevisibilidad frente a la previsibilidad del mundo moderno debido a la flexibilización de las condiciones de trabajo; desregulación que afectó a la relación del trabajo con el espacio y el tiempo e hizo progresiva su deslocalización; aumento creciente de la valoración de las ideas frente a los objetos materiales, así como de la destreza en la comunicación frente al manejo de la máquina, con el consecuente debilitamiento de la relación entre capital y mano de obra.³ Es en ese contexto de transformación de la noción de trabajo, en el que puján ideas diferentes sobre qué es el trabajo, donde los interrogantes planteados alrededor del trabajo del/a escritor/a atendiendo a la relación entre escritura y cuerpo se tornan, creo, más

² Una inflexión reveladora, que recuperó por diferentes caminos algunas de las cuestiones que mencioné, ha sido, obviamente, la crítica cultural introducida en las primeras décadas del siglo XX por Walter Benjamin, tanto en la línea de su lectura de Franz Kafka como en la línea de su ensayo “El autor como productor”; en Benjamin, la relación entre cuerpo y escritura, en términos de lo que tentativamente llamé “los trabajos del cuerpo”, comparte la dimensión simbólica filosófica y la dimensión materialista de la historia.

³ Solo por dar algunos ejemplos: es el cambio que a grandes rasgos Zygmunt Bauman (2003) denominó “modernidad líquida” y uno de cuyos ejes de transformación centró en el trabajo, es el “nuevo espíritu del capitalismo” según el cual Boltanski y Chiapello (2002) investigaron cuanti y cualitativamente las condiciones del trabajo desregulado en la actualidad, es en definitiva lo que constituye la “sociedad del riesgo” que analiza Ulrich Beck (1998).

relevantes. Y esta es mi segunda contextualización: ¿no son acaso algunos de los rasgos mencionados para caracterizar el posfordismo los propios de la actividad del/escritor/a en la etapa de la escritura propiamente dicha? Desregulación, deslocalización de espacio y tiempo, alta valoración de las ideas y la comunicación, casi total imprevisibilidad... ¿En qué medida, entonces, esa cercanía emergente afecta tanto las autofiguraciones de lxs escritores y los modos en los que se da cuenta del cuerpo al momento de escribir como las consideraciones del trabajo sin obra que Marx planteó para referirse a los resultados intelectuales y artísticos? A la luz de estas dos contextualizaciones (la transformación del trabajo en general y sus efectos en el trabajo de lxs escritores en particular), quiero enmarcar algunas indagaciones literarias sobre el cuerpo del/a escritor/a como fuerza de trabajo.

Según señala Paolo Virno al definir como “pura potencia” (Virno *El recuerdo* 2003, 165) la noción de fuerza de trabajo de Marx, “el obrero vende su fuerza de trabajo porque, privado como está de los medios de producción, no podría aplicarla por su propia cuenta” (Virno *El recuerdo* 2003, 169); por eso, cada vez que el capital busca procurarse la fuente de trabajo, “se tropieza con un cuerpo viviente” (Virno *El recuerdo* 2003, 171). El cuerpo viviente, agrega Virno, “desprovisto de cualquier dote que no sea la pura vitalidad, deviene el *sustrato* de la capacidad productiva, el *signo* tangible de la potencia, el *simulacro* objetivo del trabajo no objetivado” (Virno *El recuerdo* 2003, 171). La situación del/a escritor/a entendido/a como un/a trabajador/a es, de entrada, completamente diferente: no solo en una primera y definitoria etapa del proceso de producción de una obra (la composición del texto) lxs escritores poseen los medios de producción, sino que su fuerza de trabajo coincide en parte con ellos. La etapa de la conversión de la obra en mercancía, en la medida en que se pone a circular en el mercado, se distribuye y tiene un valor definido como precio, resulta posterior y relativamente independiente de la primera. Ese rasgo propio de la literatura moderna (su posición en el mercado y también con respecto a él) requiere de un análisis complementario que a veces está en sintonía y a veces entra en tensión con el que puede hacerse de la primera etapa de composición (el trabajo de escribir). Entonces: si la fuerza de trabajo es pura potencia, su aplicación no requeriría sino de una disposición para hacerlo; más todavía: lxs escritores necesitan de su propio cuerpo para *explotar* su capital simbólico; un cuerpo que, por eso mismo o según sea ese grado de explotación, acumularía rasgos distintivos por sobre la pura vitalidad. Y sin embargo, aun así, también ellxs con su capital simbólico, al igual que ocurría con el capital económico,

material, mencionado por Virmo, se “tropiezan” con su propio cuerpo, solo que no parecen saber bien qué hacer con él.

De enfocarnos en esa suerte de tropezón con el propio cuerpo en situación de trabajo, las construcciones recientes que han llevado a cabo lxs escritores a través de figuraciones ficcionales o documentales nos dejan ver una cierta molestia provocada por el cuerpo en tanto aquello a la vez intrínseco y extrínseco al trabajo con la escritura. Voy a centrarme en este abordaje, a partir de lo que señalé en *El artista más grande del mundo*, por un lado, en textos que plantean el cuidado integral del cuerpo, casi en el orden de la ascesis, como condición para la acción de escribir (por ejemplo ciertos pasajes de *Los diarios de Emilio Renzi* de Ricardo Piglia, *Black out* de María Moreno o *La novela luminosa* de Mario Levrero), y por otro, en textos que plantean un conflicto puntual, casi de orden técnico, entre la acción de escribir y una parte del cuerpo (como *Sangre en el ojo* de Lina Meruane o *Últimas noticias de la escritura* de Sergio Chejfec). Desde ya, no se trata en estos casos del análisis o la interpretación de las condiciones del trabajador, por excelencia el obrero (no solo para Marx sino, como vimos, para Virmo), sino de escribir sobre esas condiciones (el capital, la fuerza de trabajo, el cuerpo viviente) al mismo tiempo que se está trabajando de eso mismo sobre lo que se está escribiendo. Cuando lxs escritores escriben sobre el trabajo del/a escritor/a llevan adelante una práctica que en última instancia siempre es autorreferencial. Probablemente sean ellxs lxs únicxs que pueden hacerlo. ¿Qué otro/a trabajador/a escribe sobre su cuerpo en el momento del trabajo? ¿Qué otro/a trabajador/a se refiere a su cuerpo en el momento del trabajo con las mismas herramientas con las que trabaja?

La sujeción de los cuerpos al trabajo: sentarse a escribir, entrenarse

Lo que Becerra cuenta en *El artista más grande del mundo* por medio de una ficción en primera persona y en un tono hiperbólico y mordaz que por momentos tiene efectos de humor (porque esta no es una novela que apunte a lo trágico o a la pura introspección o a la autoindulgencia), ya aparece tematizado autofiguradamente en *La novela luminosa* de Mario Levrero (2005), esa suerte de autoficción genial de casi quinientas páginas que su autor no llegó a publicar en vida y que se conoció póstumamente. Allí, el protagonista, que lleva el nombre verdadero (Jorge Varlotta) del cual Mario Levrero es solo el seudónimo, está durante varios meses sentado ante la computadora día y noche para escribir el proyecto por el que ganó la beca Guggenheim, esforzándose vanamente en no distraerse con los juegos que tiene cargados, con las páginas de internet, con los sitios porno, con tareas de programación. Lo que escribe, sobre todo, finalmente, es un

extensísimo diario, el “Diario de la beca”, que sirve de prólogo a “La novela luminosa”. Es en el diario, entonces, donde deja el registro de cómo disponer el cuerpo (y del cuerpo) para cumplir con el trabajo de la escritura que requiere haber ganado la beca (y cobrado ya parte de ella). Y lo hace desde la primera entrada, datada en la madrugada del sábado 5 de agosto de 2000:

Aquí comienzo este ‘Diario de la beca’. Hace meses que intento hacer algo por el estilo, pero me he evadido sistemáticamente. El objetivo es poner en marcha la escritura, no importa con qué asunto, y mantener una continuidad hasta crearme el hábito. Tengo que asociar la computadora con la escritura. El programa más usado deberá ser el Word. Eso implica desarticular una serie de hábitos cibernéticos en los que estoy sumergido desde hace cinco años, pero no debo pensar en desarticular nada, sino en articular esto. Todos los días, todos los días, aunque sea una línea para decir que hoy no tengo ganas de escribir, o que no tengo tiempo, o dar cualquier excusa. Pero todos los días. (Levrero 2005, 27)

Desde el aire acondicionado al yoga, desde los intentos de abstinencia de los juegos por computadora a la escritura a mano, desde los paseos distractoros a los intentos de regulación de las horas de sueño, todo procura disponer el cuerpo para la escritura y encontrar entonces, en una especie de reconversión de la relación entre trabajo y ocio, y concentrado en la exploración interior, el modo en que se produzca la novela luminosa. En esa reconversión, que es también una transformación del individuo entendido como sujeto, opera ese cuidado de sí que explica Michel Foucault en términos de ascesis y que vincula, precisamente, con un aspecto de la noción de trabajo. Ese “trabajo de sí sobre sí mismo” (Foucault 2001, 33) está, en el caso del autor y protagonista de *La novela luminosa*, en estricta contigüidad con el trabajo que debe realizar como escritor; más todavía: es su condición.⁴

Otro diario de escritor, esta vez postulado como tal aunque, por la inversa, también ficcionalizado, plantea la necesidad de encerrar el cuerpo para sentarse a escribir. En *Los diarios de Emilio Renzi* (2015, 2016 y 2017), cuya autoría Ricardo Piglia le adjudica a su alter ego Renzi, el escritor necesita aislarse en su pieza, la que fuere según las circunstancias (pieza de hotel, cuarto de departamento, etcétera), para poder concentrarse y escribir. El cuerpo aislado de toda la sociabilidad, de toda vida literaria,

⁴ Esa transformación del sujeto que le permite acceder a la verdad (y podemos tomar a “la novela luminosa” de *La novela luminosa* como la verdad a la que aspira el escritor) es “un trabajo de sí sobre sí mismo, una elaboración de sí sobre sí mismo, una transformación progresiva de sí mismo de la que uno es responsable, en una prolongada labor que es la de la ascesis (*askesis*).” (Foucault 2001, 34) Se trata acá, de todos modos, de una variante por momentos ligera (¡que hace coquetear la ascesis con la autoayuda!) del cuidado de sí foucaultiano.

es la situación deseada para entregarse a la escritura literaria, la de los cuentos y novelas. El cuerpo aislado, quieto, y a la vez estimulado por las drogas o el café, que le impidan, en cambio, entregarse al sueño. Mantener el cuerpo, entonces, encerrado y despierto, si no como garantía del trabajo del escritor, al menos como su condición de posibilidad. Afuera, bien podría decirse, están todas las tentaciones que van en contra del trabajo de escribir:

1971. *Sábado 28*. Escribo ahora en la mesa redonda que Julia pintó de color naranja, estoy recluso en el escritorio, tranquilo en mi segundo día de encierro completo (con tres días más sin salir de casa enfrente), aislamiento que promueve una paz turbia, cierta confianza en el futuro personal (a pesar de todos los presagios). Trabajo según los planes, termino el capítulo dos y dejo listo el tres. (Piglia 2016, 262)

Si adentro está la posibilidad de esa escritura que para Piglia/Renzi es todavía la escritura genuina, la de la novela que quiere escribir para ser todo un escritor, en la calle están las largas caminatas, las charlas con amigos, las actividades mundanas, los bares y las confiterías, el ritmo urbano, los ruidos del día, la noche.

Black out (2016) de María Moreno ilustra filosamente esas tentaciones. Allí la protagonista, que es y no es la propia Cristina Forero aka María Moreno, exhibe todo el tiempo su cuerpo tentado y sucumbido, recorriendo las calles y los bares. Se trata de un cuerpo que trastabilla, de una boca que se hincha, de una mirada que se nubla por el alcohol; se trata de un cuerpo que, cuando se queda inmóvil y encerrado, lo hace, en vez de despierto, rendido tras el exceso. Es un cuerpo del que no fluye la escritura, en la figuración de la escritora María Moreno, sino los vahos, el sudor, la sangre. Un cuerpo del que mana literalmente la sangre de la mujer que menstrúa, que tiene pérdidas, que debe ocluirse con paños y tampones para dejar de perder(se). Con ese cuerpo que en vez de encerrarse está abierto, no se puede escribir... En una suerte de breve diario de la rehabilitación incluido en *Black out* contará entonces que solo así, en la abstinencia que promete la rehabilitación (jese es la ascesis!), tratando de blindarse a la tentación, ha podido escribir por primera vez un texto que no fuera por encargo: “15 de diciembre. Por primera vez escribo algo sin que me lo pidan. Afirmarlo me permite distraerme de mis días *sin*. Ya no existen los verdugos —jefes de redacción, coordinadores, secretarías, sino en segundo plano” (Moreno 2016, 256).

La escisión entre el cuerpo que se pone a trabajar para ganar dinero con la escritura por encargo (sean los prólogos de Piglia o las notas periodísticas de Moreno) y el cuerpo que se pone a trabajar en una escritura que nace del propio deseo, la escritura que parecería considerarse genuina, al menos en esos momentos que corresponden, en

estos dos textos, a figuraciones del pasado entre los 70 y los 80, pone precisamente al cuerpo en el lugar donde se localiza la posibilidad de esa escritura: el cuidado del cuerpo, diversos modos de cuidado del cuerpo, casi como condición de la escritura. Solo que aquello que en *La novela luminosa* parece funcionar y hasta duplicar la apuesta de la escritura (el diario de la beca y la luminosa propiamente dicha), en estos otros casos es una apuesta o una decisión que tiende a fallar. En *Los diarios de Emilio Renzi. Los años felices* y en *Black out*, esos dos libros que me gusta leer como si fueran el revés de una historia cultural del mundo literario de esas décadas, Piglia cuenta todo el tiempo cómo somete el cuerpo para poder escribir y convertirse en un escritor, mientras María Moreno cuenta los desbandes del cuerpo que obstaculizan la escritura. Como dice ella, cotejando al escritor del presente de los 80 con el maldito o el gonzo, entregados a todo exceso: “*Ya no va* el simple cuerpo químico como motor de la obra —al igual que en el escritor maldito o el *gonzo*— sino como un espacio que exige *mantenimiento* y aseo para sustraerlo en lo posible a las exigencias del goce y, a cambio, conservarlo con el fin de que la escritura siga rindiendo” (Moreno 2016, 272). Al revés, ese cuerpo aislado, encerrado, para consagrarlo al trabajo de la escritura, ese cuerpo rendidor, o sea *un cuerpo pura fuerza de trabajo*, puede provocar, como le pasa a Piglia, “cierta inquietud” cuando piensa que “engordo sin cesar aquí encerrado, alimentándome con queso, papas y pan, falta de ejercicio hasta tal punto que a ratos se me acalambran los pies”⁵ (Piglia 2016: 262).

Si lo que se busca es hacer del cuerpo fuerza de trabajo, cuerpo viviente hasta la efectiva producción de la escritura, hay que (paradójicamente si lo confrontamos con el cuerpo obrero al que se lo explota hasta el descuido) cuidarlo y protegerlo. Moreno lo reconoce explícitamente al referirse, en *Black out*, al “Diario de la beca” de Levrero,

⁵ Volviendo a Michel Serres, se diría que estxs escritores coinciden con el filósofo francés para llevar a cabo una “vida de obras” (Serres 2011, 51), para producir creando (“¿[q]ué es un autor de no ser ese cuerpo productivo de vida?” [Serres 2001, 69]). Sin embargo, lo que los separa es la enunciación del cuidado del cuerpo que hace Serres como un hecho moral (incluso dedica un capítulo a lo que denomina “Ética”), frente a los esfuerzos desmedidos y muchas veces frustrados o abandonados de los relatos que propuse, en los que el relato se hace, justamente, a partir o a través de esa misma imposibilidad de sostener el cuidado del cuerpo. La producción, en Serres, resulta una obra que es una pura creación (o una suerte de creación pura), mientras en los casos de lxs escritores a lxs que me refiero la producción es la obra y es también un producto con su precio, y la obra se confunde con la vida, y el cuerpo es siempre, además de otra cosa, fuerza de trabajo. Insisto en la mención a Serres porque interesa ver otra vertiente del entrenamiento y el cuidado del cuerpo del/a escritor/a muy diferente a la que, fuera de todo moralismo, desarrollo en esta ocasión y que tiene más bien como referente las teorizaciones ya mencionadas de Michel Foucault sobre el cuidado de sí.

con quien se había relacionado en los años 80 cuando el escritor uruguayo dejó Montevideo para vivir en Buenos Aires:

todo ese detallismo proliferante alrededor de la vida cotidiana en torno a la preparación de la escritura —instalación de un aire acondicionado, compra de un sillón de leer y de novelas policiales en oferta, paseos contrafóbicos—y del mantenimiento de la fuerza de trabajo (el cuerpo)—regulación entre combustibles farmacéuticos como antihipertensivos, antiácidos, café y aspirinas y naturistas como el yogur artesanal de factura propia, guisos y milanesas (...) (Moreno 2016, 273)

Pero entonces: desde el aumento de peso y los calambres en los pies de Piglia, o desde los excesos alimentarios y los dolores musculares de Levrero, hasta los temblores por abstinencia de Moreno, se recorren todos los riesgos que sufre el cuerpo del escritor al asumirse como fuerza de trabajo, al poner el cuerpo en estado y situación de rendimiento. El sometimiento del cuerpo cuando es fuerza de trabajo puede provocar, provoca, angustia, sufrimiento, dolor. Ese es el relato que hacen Piglia, Levrero y Moreno en estos tres textos más o menos autoficcionales al referirse a la experiencia del cuerpo asumido como fuerza de trabajo para la escritura. Más todavía: al referirse al pasaje de la experiencia de un cuerpo que se había entregado al exceso o al placer a la experiencia de un cuerpo sobre el cual de pronto se reconoce la necesidad de protegerlo y cuidarlo para ser aprovechado productivamente en la escritura, aunque eso implique otros modos del sufrimiento o el dolor. Se trata de una inflexión de la que hay rastros tempranos en el relato retrospectivo y ficcionalizante de Piglia y circunstanciales en el de María Moreno, y que puede datarse con mayor claridad en los años 90 en un clima mayor de cuidados del cuerpo.

Si leo estas insistencias en el cuidado del cuerpo como su disposición en tanto fuerza de trabajo es porque me interesa enfatizar que el trabajo del escritor no consta solamente de una dimensión simbólica vinculada intrínsecamente con su capacidad para hacer literatura y extrínsecamente con su consagración, ni de una dimensión material vinculada intrínsecamente con la materialidad de la escritura y extrínsecamente con la retribución económica, sino que implica también a todo su cuerpo, ya sea en términos mentales y emocionales, o, como estoy mostrándolo acá, en términos físicos. Pero también, porque esto permite conectar la noción de trabajo entendida como actividad sostenida a lo largo del tiempo, que conlleva disposiciones, capacidades y resultados, con la noción de trabajo entendida como aquella actividad por la cual se recibe una retribución económica. Esta conexión, que puede ser débil, inexistente o innecesaria en la consideración de otros tipos de trabajo cuya condición de tales parece indudable,

resulta fundamental y constitutiva del trabajo del/a escritor/a. Sin ella, la actividad de lxs escritores queda subsumida en el trabajo intelectual o reducida al pago recibido por la venta de la obra ya realizada. En ese sentido, las caracterizaciones y definiciones disponibles de esta actividad en un momento dado o en ciertas circunstancias deben ponderarse de acuerdo con las condiciones sociales, culturales e históricas del trabajo en general y de la situación de lxs escritores en particular. Que sea en tres textos de corte autoficcional que narran el cambio de régimen de los cuerpos respecto de la escritura entre la década del 70 y el 2000 donde se advierte la noción de fuerza de trabajo, es la señal de esa transformación mayor en el régimen de trabajo, que ya anunció al comienzo, y que pasa—disparmente en diferentes zonas del mundo y también en la Argentina—del industrialismo o fordismo al posindustrialismo (Beck, Bauman, entre otros), y de la inflexión, en ese nuevo marco, de la actividad literaria.

En su novela de 2017, Juan José Becerra da un giro completo y reescribe la relación cuerpo y escritura: ya no se trata de un cuerpo sujeto para dedicarse al trabajo de escritor/a (como en Piglia, Levrero o Moreno), sino de un cuerpo que, por eso mismo, siente un dolor tal que le impide escribir y que para aliviarse debe ceder el paso a la oralidad. ¿Cómo entender ese giro ficcional, sin embargo, a la luz de la situación del propio Piglia, quien al final de su vida, ya en la década del 2010, enfermo y con su cuerpo progresivamente inmovilizado por una esclerosis, se pierde en tanto fuerza de trabajo y encuentra primero en la grabación de la voz y después en el movimiento de los ojos el modo de mantenerlo? ¿Cómo entenderlo, de hecho, a la luz del final que Piglia les da a sus diarios?

Las partes del cuerpo y el trabajo de escribir: de la mano a la voz, de la mano a la máquina

En *Sangre en el ojo* (2012), una escritora, llamada Lina Meruane al igual que la autora de la novela, tiene un derrame ocular y está a punto de perder la vista para siempre. Lina se dice escritora pero no se figura como tal. Se figura, en cambio, como enferma, como impedida: deambula por consultorios médicos; va de Nueva York, donde reside con su pareja, a Santiago de Chile, donde vive su familia; se interna al final, de vuelta en Nueva York, para operarse, pero vuelve a tener la sangre en los ojos y siente que solo puede salvarla una donación. La novela no es sobre el trabajo, ni siquiera sobre la escritura. Es sobre la vista, sobre la experiencia de perderla, sobre la amenaza de la ceguera, y también es una potente novela de amor: sobre el modo en que el amor puede redimir el cuerpo al entregarle lo que este necesita para volver a funcionar. Lina, la protagonista y narradora de esta historia, no se autofigura como escritora porque, de

hecho, ha dejado de escribir, porque, a causa de su enfermedad, ya no está en situación de hacerlo. Y si la lectura puede ser sustituida, aunque clandestinamente, por novelas grabadas que no para de escuchar durante los meses de ceguera (“me agarraba a la ficción” [Meruane 2012, 149]), la escritura parece no tener sustitución posible.

En esta novela en la cual la condición de escritora es apenas una información, hay sin embargo hacia el final, cuando Lina está internada esperando que la operen del ojo, una escena en la que mantiene una conversación con su directora de tesis: “¿[y] la escritura?, me dijo, ¿qué tal va la escritura? ¿Qué escritura?, contesté yo, recordándole que por acuerdo mutuo yo había suspendido mi investigación”. (Meruane 2012, 149) Pero su directora de tesis no se había referido a eso; hablaba en cambio de la novela que Lina estaba escribiendo antes de perder la vista y que había decidido no continuar. Porque: ¿cómo escribir cuando no se puede escribir?

Dictarle a una grabadora, eso es lo que tenés que hacer, dictá. No es lo mismo escuchar novelas que dictarlas, le dije. Dictá un diario entonces, dijo ella. Y dije yo, mi impulso siempre ha sido la ficción. No eran los hechos reales los que me movilizaban sino las palabras, y era mi mano la que empujaba las palabras, la que construía y luego rompía las frases para volver a componerlas. Escribir era un ejercicio manual, puro malabarismo. Sería más fácil aprender el braille, que requería dedos, que trabajar de oídas. (Meruane 2012, 150)

A diferencia del escritor de *El artista más grande del mundo*, Lina no cambia la escritura por la oralidad. Hay que ser Borges, llega a decir, para poder sustituir escritura por oralidad: porque la escritura pasa por las manos. Solo que, sin la vista, las manos se convierten, para el/la escritor/a, en partes inútiles del cuerpo.

Lo que no sabemos, ya que no hay registro autorreferencial de esa instancia en la novela, es cómo llegó, finalmente, a escribirla: ¿recuperó la vista porque su enamorado le donó el ojo necesario?, ¿o grabó la historia, ya entregada a su única posibilidad? En todo caso, lo que me importa es el dilema, el hecho de que, cuando el cuerpo deja de responder, aparece la voz como una alternativa que viene a aliviar la imposibilidad física, a paliar la pérdida de los sentidos. Como si la voz no perteneciera al orden del cuerpo, como si pudiera desprenderse de él, desmaterializarse, frente a esas manos que le otorgan materialidad a la escritura, que la vuelven inscripción e impresión. Como si la escritura, para decirlo en sintonía con las teorizaciones derrideanas, volviera al orden del logocentrismo y, por lo mismo, se diluyera y dejara de ser tal para convertirse en otra cosa, pura función instrumental.⁶ Es que registrar la materialidad de

⁶ Remito como telón de fondo de mi comentario a las consideraciones de Derrida en *De la gramatología* al referirse al privilegio de la *phoné* durante una larga época en la historia del

la escritura no solo supone hacerlo por su importancia en sí misma, sino también porque es la tarea con las manos la que se la otorga. Esa materialidad de la escritura, de la que el postestructuralismo ha dado largamente cuenta, no le es exclusivamente intrínseca sino que requiere de la manualidad, ya sea directa (la escritura manuscrita), ya sea indirecta (mediada por la máquina).⁷ La escritura es un “ejercicio manual”, dice la protagonista de *Sangre en el ojo*, y todxs, a esta altura, parecen estar de acuerdo. Allí, propongo, es donde se esboza ya la noción de trabajo que podemos rastrear en estos textos: una noción de trabajo que a la vez se solapa y entra en fricción con el trabajo artesanal.

Cuando Richard Sennett declara que la historia ha marcado una separación falsa entre técnica y expresión y entre artesano y artista (entre otras divisiones del mismo tenor), señala que el buen artesano es aquel que tiene el deseo de realizar bien una tarea y en quien se establece una conexión entre las prácticas concretas y el pensamiento de modo tal que adquiere o posee una habilidad que plantea la solución de problemas (Sennett 2008, 12). Es decir: en el artesano, tal como lo define Sennett, se imbrican habilidad, compromiso y juicio. Todas las habilidades, según señala, empiezan como prácticas corporales pero a través de la imaginación se desarrolla la comprensión técnica que permite mejorar la producción de las cosas (Sennett 2008, 13). Y así, dice también, el proceso de realizar una tarea va de la mano al pensamiento porque implica siempre, en el caso del buen artesano, un compromiso con aquello que se realiza. El énfasis en la mano al describir la dedicación a la escritura, por lo mismo, repone una materialidad, en el caso de *Sangre en el ojo*; pero lo hace en términos de manualidad y no en términos de trabajo en tanto consagración a una tarea y menos aún en términos de un trabajo por el cual se espera una retribución económica. Es allí, entonces, donde el artista se acerca al artesano, antes que al trabajador manual o al obrero, con quien siempre se lo

mundo: “este movimiento habría tendido en apariencia, como hacia su *telos*, a confinar la escritura en un función secundaria e instrumental; traductora de un habla plena y plenamente *presente* (presente consigo, en su significado, en el otro, condición, incluso, del tema de la presencia en general), técnica al servicio del lenguaje, *portavoz*, intérprete de un habla originaria, en sí misma sustraída a la interpretación” (Derrida 1967, 13).

⁷ Si bien en un análisis más detenido de la manualidad o lo manual en relación con la escritura no se puede pasar por alto la diferencia entre la escritura manuscrita y la escritura a máquina, a la luz de los textos con los que estoy trabajando las principales distinciones pasan, por un lado, con la computadora (que no requiere de un trabajo manual complementario para corregir la escritura, como sí ocurre con la máquina de escribir), y por otro, sobre todo respecto de lo que me interesa focalizar acá, con la oralidad. De allí que aluda pero no me detenga en especificaciones fundamentales pero en esta ocasión no imprescindibles al interior de la noción de “manualidad”.

confrontó y con quien se encontraría si su cuerpo fuera considerado fuerza de trabajo.⁸ Si digo, sin embargo, que no solo se solapa con él sino que también entra en fricción, es porque la idea de escritura literaria que presenta la novela sintoniza con el trabajo artesanal solo en la medida en que se opone a la inmaterialidad de la voz, como si para hacer visible el esfuerzo físico implicado en la tarea de escribir fuera necesario el “ejercicio manual” en tanto práctica que logra sacar a la escritura (al arte) del orden de lo natural.

Ahora bien: ¿acaso la voz no forma parte de las prácticas corporales? ¿No hay en la voz una articulación entre lo inmaterial y lo material? ¿Puede hablarse o no de una artesanía sin manos cuando se habla de la literatura o el arte que, por incapacidad física, precisamente, de quien los realiza, no puede recurrir a ellas? ¿O asistimos, si no, y pese a sus condiciones de producción, a un puro virtuosismo, tal como lo entiende Virno al subrayar la importancia central de la comunicación en lxs trabajadores del posfordismo, y al hacerlo comparando esas destrezas en la ejecución con la de los virtuosos, por ejemplo, de la música?⁹ Planteo estas preguntas por la insistencia de muchos textos contemporáneos en devolverle a la escritura un cierto tipo de materialidad que pasa por las manos y que, en el marco de teorizaciones como la de Sennett sobre la relación de lo artesanal con las tareas de trabajadores y artistas, sostiene, cuando podría pensarse que lo está resolviendo, el conflicto entre el/a escritor/a o artista y lxs demás trabajadores. Esa materialidad de la escritura asume el esfuerzo físico del cuerpo pero no el cuerpo como fuerza de trabajo. A la par, si cruzamos estas teorizaciones con la de Virno sobre el virtuosismo, el trabajador asalariado del posfordismo queda del lado de aquel trabajo ejecutado pero sin obra tangible, con lo cual se establecería una separación más entre artista y trabajador asalariado en la sociedad contemporánea, justo cuando por sus rasgos—uso laxo del tiempo y el espacio, flexibilidad, imprevisibilidad, énfasis

⁸ También acá está en el horizonte una distinción que ya en “El narrador” hizo Benjamin al plantear la relación de la narración o el relato con lo artesanal a diferencia de lo que ocurre con la información y la novela; en esa distinción, que Benjamin establece nostálgicamente en su ensayo, se lee la pérdida del relato ante el avance de los medios de reproducción, lo que lo emparenta, justamente con otros de sus ensayos más relevantes, “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica”. Desde la perspectiva del trabajo, vuelvo a mencionar el ensayo “El autor como productor”, que le da toda una vuelta política a la posición privilegiada del artista respecto del trabajo y los trabajadores; para una lúcida lectura sobre este ensayo de Benjamin, ver el primer capítulo del libro *Modos de producción. Notas sobre arte y trabajo*, de Federico Galende, que se llama, precisamente, “Politización”.

⁹ Dice Paolo Virno en su *Gramática de la multitud*: “[e]l virtuosismo, con su intrínseca politicidad, caracteriza no solo a la industria cultural sino al conjunto de la producción contemporánea. Se podría decir que, en la producción del trabajo posfordista, la actividad sin obra, de ser un caso especial y problemático (recuerden las incertezas de Marx al respecto), se convierte en el prototipo del trabajo asalariado” (Virno *Gramática* 2003, 59).

en el comunicación—parecerían haberse acercado, más allá de las representaciones que de ellxs se haga en los textos.

Últimas noticias de la escritura de Sergio Chejfec (2015), un ensayo en el que su autor narra y comenta algunas de sus experiencias al escribir, encuentra en las manos a una de sus protagonistas. Así como en esa suerte de ensayo autoficcional que es *Mis dos mundos* el cuerpo del escritor, en cuanto tal, aparecía psicologizado (la inutilidad, la inseguridad, la vergüenza), acá se figura muy físicamente. Si la escritura manuscrita resulta en principio lo más natural, las manos recuperan rápidamente la “naturalidad” por medio de la computadora debido a su “plasticidad”, mientras es en la máquina de escribir donde se presentan las mayores dificultades y donde se habría puesto el mayor esfuerzo: la presión de los dedos, la fuerza al tipear, la extrema atención, la corrección de los errores... Como si lo artesanal se encontrara imprevistamente con lo virtual, ¿no es en la *escritura a máquina* donde puede detectarse el momento fordista del trabajo del/a escritor/a? Chejfec recuerda que el “trabajo con escritos a máquina es de distintos pasos de composición manual, en los que intervenían varios ‘útiles de escritorio’” (Chejfec 2015, 46). De allí que se refiera a

una extrema materialidad, que llevaba a asumir de manera física todos los pasos de escritura —corrección, gestión, cotejo de versiones, etcétera—, comparada con una serie actual de operaciones de digitación casi indiscriminadas, en tanto requieren de un mismo tipo de procesos solo mediados por el teclado, que nunca precisan cambiar de soporte ni materializarse para pasar a la siguiente etapa de composición. (Chejfec 2015, 46)

Por cierto, *Últimas noticias de la escritura* trata de la materialidad de la escritura, justamente, pero al hacerlo resulta inevitable que se comprometa el cuerpo de quien escribe. Y así, reaparece la noción de trabajo tan cara a Chejfec, como puede comprobarse en su novela *Boca de lobo* por la vía del trabajo fabril (2000) o en *Baroni: un viaje* (2007) por la del trabajo artesanal. Sin embargo, si en ambos casos incluía explícitamente la dimensión económica (el salario de lxs obrerxs en la fábrica y el valor de las figuras de la artesana Baroni, respectivamente), acá esa dimensión parece puesta en suspenso a la vez que se acentúa la condición de trabajo físico material que implica la escritura, en tensión entre el trabajo mecánico y el trabajo artesanal. No habría, por lo tanto, fuerza de trabajo dado que falta una parte del proceso productivo, que el proceso productivo está incompleto. Si bien considero que a esta altura es necesario ampliar la definición de trabajo y problematizar como tal esa parte del esfuerzo físico que resulta de la dedicación regular a una actividad que el individuo sí asume en términos de trabajo aunque la retribución económica no sea inmediata o tenga algún

equivalente (y en ese sentido habría que discutir ciertos casos en particular antes de reducirlos a la generalidad), el contexto de la obra del propio Chejfec apunta, como señalé recién, a una noción conformada o bien por el trabajo capitalista (*Boca de lobo*) o bien por el trabajo artesanal (*Baroni: un viaje*). De allí que sea preciso llamar la atención sobre el modo en que la dimensión económica está ausente de la autoconciencia y detallada reflexión sobre la actividad del escritor en *Últimas noticias de la escritura*. No me parece aleatorio, en ese punto, el comienzo de *Mis dos mundos* (2008), una narración autoficcionalizada sobre la estada del escritor en una feria del libro, en la que propone varias autofiguraciones de tal y habla, entre otras cosas, de su condición, sus disposiciones y sus fantasmas. Es que, en ese comienzo, la primera autofiguración es la del escritor que se aleja del mercado: se aleja de la muchedumbre que recorre los puestos de libros, mareado; se aleja mientras proyecta el paseo por el parque de la ciudad que realizará al día siguiente y en el que, precisamente, llevará a cabo sus cavilaciones de escritor.¹⁰ Yendo más lejos, diría que la recuperación de lo artesanal que aparece en *Baroni*, con todo lo iluminador que implica el reencuentro del vínculo entre cuerpo y pensamiento y el compromiso más genuino ante la tarea a realizar, tiende también a adelgazar su dimensión económica (el cobro, el pago, el precio), a desmaterializar su valor en términos económicos y devolverle al cuerpo un protagonismo, cuya concentración está en la mano, que no necesariamente se pondera como fuerza de trabajo.

En este aspecto, Chejfec, en *Últimas noticias de la escritura*, se acerca al Levrero de *El discurso vacío* (1996), a quien de hecho cita, y no al de *La novela luminosa*, a quien podría haber citado. Porque en *La novela luminosa* Levrero consigue juntar las dos zonas del proceso material de la escritura para articular con ambas, en todo caso, su dimensión simbólica: el trazo, el golpeteo de las teclas de la máquina y la letra propiamente dicha (que ocupa *El discurso vacío*) con las condiciones materiales de la escritura, o sea tanto la beca o pago como la disposición física del cuerpo para cumplir con ella, algo que captaría tan bien María Moreno en la referencia a Levrero incluida en *Black out*.

Volver a *El artista más grande del mundo* de Juan José Becerra tras pasar por estos textos nos permite advertir otro giro en la novela, ya que no se trata únicamente de que lo que requiere entrenamiento y cuidado del cuerpo es el sentarse a escribir. También

¹⁰ Me extendiendo sobre esta idea en confrontación con el modo en que un conjunto de jóvenes escritores contemporáneos narran su ingreso a la literatura en un artículo que explora, en ambos casos, cómo se define la condición de ser escritor/a en la propia actividad de la escritura y cómo se entiende la noción de obra en tanto un producto por el que se recibe dinero a cambio.

se trata de que, a causa del dolor que ello ocasiona, se produce un desplazamiento de la mano a la voz, a través de una máquina grabadora en la cual se hace un hincapié tal que se refuerza la articulación material de la voz con el cuerpo. Pero, aun así, todavía hay algo más: frente a ese cuerpo inútil para la escritura y con el que se experimenta hasta atarlo a la máquina para poder seguir “escribiendo”, está el cuerpo del artista de quien el escritor cuenta su historia. Y ese es un cuerpo intervenido, convertido en obra: es cuerpo fuerza de trabajo y a la vez producto del trabajo artístico y a la vez materialización del valor económico y simbólico. Ya dije que la novela sigue un registro realista montado en lo inverosímil. El artista más grande del mundo cotiza en el mercado de bienes culturales como se cotiza en la bolsa; él produce y conserva su propia plusvalía, una suerte de plusvalía de sí. Es por lo tanto un cuerpo que puede pensarse en los términos en los que Boris Groys se refiere a las instalaciones artísticas y su modo de entregarse a una observación activa que en verdad propicia una falsa democratización: es un cuerpo que hace del artista un soberano.¹¹ La muerte del artista, tras intervenciones e injertos, es el verdadero triunfo del soberano, no su claudicación. Frente a ese cuerpo, ¿qué decir del escritor enfermo, dependiente tanto de la máquina para escribir como del propio artista para narrar?

Cuerpo a cuerpo: trabajo, obra y vida

El asunto, en *El artista más grande del mundo*, es que la sustitución del cuerpo dolorido por la grabación de la voz para poder “escribir” es finalmente toda una boutade. Ni molestias ni dolores ni imposibilidades corporales: solo una ficción creada (inventada, pergeñada) para impactar, casi al modo de las vanguardias, según la confesión del narrador, a lxs lectores. El trabajo del escritor resulta, literalmente, un engaño, casi todo lo contrario de una puesta en escena, una instalación o una intervención. Es un engaño porque es algo que únicamente se dice, se escribe: es una ficción enunciativa que no se lleva nunca al plano de la historia. Es decir que lo que el artista, en la historia narrada en la novela, hace en serio (trabajar con y en su propio cuerpo), el escritor lo fabula: mientras en tanto narrador lo cuenta como vida y como

¹¹ En “Política de la instalación”, Boris Groys explica que en las instalaciones, a diferencia de las exhibiciones en las que la figura del curador media entre lxs artistas y el público, “la selección y el modo de representación es una prerrogativa soberana únicamente del artista, está basada exclusivamente en decisiones personales y soberanas que no necesitan más explicación o justificación. La instalación artística es una manera de expandir el dominio de los derechos soberanos del artista, desde el objeto individual al espacio mismo de la exhibición” (Groys 2014, 55).

obra del artista, en tanto escritor lo produce solo como artilugio enunciativo. Si el artista, según el argumento de Groys (2014, 55), tiene prerrogativas soberanas, el escritor, en la novela de Becerra, solo tiene la prerrogativa de la imaginación.

Ahora bien: si en este punto retomamos el razonamiento que propuse al comienzo acerca de la necesidad de quitarle el cuerpo a la escritura para que el esfuerzo no se convierta en dolor, el argumento se invierte. Si el dolor del cuerpo y el uso de la grabadora para escribir es un recurso de la ficción, entonces la escritura no cansa, no duele, no deja rastros en el cuerpo... En lugar de un entrenamiento físico para preparar el cuerpo, como sugería el narrador de la novela en las primeras líneas, solo sería necesario un entrenamiento de la imaginación literaria, volviendo a poner en primer plano lo simbólico frente a lo material. Pero esos juegos de la imaginación no son inocentes y producen efectos que exceden la dimensión de la literatura. Porque, estrictamente, se trata de una doble boutade: no solo la del narrador sino la de la novela, o sea la del escritor. Como si la ficción se mordiera la cola, el artilugio del narrador es un chasco de la novela, ¡y de su autor!, al lector. ¿Y el cuerpo, entonces? ¿Y el drama de ese cuerpo que ya no puede escribir? Más todavía: ¿en qué medida el cuerpo del escritor puede ser “el simulacro objetivo del trabajo no objetivado” (Virno *El recuerdo* 2003, 171), tal como definía Virno la fuerza de trabajo? En todo caso, doble simulacro, ya que al artilugio del narrador con la voz y la máquina grabadora se suma la elección del borrado del esfuerzo que, con el cuerpo y con la mano, realiza ese mismo narrador al escribir. Un simulacro anula el otro simulacro, los dos juntos desmaterializan la noción de cuerpo como fuerza de trabajo y lo subsumen en la órbita del trabajo de la imaginación, del trabajo intelectual, del ingenio narrativo.

Y sin embargo... ¿no retorna, más allá de toda boutade, ese cuerpo doliente que no deja nunca de vincularse con la escritura, que es irreductiblemente, más allá de todo discurso, fuerza de trabajo del/a escritor/a? ¿No retorna, habría que decir, cuando se lo pone a la luz de la vida? El final del tercer y último volumen de *Los diarios de Emilio Renzi*, titulado *Un día en la vida* y publicado, como *El artista más grande del mundo*, en 2017, nos pone delante, en esos diarios retroactivamente ficcionalizados escritos por Piglia, de aquello mismo con lo que la ficción viene a jugar:

Lunes. La mano derecha está pesada e indócil pero puedo escribir. Cuando ya no pueda...
Siento que crece en el cuerpo un hormiguero, una batea. Quiero estar seguro antes de anotarlo. Escrupuloso hasta el fin.
Siempre quise ser solo el hombre que escribe.
Me he refugiado en la mente, en el lenguaje y en el porvenir.

(...)

La silla de ruedas, el andar mecánico, el cuerpo metálico.

La enfermedad como garantía de lucidez extrema.

Una dolencia pasajera.

Para no desesperar, he decidido grabar algunos mensajes en voz alta en una diminuta grabadora digital que reposa en el bolsillo alto de mi capa, ¿o de mi caparazón?

Si uno puede usar su cuerpo, lo que dice no importa.

El genio es la invalidez. (Piglia 2017, 294)

La “escritura lenta”, como llama Barthes en *La preparación de la novela* a esa escritura que necesita levantar la pluma todo el tiempo por “superyó de reflexión” o por “impotencia para encontrar enseguida la palabra” (Barthes 2005, 338), acá tiene como única razón la progresiva inmovilidad del cuerpo del escritor tanto en el orden de la obra como de la vida.¹² La relación cinética entre cabeza y mano, a la que también se refiere Barthes al explicar el pasaje de “el arranque al trabajo” (Barthes 2005, 333), y que desde otra perspectiva muy diferente, histórico social, evoca la relación artesanal entre la mano y la cabeza destacada por Richard Sennett, acá se ve interrumpida por la inmovilidad del cuerpo que ya no es la sujeción necesaria para ponerse a escribir sino una inmovilidad intrínseca: la mano no tiene posibilidad de moverse, no hay por lo tanto posibilidad de convertir el orden simbólico del pensamiento literario en el orden material que haga de él un trabajo objetivado en un producto. En ese punto, precisamente, allí donde se pasa a la oralidad, a la grabación, a esa articulación entre lo material y lo inmaterial que en otras narraciones interpelaba la condición de la literatura, el escritor Renzi/Piglia se reduce a lo incorpóreo: el genio.

Los diarios terminan ahí, con la aparición de la máquina grabadora, pero la vida continúa, y Piglia, ya sin Renzi, usará, cuando ya no consiga tampoco hablar para

¹² En una línea diferente a la que voy trazando acá pero también con la muerte como horizonte (ya no en relación con el cuerpo y el trabajo sino con la vida y la escritura), Sandra Contreras traza otra, sofisticadísima, y, a partir de su “preparación de la novela”, lee a Barthes con Levrero y su “novela luminosa”; lee así, y a través de sus divergencias, la incidencia de la muerte en la encrucijada de la escritura:

¿Por qué insisto entonces en leer *La novela luminosa* junto con *La preparación de la novela*? Tal vez solo para enfatizar que el entorno en la que la novela luminosa se puso trabajosamente en marcha—la creación de entornos define el arte narrativo de Levrero—corresponde a una ‘época’ en que la novela como hipótesis se inviste del valor de una vía de exploración, precisamente allí cuando el discurso de un escritor—de un crítico, de un novelista—comienza a enunciarse como si hubiera llegado a un punto muerto. O, simplemente, porque la postulación barthesiana de la novela como simulación y todas las circunstancias, tanto biográficas como históricas, que la rodean, se me presentaron como el mejor instrumento para ensayar la paráfrasis de la práctica levreriana con la herramienta de la novela (o con la novela como herramienta). (Contreras 2016)

recurrir a la oralidad, una nueva máquina. Piglia lo consigna escueta pero claramente en la “Nota del autor” que cierra el último de los libros dados a conocer póstumamente de la larga serie que dejó listos, *Los casos del comisario Croce*. “Compuse este libro usando el Tobii, un *hardware* que permite escribir con la mirada. En realidad parece una máquina telépata”¹³ (Piglia 2018, 183). La máquina vuelve, como la grabadora falsa de la novela de Becerra o la rechazada de la novela de Meruane, para hacer aquello que la mano, por sí sola o tecleando, ya no puede hacer, pero lo hace redoblando la apuesta de la grabadora y convirtiéndose en telépata, casi en la propia mente del escritor. La conexión entre mente y mano, aquella que Sennett tomaba de los artesanos y reclamaba para lxs trabajadores, ni siquiera es necesaria. Último reducto de la corporalidad (la mirada posada sobre la máquina), cuando eso ocurre. Y con el último hálito de la fuerza de trabajo que va dejando de ser potencia y vuelve a ser solo lo viviente, ya se está al borde de terminar la obra y de terminar la vida.

A esta altura, cabe preguntarse por qué estas exploraciones que propuse sobre la relación entre cuerpo y trabajo en lxs escritores contemporáneos concluyen revisando una situación que nada parece tener que ver con la rutina de un cuerpo que trabaja sino, más bien, con la relación entre cuerpo, literatura y vida. Sin embargo, es precisamente acá, en las líneas finales y casi herméticas de los diarios de Piglia, donde encuentro un giro que permite reconsiderar esa exploración. Porque Piglia se dedicó muy prioritariamente en sus diarios, y en la edición de sus diarios, a registrar cómo, de sentirse escritor, pasó a serlo, cómo hizo de esa actividad su modo de vida y cómo ese modo de vida se definía también en términos de trabajo: vocación y voluntad, dedicación total, entrenamiento, relación entre la imaginación literaria y la forma del relato, publicación y reconocimiento de los pares, circulación, inversiones, recompensas y ganancias. Con ese marco, en el final, escrito en el momento en que se disuelve casi por completo la distancia entre el enunciado y la enunciación, Piglia, que habló a lo largo de tres volúmenes del trabajo del escritor en su doble valencia simbólica y material, apela, justo antes de desmaterializarse en el genio, a la añoranza del cuerpo: “Si uno puede usar su cuerpo...”, dice. ¿O acaso esos esfuerzos que, en los diarios de Piglia y en *Los diarios de Emilio Renzi*, van de la vida a la obra y se continúan de la obra a la vida, no muestran los esfuerzos del escritor por hacer del cuerpo, como sea, fuerza de trabajo

¹³ “El interesado lector podrá comprobar si mi estilo ha sufrido modificaciones. Mis otros libros los escribí a mano o a máquina (con una Olivetti Lettera 22 que aún conservo). A partir de 1990 usé una computadora Macintosh. Siempre me interesó saber si los instrumentos técnicos dejaban su marca en la literatura. ¿Qué cambia y cómo? Dejo abierta la cuestión.” (Piglia 2018, 183).

hasta último momento, cuando ello ya no parece posible? No hay que olvidar que en su último año de vida y póstumamente, además de los diarios, que es una de sus grandes obras, salieron varios libros, ensayos y narraciones, que Piglia venía dejando listos para su publicación y cuyos derechos corresponden a su compañera de los últimos treinta años.¹⁴ Lo que quiero decir es que el fragmento final de *Los diarios de Emilio Renzi* muestra dramáticamente, con el cuerpo inmóvil y al borde de la muerte, que la combinación entre trabajo y fuerza de trabajo, producto y pago, puede ser diversa, estar diferida, tener un orden imprevisto o aleatorio.

Y que la actividad sostenida, cotidiana de escribir, más allá de los velos y las obliteraciones a las que nos acostumbró una idea moderna de la literatura que en América Latina predominó aproximadamente hasta comienzos del siglo XXI, solo prescinde del cuerpo entendido como fuerza de trabajo en los umbrales de la muerte.

Estamos en tiempos en los que, inéditamente, podemos reconocer que las modalidades del trabajo emergentes con el posfordismo comparten muchos de sus rasgos con la actividad de artistas y escritores, poniendo en jaque la noción de trabajo sin obra ya caracterizada por Marx. Así las describe Paolo Virno al subrayar la importancia del aspecto comunicacional y del virtuosismo que implican, y al proponer la figura del artista ejecutante para pensar al/a trabajador/a actual. En este momento, entonces, en el que los cuerpos del mundo del trabajo posfordista y los cuerpos del mundo del trabajo intelectual comparten algunos rasgos irreductibles, y de fuerte peso simbólico, para pensarse como trabajadorxs, emergen potentes narrativas que acentúan la dimensión material de la actividad literaria, la manualidad entendida en términos más cercanos al del trabajo capitalista o a lo artesanal. Atender a esas narrativas, sean ficcionales o documentales, me parece importantísimo para revisar el lugar que en ellas configuran para sí mismxs los escritores y las escritoras como trabajadores, ya que todavía ellxs son y se erigen en unx de lxs principales protagonistas de la producción discursiva de imágenes y representaciones de lxs trabajadores en general y de los cambios contemporáneos que afectan al trabajo. Es en los modos de distribución de los diferentes cuerpos en el mundo del trabajo, precisamente, donde ha radicado históricamente tanto su sujeción económico social como su resistencia política y cultural. Atender no solo a las narrativas que abordan ampliamente esos cuerpos del

¹⁴ Tras su muerte, diversos medios periodísticos anunciaron que Piglia había dejado seis libros más o menos preparados, mayormente ensayos. De entre los que no lo son, además del último volumen de los diarios, con el que trabajé aquí, salió *Los casos del comisario Croce*, que mencioné a propósito de la nota final en la que subraya el modo en que logró escribirlo en medio de su inmovilización progresiva.

trabajo sino también a aquellas que más o menos directamente involucran el cuerpo del/a escritor/a implica la posibilidad de subrayar una particular politicidad de la crítica y de la literatura contemporáneas.

Obras citadas

- Barthes, Roland. *La preparación de la novela. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1978-1979 y 1979-1980*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2005.
- Bauman, Zygmunt. *Modernidad líquida* [2000]. Barcelona: Anagrama, 2003.
- Becerra, Juan José. *El artista más grande del mundo*. Buenos Aires: Seix Barral, 2017.
- Beck, Ulrich. *La sociedad del riesgo. Hacia una nueva modernidad* [1986]. Barcelona: Paidós, 1998.
- Benjamin, Walter. *El autor como productor* [1934]. México: Ithaca, 2004.
- Boltanski, Luc y Ève Chiapello. “La deconstrucción del mundo del trabajo”. *El nuevo espíritu del capitalismo* [1999]. Madrid: Akal, 2002.
- Chejfec, Sergio. *Últimas noticias de la escritura*. Buenos Aires: Entropía, 2015.
- Contreras, Sandra. “Levrero con Barthes, indagaciones novelescas”. *Cuadernos LIRICO*. 14. (2016).
- Derrida, Jacques. *De la gramatología* [1967]. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1971.
- Foucault, Michel. *La hermenéutica del sujeto. Curso en el Collège de France (1981-1982)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Galende, Federico. *Modos de producción. Notas sobre arte y trabajo*. Santiago de Chile: Palinodia, 2011.
- Groys, Boris, *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra, 2014.
- Laera, Alejandra. “Entrar a la feria: el valor de la literatura para los escritores argentinos contemporáneos”. *Dossier “Literatura y Economía”. Cuadernos del CILHA*. 15.2. (Diciembre 2014): 21-37.
- Levrero, Mario. *La novela luminosa*. Montevideo: Alfaguara, 2005.
- Meruane, Lina. *Sangre en el ojo*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2017.
- Moreno, María. *Black Out*. Buenos Aires: Random House, 2016.
- Piglia, Ricardo. *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*. Buenos Aires: Anagrama, 2015.

- _____. *Los diarios de Emilio Renzi. Los años felices*. Barcelona: Anagrama, 2016.
- _____. *Los diarios de Emilio Renzi. Un día en la vida*. Barcelona: Anagrama, 2017
- Sennett, Richard. *El artesano* [2008]. Barcelona: Anagrama, 2008.
- Serres, Michel. *Variaciones sobre el cuerpo* [1999]. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Virno, Paolo. *El recuerdo del presente. Ensayo sobre el tiempo histórico* [1999]. Buenos Aires: Paidós, 2003.
- _____. *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*. Buenos Aires: Colihue, 2003.