

TRES NOVELAS FRENTE AL NEOLIBERALISMO: *EL TRADUCTOR, EL TRABAJO Y LA INTEMPERIE*

THREE NOVELS AGAINST NEOLIBERALISM: *EL TRADUCTOR, EL TRABAJO Y LA INTEMPERIE*

Miguel VITAGLIANO

Universidad de Buenos Aires

Resumen: El artículo propone indagar las conexiones entre la expansión del neoliberalismo en Argentina durante los 90 y la construcción de la retórica de un nuevo realismo a través de tres novelas: *El traductor* (1998) de Salvador Benesdra, *El trabajo* (2007) de Aníbal Jarkowski y *La intemperie* (2008) de Gabriela Massuh. El impacto que produjeron las políticas neoliberales en la sociedad facturó también ciertos modos de la representación literaria, que dieron lugar a una exploración de posibilidades estéticas que han definido la pluralidad de poéticas que reconocemos hoy día en la novela contemporánea en el país.

Palabras clave: novela argentina; neoliberalismo; retórica; realismo; estéticas.

Abstract: The article proposes to analyze the connections between the spread of neoliberalism in Argentina during the 90s and the construction of the rhetoric of a new realism through three novels: *El Traductor* (1998) by Salvador Benesdra, *El trabajo* (2007) by Anibal Jarkowski and *La intemperie* (2008) by Gabriela Massuh. The impact that produced the neoliberal policies in society had also certain modes of representation literature, which gave rise to an exploration of aesthetic possibilities that have defined the plurality of poetics that we recognize today in the contemporary novel in the country.

Keywords: Argentine novel; neoliberalism; rhetoric; realism; aesthetics.

El experimento denominado «de reforma» está fracasando en América Latina. Después de un breve repunte a principios del decenio de 1990, el crecimiento se ha hecho más lento. [...] Argentina, la alumna más destacada durante las primeras tres cuartas parte de la década, no sólo ha sufrido una crisis, sino que, por lo menos en algunos aspectos, ha sido denostada más allá de toda medida. [...] Los resultados han sido peores de lo que muchos de sus críticos temían: para gran parte de la región, la reforma no sólo no ha generado crecimiento, sino, además, por lo menos en algunos lugares, ha contribuido a aumentar la desigualdad y la pobreza.
Joseph E. Stiglitz, «El rumbo de las reformas» (2003)

El problema no es ver cómo está la realidad en la ficción, sino ver cómo actúa la ficción en la realidad.

Ricardo Piglia, «Clase sobre Borges, 2013»

Punto de desconcierto

La primera de las 650 páginas de *El traductor*, de Salvador Benesdra, se concentra en un punto de desconcierto, ese momento de fractura entre lo que hasta entonces resulta inteligible y lo que no puede ser comprendido con las herramientas que se conocen. Es 1991 y el personaje advierte en su propia experiencia la inestabilidad del ánimo social e histórico. Está por dar el primer paso para aceptar que «las ideologías están muertas» y entregarse a la «apoteosis de la indiferenciación» que percibe a su alrededor. Se siente al borde del abismo, como si fuese un héroe de Dostoievski repitiendo que todo está permitido, si Dios no existe.

El punto de desconcierto es siempre irónico; en definitiva, consiste en el reconocimiento de que ya nada podrá ser como antes. Como país modelo del Consenso de Washington, Argentina estaba cumpliendo con todas las directivas (privatización de empresas estatales, desregulación financiera, reducción del gasto público, flexibilización laboral, liberación para las inversiones extranjeras, achicamiento del Estado, etc.) y se enfrentaba a la caída del empleo, el debilitamiento del tejido social y el indulto a los dictadores genocidas que habían sido juzgados en 1985. En *El traductor* el punto de desconcierto es un desgarramiento que tiene lugar en una «esquina» típica del comportamiento social de Buenos Aires:

Me dije que tal vez era cierto después de todo que las ideologías están muertas; me regodeé mirando por la ventana del bar cómo el sol caliente de la primavera de Buenos Aires comenzaba a fundir todas las convicciones del invierno. Sospechaba por primera vez que podía haber un placer en el vértigo de flotar en ese caldo uniforme que se había adueñado hacía tiempo de todos los espacios del planeta. El sol volcaba su fiesta de distinciones sobre todos los objetos de esa esquina, pero yo sentía que por todas partes estaba drenando una noche gris de gatos universalmente pardos, una apoteosis de la indiferenciación que por primera vez no lograba despertarme miedo.

Empecé a jugar con esas sensaciones. Me imaginaba que no solo había caído el Muro de Berlín, y que podía desaparecer la URSS, y con ella la izquierda víctima y la izquierda verduga, sino que el sol mismo se había puesto a transgredir sus propias normas. [...]

—Perdón, ¿lo molesto?

—...

—Estamos trayendo el mensaje del Señor a todas las almas que buscan la salvación.

—...

—Si no le molesta, le aconsejaría que lea estos textos sagrados. Solo el Señor nos ayuda cuando estamos en un momento de angustia.

Solo cuando sus manos depositaron con un gesto inesperadamente femenino los folletos protestantes sobre la mesa del bar me di cuenta de que era una mujer (2012a:18).

Romina y Ricardo Zevi pronto vuelven a encontrarse y comienzan una relación sentimental que recorre la novela. Ella carga con «el mensaje del Señor» y él con el desconcierto, aunque se siente superior por su saber libresco. Trabaja como traductor en Ediciones Turba, una empresa fundada en el declinar de la dictadura y preocupada por contratar a intelectuales de izquierda. La empresa sigue siendo fiel al contexto histórico, ahora ha comenzado a despedir personal. Los proyectos colectivos se han reducido y los individuos compiten en el huracán del mercado.

«Nada como la realidad para voltearle a uno la fantasía» (249), dice Ricardo Zevi, que no solo trabaja como traductor, es traductor: el punto de desconcierto es su versión privada de la encrucijada social. Y se adapta, ha entendido que debe ser consecuente con «la realidad» para lograr lo que quiere. Está inundado «de un amor por Romina que no había sentido jamás» (103), pero, como ella no encuentra una plena satisfacción física aun después de varios meses, le ordena ejercer la prostitución: «La única esperanza de que vos pierdas la frigidez es que no cojas por el gusto de hacerlo, sino por deber» (394). Es «el amor del amo, el amor del dueño» (103) el impulso motor de esa empresa que hace de Zevi un emprendedor. Obedece los dictados de la moral de los nuevos tiempos. Se ha operado en él lo que Schumpeter definió como la «mutación industrial» que acompaña a la «destrucción creativa» del capitalismo (1942: 83). Ese cambio interior lo obliga a desdoblarse, a ser y no ser completamente el mismo —igual que le sucede a Romina—, si quiere —o si quieren— el éxito para su empresa. Son socios consensuados, socia sometida, patrón y operaria: cualquiera sea el vínculo contractual ninguno se libra de ser un explotado en el proyecto.

El neoliberalismo no se conforma con la «mutación industrial», introyecta en los cuerpos una rigurosa disciplina que hace de cada uno el empresario y, a la vez, el explotado de sí mismo. En *El Traductor* se delinea esa disciplina que sería ostensible poco después con la globalización y la cultura digital, términos aún ajenos a la novela. En los tiempos de la «apoteosis de la indiferenciación» el empresario emprendedor es también su propio explotado, y a veces hasta su propio mercado: el dinero por el retiro voluntario de una empresa pública a ser privatizada puede ser útil, por ejemplo, para convertirse en propietario de un kiosko donde ya antes sobraban diez. Como no se reconoce nada fuera de la voluntad individual, el emprendedor neoliberal es el único responsable del fracaso; por supuesto, un fracaso que debe interpretar como una nueva oportunidad. En ese efecto consiste, para Byung-Chul Han, la estrategia del régimen neoliberal para impedir cualquier resistencia al sistema: si cada emprendedor es también un explotado, este explotado no puede ser sino un depresivo; es decir, un enfermo, no un rebelde (2014: 18). Ni Ricardo Zevi ni Romina están a salvo de esa posición, al contrario, la transitan. Después de una larga temporada que en la novela equivale a unas doscientas páginas, la empresa produce dividendos y ambos se abren a nuevas posibilidades:

—¿Me vas a dejar ser tu esclavo, mi ama?

El rostro de Romina se iluminó con una sonrisa absolutamente nueva, generosa, llevada casi al límite de la risa, libre de toda la avaricia calculadora que acechaba habitualmente detrás de cada gesto de ella.

—Sí, mi amor. Claro que vas a ser mi esclavo —me dijo con rara ternura, y me tendió una mano como para ayudarme a levantarme.

Pero antes de que yo empezara a hacerlo apretó mi cabeza contra su regazo y dijo con una intensidad gozosa.

—Vas a ser mi esclavo, amor. Mi sometido, mi lacayo (2012a: 571).

El manuscrito de la novela de Salvador Benesdra fue rechazado por varias editoriales entre 1994 y 1995, año en el que al menos consiguió integrar el listado de las diez novelas finalistas del Premio Planeta. Las razones esgrimidas eran que la novela no se ajustaba a las pautas del mercado. Una novela *tester* de la realidad social: grandilocuente, excesiva y lanzada a un vértigo caprichoso, como ese tiempo que se salía de quicio sin dar lugar a planificaciones. Difícil reconocer la luz en la luz que ciega. Se ha vinculado la novela con el particular realismo de Roberto Arlt (Avaro, 2005) y con las tribulaciones atormentadas de los personajes dostoievskianos; pero resultaría pertinente compararla también con proyectos más recientes de otras tradiciones culturales, como por ejemplo el de Michel Houellbecq, un autor al que Benesdra no llegó a leer y que resulta afín a la visión de la novela como *tester* de un tiempo. El novelista francés se concentra en los efectos planetarios del neoliberalismo en la cresta de su ola, *El Traductor* en el asomo de su despertar desde la periferia argentina en días sin celular ni internet. El punto, sin embargo, es el mismo, aunque sólo el de Benesdra se escribe como punto desconcierto. Houellbecq, propone Bernard Maris, no se conforma con dar cuenta de los temas que recorren el pensamiento económico del presente, coloca esos asuntos en situación novelesca para enfrentarnos a los efectos a los que nos puede conducir —y transformarnos— la destrucción creativa, la competencia, el libre mercado, el trabajo parasitario y el trabajo útil (Maris, 2014: 16-22). Lo corrosivo e intolerable en esas narraciones —sean de Houellbecq o de Benesdra— es el efecto destilado de lo que los tecnócratas ofrecen como controlados manantiales potables.

En los días en que empezaba a escribir *El traductor*, Benesdra corregía y trataba de publicar, sin éxito, un manual de autoayuda. Otro intento excesivo; en nada se asimilaba a la autoayuda ese libro que combinaba filosofía, política y ciencia con budismo zen. *El camino total* dejaba en claro su desajuste desde el subtítulo: *Técnicas no ingenuas de autoayuda para gente en crisis en tiempos de cambio*. No proponía resignarse ni eludir el problema sino atravesarlo, enfrentando el «combate cotidiano de la superación de los propios límites» hasta «la metabolización corporal del dolor» y así convertirlo en una «victoria» (Benesdra, 2012b: 104). El mejor lector de *El Camino total* fue el protagonista de *El traductor* que supo desarrollar las técnicas de empresario de sí para superar su crisis.

Entre Ricardo Zevi y Benesdra la relación fue tan estrecha como distante. Los dos traductores y empleados en una empresa bastante similar, los dos padeciendo crisis psiquiátricas; y, sin embargo, uno pudo hacer lo que para el otro resultó imposible o, mejor, uno no alcanzó a permitir eso que el otro reclamaba. O quizás: el otro dejó de comprender lo que uno sabía de sobra. Poco antes de comenzar a escribir *El traductor*, Benesdra aceptó internarse en un neuropsiquiátrico; era el compromiso asumido ante sus amigos en caso de que le mostrarán, y lo hicieron, que el Obelisco no

había sido robado por extraterrestes (Garzón, 2002). Quiebras de un mundo interior, la complejidad de las sociedades íntimas.

Quienes conocieron a Salvador Benesdra cuentan que, al enterarse de que no había obtenido el premio, buscó la manera de publicar su novela costeadando él mismo la edición; insistía en verla impresa antes de que terminara ese año, 1995. A principios de enero se suicidó a los 43 años. *El traductor* tuvo su primera edición en 1998, financiada por sus seres queridos.

El estado de la novela

La novela de Gabriela Massuh, *La intemperie*, está muy lejos del punto de desconcierto de *El traductor*. Trabaja con los restos de la década del 90, en un momento inmediatamente posterior al estallido de la crisis política, social y económica de Argentina en diciembre de 2001. Ya no hay desconcierto sino certeza; lo que queda por delante es reflexionar qué hacer —y cómo— con lo que permanece en pie. La protagonista escribe un diario íntimo que tiene su primera entrada a fines de 2002 y la última en julio de 2004; en esas páginas atraviesa el duelo por la separación con Diana, su expareja, y reflexiona sobre la realidad social y el lugar del arte. Sin embargo, lo que más la convoca es pensar en la pérdida del espacio público. Indaga en la corrosión del tejido social a lo largo de una década. El diario avanza —lo reconocemos en las fechas de cada entrada—, pero para hacerlo vuelve hacia atrás, a lo no contado y a veces a lo ya dicho y que el lector ignoraba:

Poco tiempo después de que Diana se mudara a mi casa dejé de leer a Proust, Kafka, Beckett, Nabokov. Los autores que eran parte de mi vida cotidiana se esfumaron, como si se hubieran alejado por voluntad propia. La fascinación que antes ejercían los temas y las literaturas ligadas al desgarramiento empezaron a resultarme tediosas. Sentía que el sufrimiento literario era ilegítimo, así como no podía ser legítima la noción de pérdida expresada sólo en términos de lenguaje. Empecé a pensar que el goce —y no la tortura— era una especie de responsabilidad. Reviso algunos apuntes traspapelados que al azar encuentro en libros o agendas de años anteriores. Veinte días después del atentado contra las Torres Gemelas, escribí el siguiente texto: «A partir del 11 de septiembre todo lo que se piense, se actúe y se escriba será medido desde un nuevo centro de gravedad. Aunque todo el mundo esté mirando para otro lado, acabamos de entrar en una órbita desconocida. Quiero escribir para entender pero lo que entienda no será publicado. ¿Qué significa comprender?» (Massuh, 2008: 9).

La disparidad de los discursos convocados en el diario no es una muestra de desconcierto, es el punto de apoyo que le permite volver a pensar para decidir cómo actuar. Escribe para entender, no para convencerse a la manera del protagonista de *El traductor*.

En *El trabajo*, de Aníbal Jarkowski, no hay punto de desconcierto ni duelo sino resistencia. Diana está dispuesta a conseguir trabajo cuando el estallido social todavía es una mancha borrosa y el foco de luz alumbra solo la tasa creciente de desempleo. Entre 1990 y 1995 casi se triplicó el desempleo en las zonas urbanas, pasó del 6,3 % al 18,6 % (Cerrutti, 2002: 9). Las entrevistas de trabajo en la novela, y las largas esperas que las preceden, anuncian el sometimiento que las mujeres padecen, como trabajadoras y como mujeres, ante «los gerentes» de esas oficinas:

Como en las otras entrevistas a las que se había presentado durante la mañana, completó un formulario con sus datos personales, lo adjuntó al magro currículum que traía en el bolso y entregó todo a la recepcionista. A esa hora no quedaban asientos libres en los sillones y varias chicas esperaban de pie.

Todas, vestidas con blusas que, unas más otras menos, transparentaban el corpiño, polleras de falda corta y zapatos con tacos de aguja, sabían que, fuera cual fuese su suerte con el gerente, el día para ellas terminaría en ese edificio porque ya no habría tiempo para presentarse a otra entrevista (Jarkowski, 2007:25).

Las características de las vestimentas sugieren una cosificación, ninguno de esos detalles son pertinentes para el empleo al que se postulan. Una cosificación naturalizada, la sociedad entera la conoce pero todos evitan referirse a ella. *El trabajo* hace de ese aspecto un fundamento de su trama y deja entrever, con exquisita sutileza, la filigrana de ayudas mutuas entre las mujeres. Resistencias calladas para dejar atrás el lugar de objeto que ocupan y convertirse en sujetos de esa situación. Atrapar a quienes creen tenerlas atrapadas. Cuando Diana va a un negocio a comprar ropa interior y elige uno de los modelos, no vacilan en decirle: «Es una réplica de las que se usaban hace quince, veinte años, dijo la vendedora. El mismo diseño, la misma tela de las que usaban las mujeres cuando eran chicos los que ahora son gerentes» (67). El sometimiento y la cosificación excede en mucho los días del presente de Diana.

La novela desarrolla su ficción sin replicar la realidad. A diferencia de *El traductor* donde con frecuencia irrumpen referencias que anclan la diégesis a Argentina, *El trabajo* evita quedar a la sombra de la realidad, prefiere imponerse a ella. Solo una vez, en una línea, hace una mención concreta al país, en todas las demás se aparta para no ser atrapada por la realidad —atrapada por el discurso periodístico sobre ‘lo que sucede’ o lo testimonial—, elige su lugar propio. Es más, la peripecia de los personajes — como la escena de Diana en el negocio—, escapa a la mimesis costumbrista y, aun así, la novela propone una lectura eminentemente social de lo que sucedía en el país durante los 90.¹ Desde luego que el tipo de sometimiento que viven las mujeres en *El trabajo* es propio de la ficción, aunque se corresponde con ciertas prácticas cotidianas. Era habitual, aún en esos años, que los avisos de ofrecimiento de empleo en los diarios incluyeran la frase ‘indispensable buena presencia’; por supuesto que el requisito era leído sin la connotación que tiene en *El Trabajo*, pero, ¿podría haber alguno de esos sentidos exento de una relación de sometimiento?, ¿cuál era la demanda de ese requisito que se excluía, precisamente, del currículum vitae? La realidad había naturalizado lo que la ficción de la novela escribía como sometimiento. Aun así, los datos objetivos destacaban que a mediados de los 90 las mujeres y los más jóvenes eran los colectivos más afectados en el incremento de la tasa de

¹ Martín Kohan destacaba la decisión de Jarkowski en la construcción de su novela, distinguiéndola de otras narraciones que se enfocaban en una problemática social: «Yo creo que la literatura gana posibilidades cuando justamente no se deshace de esa especificidad, pero no por eso renuncia a interrogar lo político. En ese punto me entusiasma la literatura donde aparece una dimensión de lo social y de lo político, que desde otro tipo de discursos o desde otros tipos de representaciones difícilmente podría aparecer. Un ejemplo: la novela de Aníbal Jarkowski, *El trabajo*. Mucho de lo más agudo que se puede proponer y plantear respecto de las condiciones sociales en la Argentina en los últimos años para mí están en esa novela, que no toma ningún acontecimiento verídico al que se esté remitiendo y que, sin embargo, capta con una sutileza infinita, para nada explícita, ciertas cualidades de un estado de descomposición en una sociedad que dice mucho sobre lo político y lo social. Y ese mucho que dice difícilmente podría haberlo dicho otra clase de discurso, periodístico, histórico, sociológico, testimonial. «Martín Kohan en diálogo con *Herramienta*», entrevista realizada por M. Pacheco, J. Rey y D. Hernández, en *Herramienta*, 23-8-2011 <http://www.herramienta.com.ar/herramienta-web-9/martin-kohan-en-dialogo-con-herramienta>. (última consulta 20-2-2018).

desempleo; un 25% más que los varones adultos. En el Gran Buenos Aires, que concentra algo menos del 40% de la población urbana del territorio nacional, el desempleo había ascendido al 20,2% en 1995 (Cerrutti, 2002: 9).

Artemio López, director de la Consultora Equis, sostiene que el modelo económico se transformó en una «máquina infernal» que produjo «8 mil pobres más por día» en los últimos tres años del siglo, llegando a un total de 15 millones de personas en situación de pobreza hacia fines de 2001, en una población total de 36 millones (Caparrós, 2002: 91). Lo que en *El trabajo* era una mancha borrosa terminó por mostrarse con toda nitidez. En ese estado de completa certeza sobre la incertidumbre — muy distante ya del punto de desconcierto— se inscribe *La intemperie*:

Lo que me resulta más curioso es la falta absoluta de indignación respecto de los 90. La rabia y el rencor se aglutinan alrededor de las atrocidades del gobierno militar. Muchas veces pienso que la indignación puesta en el tema derechos humanos, en la Argentina necesariamente ligado a la dictadura, le puso una sordina a temas hoy más urgentes y, por lo tanto, menos visibles: la subasta de la Patagonia, los negociados que generó la ley de minería o el sistema de negociados corruptos por el cual las empresas públicas pasaron a manos privadas (Massuh, 2008: 81).

La década del 90 parece distante a solo dos años de finalizada, a tal punto que la narradora puede comparar los sucesos de ese tiempo con «las atrocidades del gobierno militar». ¿Será esa lejanía lo que le permite llamar «gobierno militar» a la dictadura y referirse a las «atrocidades» como «el tema derechos humanos»?

Puntos de desconcierto, resistencia y estado de incertidumbre son las situaciones que definen el tono de las tres novelas. Pero lo que hace significativa su reunión no se limita a la correspondencia con esas etapas del 90; otras ficciones, y no exclusivamente literarias, podrían ser leídas en ese sentido. Hay una particularidad que se destaca en la reunión, y es que las tres novelas juntas delinean una figura en la que se podría observar el comportamiento retórico y estético de las novelas argentinas contemporáneas.² Un estado de la novela sobre el que impactaron las construcciones novelescas del Estado. Unas semanas después de la crisis de 2001, el politólogo José Nun señalaba un detalle curioso en torno a dos expresiones que habían signado la década. La expresión 'trickle down' —'teoría del goteo'—, esa máxima que el Consenso de Washington tomaba como principio para confiar que el aumento de la riqueza siempre repercute positivamente en los sectores menos favorecidos de una sociedad, se había convertido en Argentina en 'teoría del derrame' porque «'goteo' no convencía a nadie en la situación de urgencia en la que estamos desde hace años», y algo similar sucedió con 'fiscal haven', que debería ser traducida como 'guarda fiscal', 'escondite de piratas fiscales', y no como 'paraíso fiscal', porque 'haven' no es 'heaven' (Caparrós, 2002: 77). No se trataban de confusiones lingüísticas ni de menospreciar el valor de las palabras, era exactamente lo contrario, reconocer lo que el lenguaje puede hacer, y aun lo que es capaz de simular.

² Es la figura de un triángulo que concentra en cada vértice un principio retórico de máxima que disminuye su potencia a medida que se abre hacia los lados. Cada una de las tres novelas se asienta, como veremos, en uno de esos vértices desde el que propone representar la realidad social: yuxtaponiendo distintos hechos (como en la colisión, por ejemplo), destacándolos de manera hiperbólica, u operando por procesos de elisión, sustracción o desvío. Otras narraciones podrían combinar esos principios, aunque muy posiblemente sea uno el dominante.

Una sociedad hilvanando historias en un tejido social cada vez más debilitado. El vínculo entre novela y realidad social no podía sino transitar un momento crítico. Resultaban inadmisibles las consabidas maneras del realismo. Ahí donde antes refulgía la ambición especular, la búsqueda de un nuevo realismo reconocía una cesura que daba lugar a una estructura quiasmática: no copiaba la realidad, creaba otra al tiempo que simulaba una fiel imitación. El quiasmo cargaba consigo una distancia irónica, oponiéndose a la vana pretensión de un espejo. La resonancia de una realidad social exige una representación que se sabe diferente.

Las tres novelas actualizan esa estructura quiasmática a través de distintos mecanismos: *El traductor* con la hipérbole, *El trabajo* con la elipsis, *La intemperie* con la colisión. Cada uno de esos mecanismos termina por definir su potencia en el contacto con los otros. El mundo hiperbólico de Ricardo Zevi define mejor su sentido ante la narración sustractiva de *El trabajo*, y el efecto de colisión discursiva en *La intemperie* se convierte en estratégico al confrontarlo con el registro exasperado de *El traductor*. Sucede algo similar al colocar en relación los tres títulos; de manera aislada parecen la escueta indicación de un rasgo mostrable, en conjunto resultan subrayados que interpelan la posición de la lectura.

La voz narrativa de *El trabajo* opera por sustracción. Una y otra vez destaca la particularidad de su situación enunciativa, se resiste a cederla a una convención naturalizada: «ella me lo dijo», «ella usó esa palabra», «ella me lo dijo, aunque yo lo pongo en mis palabras» (67, 31, 101). Vuelve al realismo para descoserlo, por eso al comienzo de la novela alude a otro comienzo, al de un monumento de la novela realista clásica con una heroína modélica como Ana Karenina. Pero a diferencia de la novela de Tolstoi, en el mundo de *El trabajo* no hay lugar para distinguir familias felices e infelices: «Diana —escribo como si la viera; las personas se parecen y lo que se dice de una puede, muchas veces, decirse de otras también— apagó la alarma del despertador y dejó la cama» (11). Por encima de la metonimia del realismo, se sobreimprime la elisión sustractiva de la estructura quiasmática.

Sustractiva, cuando no se desvía para destacar la elipsis. Diana repite a diario una misma rutina, lava su ropa interior bajo la ducha y la cuelga de la canilla; pero la voz narrativa nunca cuenta esa escena del mismo modo. Es una economía política del estilo: el poder está en lo que podamos hacer con las cosas, no en ellas. *El trabajo* pone en acto esa convicción. Se rehúsa a utilizar guiones en los diálogos; las voces de los personajes no son cosas a repartir, son intensidades que se potencian al entrar en contacto. La libertad de cada uno no termina al encontrarse con la libertad del otro; nada más ajeno a eso, las libertades se potencian al encontrarse. Ni guiones de diálogos ni signos de preguntas: la libertad del lector debe encontrarse con la libertad de la novela. Como en ese encuentro del escritor con Diana, cuando abandona las oficinas y comienza a hacer números de baile en un «burlesque»:

Había que ver si el de ella funcionaba.
El dueño sabía.
No. Primero tenía que gustarle a ella.
Y le gustó.
Me dijo que sí.
Lo tenía en la mesa de luz.
No sabía.

Y ahora vas a escribir otros.
No sé.
Se acercó el libreto y lo hojeó.
Yo lo leí. Es bueno.
Gracias.
No sabía que las chicas tenían todo escrito.
No.
Qué cosa.
Que no usan libretos.
Y cómo los aprenden.
Las que ya están les enseñan a las nuevas.
Y entonces para qué lo escribiste.
Porque no está en el repertorio. Lo inventé yo.
Sos escritor vos.
Sí.
De libros.
Sí (Jarkowski, 2007:161-2).

Colisión de discursos y géneros es lo que propone *La intemperie*. No hay sustracción de las convenciones, lo que hay es coexistencia de discursos sociales que funcionan como nuevas convenciones. Un realismo de esa realidad ya tramada, un efecto quiasmático que abarca incluso la pretendida identificación de la protagonista con la autora. Gabriela Massuh destacaba en una entrevista su interés de que hubiera «un poco más de contaminación en el arte» (Friera, 2008)³; lo que implica —al menos desde su intención— que esa colisión se ajusta a los límites que impone una noción de arte o literatura, no que la sobrepase. Como puede verse en el pasaje en que la protagonista espera en un bar el encuentro con una poeta:

La calle, los lugares públicos de Buenos Aires me ponen la piel en carne viva. No voy a soportar el ruido, pienso. Quiero desaparecer. Me sumerjo en una revista que compré en el subte: Hecho en Buenos Aires, una publicación que sólo es vendida por desocupados [...]. Leo un artículo sobre la Editorial Eloísa Cartonera, un emprendimiento de un joven escritor que ante los ojos de cierta escena es la voz literaria del momento, la encarnación literaria de la cumbia villera. Quienes hacen la editorial les compran cartón a los cartoneros a un precio que dobla el estándar y allí publican a autores como Aira, Fogwill, Perlongher en ediciones intencionalmente precarias. Los libros parecen el producto de una investigación del marketing de la precariedad, son como uno cree que podían ser los libros de la pobreza después de la crisis. Es una buena idea; aunque, de alguna manera, en primer plano queda no la literatura, sino sólo la ocurrencia creativa, a caballo entre lo primitivo y lo fashion (Massuh, 2008:167).

Podría ser, perfectamente, el mismo bar del comienzo de *El traductor*, con la diferencia que la escena pertenece a una entrada del diario con fecha de diciembre de 2003 y el otro encuentro fue en 1991. Entre esos años, sabemos, se ubica el tiempo que Ricardo Zevi intentó traducir en carne propia, una ambición compartida por la narradora del diario de *La intemperie*. No únicamente por los discursos que colisionan, también por «la piel en carne viva» de su lenguaje, como cuando omite el nombre «de un joven escritor», Washington Cucurto, o en anotar sin vacilación «quiero desaparecer», como si la expresión ya no remitiera a la dictadura, o destacando que ya no debería importar a qué remita.

³ «Ese no género que tiene el libro (*La intemperie*), que es una especie de crónica, diario, novela, ensayo, fue por la necesidad de decir cosas que sentía que no tenía lugar para decirlas. Yo, salvando las distancias con las verdaderas víctimas de la exclusión social, también había sido excluida de la vida de una persona». Entrevista a Gabriela Massuh de Silvina Friera, diario *Página 12*, 14 de julio de 2008.

No fue el escenario de la realidad social de los 90 lo que alteró el estado de la novela; o mejor: no lo fue en tanto escenario sino como el lenguaje que cargaba y modificaba las relaciones entre los individuos, y entre ellos y las cosas. Las cifras y las realidades bajo el Consenso de Washington, la ilusoria equiparación de que un peso valiera igual que un dólar: todas eran traducciones imposibles.

En los años previos al punto de desconcierto, las ficciones literarias habían transitado una temporada en las que se arrogaron una particular capacidad para comprender, y a veces hasta para descifrar los infortunios de la realidad histórica y social del país. Después, lo que se impuso fue una ominosa transparencia, o en palabras de *El traductor*, «una apoteosis de la indiferenciación»: todo estaba delante de los ojos y nada se veía. Beatriz Sarlo distinguió el cambio entre la novela argentina de los 80 y la que se iniciaba en los 90 como un pasaje, una tendencia conceptual, entre una búsqueda «interpretativa» de la historia hacia otra que destacaba una descripción «etnográfica»: una pugnaba por dar voz a la justicia en los días cercanos a la dictadura, finalizada en 1983, cuando aún faltaba el afianzamiento de otros discursos sociales que relevaran a la literatura de la función de denuncia e indagación; la otra, alejada ya de esas circunstancias, trataba de registrar y explorar la realidad más inmediata (Sarlo: 2006). En un caso la literatura buceaba en la historia social para encontrar lo que entendía era su propio sentido, en el otro tomaba distancia de esa ambición y se concentraba en lo más próximo.

Entre una y otra no hubo un cambio único en el lenguaje que permitiera reconocer el pasaje de una voz que ‘habla para todos’ a otra que ‘habla para los más cercanos’. Imposible hallar una homogeneidad, y sería impertinente reclamarla, aun cuando al declinar el siglo haya aumentado en la novela lo que se dio en llamar autoficción o escritura de la intimidad o ‘giro autobiográfico’ (Giordano, 2008: 9-13, 25-26; Link, 2009: 408-410). En la variedad discursiva que propone *La intemperie* esa modalidad tiene lugar, pero no es dominante: el acento recae en la colisión de discursos, no en la tensión ficcional de los sujetos. Lo que sí destaca la novela, al igual que *El trabajo* y *El traductor*, es la consideración de lo íntimo como un espacio donde se libra una lucha política.

El nombre verdadero

Para Paul Stiglitz, Premio Nobel de Economía de 2001 y vicepresidente del Banco Mundial desde 1997 a 2000, uno de los errores fundamentales del Consenso de Washington fue la creencia de que «las reformas se podían dejar en manos de tecnócratas». La supuesta premisa para asumir esa postura radicaba en la convicción, aseguraba Stiglitz, «de que existía una única política económica óptima, y que era mejor confiar a los expertos la tarea de encontrar esa política» (Stiglitz, 2003: 29). La solución estaba en las cosas y sus números, como si en las sociedades no se superpusieran distintos intereses que modificaran qué definir, reconocer y observar de cuanto tenían alrededor, y como si todas las culturas compartieran las mismas actitudes y reacciones. Así se entiende que, como señala Stiglitz, se impusiera «una agenda única sin adaptarla a las circunstancias de cada país» y que se careciera de estrategias para las repercusiones del programa a implementar; es decir, que la confianza estuviera

puesta solo en la 'teoría del derrame', o mejor dicho en la 'teoría del goteo' ('trickle-down'): «las políticas económicas no estaban específicamente diseñadas para combatir el problema de la pobreza; lo que se presumía era que los prometidos beneficios llegarían de algún modo a los pobres» (Stiglitz, 2003: 9, 11).

Esa «política económica óptima» y «única» administrada por tecnócratas era la negación de la política, entendida ésta como el modo de dirimir los conflictos de intereses en una sociedad. Pero también, en tanto se caracterizaba como «óptima» y «única», definía a la política como ineficaz y falsa. Dos años antes del estallido de la crisis, Dardo Scavino proponía, en *La era de la desolación. Ética y Moral en la Argentina de fin de siglo*, un diálogo entre esa situación y algunos conceptos de la *Ética* de Spinoza. Así como las teocracias se habían construido sobre «una pasión triste», como el temor a Dios, la tecnocracia edificaba su poder sobre otra «pasión triste», el convencimiento de que los hombres son malvados y egoístas. El recelo, el resentimiento, el temor son, para Spinoza, «pasiones tristes» que alejan a los individuos de la evaluación racional de su verdadera situación y los hacen actuar desconfiando de los otros. Como están prisioneros de esa lógica, no alcanzan a advertir la realidad de lo que viven:

Los individuos *no se perciben* como colaboradores, *se ven* como enemigos o viven *como si* estuvieran solos, porque en realidad siguen cooperando, sin darse cuenta, en la construcción común. Como no podría ser de otro modo, claro, si se quería que en las sociedades siguiera habiendo bienes destinados al consumo, e incluso consumidores. En síntesis: esos hombres se disputaban las cosas que habían construido juntos, de manera que ellos *eran* colaboradores pero *se veían* como competidores (Scavino, 1999: 68).

Cegados por las «pasiones tristes», los individuos no reconocen que su libertad se potencia en el encuentro con los otros. ¿Cuál sería el límite de esa posibilidad? ¿Cuál el límite de esa solidaridad que cada uno construye con los demás? La libertad, como dice Scavino, no debería buscarse en la capacidad de consumir cuanto se quiera sino en «el poder de realizar todas las potencialidades humanas». Y lo opuesto a la libertad es la tiranía, ya que «aparece en primer lugar como limitación de esta potencialidad. Separar un cuerpo de lo que puede, decía Spinoza» (Scavino, 1999:60).

Cuando Ricardo Zevi se convierte en emprendedor actúa a la perfección el papel que le demanda la sociedad: ser el innovador que se abre lugar en la competencia con otros varones. Esa es su moral, un guión escrito por la sociedad, no es una potencia que le permite expandir su libertad. En una encrucijada similar están los empleados de Ediciones Turba para detener los despidos. ¿Cuánto puede hacer cada uno de ellos por separado? Diana, en *El trabajo*, busca la manera de sobrevivir con la mayor dignidad tanto entre «los gerentes» como ante el público de sus números de striptease en el «burlesque». No se detiene en las «pasiones tristes», estrecha vínculos solidarios con otras mujeres y con el escritor, el narrador de la novela, periodista en una «revista femenina» (123) y autor de un libro prohibido aun pese a sus escasos ejemplares vendidos. Consigue abrir su propio teatro, un «galpón», para bailar sin patrones. Ni siquiera se detiene a preguntarse «cuánto puede un cuerpo», directamente lo pone en acción y eso es lo que exaspera al orden que acota, detiene y restringe. La dimensión erótica de los cuerpos en la novela, como propone Quereilhac, «no compensa la realidad cruda», lo que hace es restituir «un atributo vital humano a sujetos despojados de casi todo y golpeados por una crisis

omnipresente» (2008: 117). Diana es todo lo que hace, y el orden es la tiranía que reprime lo que hace un cuerpo. Puede o no tener uniforme, gorra y bastón, puede o no llevar armas, puede o no ser un mero observador, pero lo que el orden no puede dejar de tener son «pasiones tristes»:

Encendí las luces. Diana salió tres veces para agradecer los aplausos y en cada oportunidad, como si presintiera que algo extraño había ocurrido esa noche, me buscó con la mirada desde el escenario.

Después abrí la puerta y el público comenzó a salir a la calle. Cuando no quedaba nadie en el galpón el comisario se me acercó.

Es un fenómeno la chica, me dijo.

Sí.

Cómo se llama.

Diana.

Es el nombre verdadero.

Sí.

No me vas a decir que a ella tampoco te la cojés.

No.

De veras me decís.

Sí.

Entonces apuráte porque un día de estos me la voy a venir a cojer con los muchachos.

Lo miré a los ojos.

Es un chiste, me dijo.

Ya sé.

Está de novia.

No sé.

Vos nunca sabés nada.

Hablamos poco.

Me imagino.

El comisario miró hacia el escenario (Jarkowski, 2007: 268-9).

Un cuerpo. En el diario íntimo de la protagonista de *La intemperie* el cuerpo es un nombre que falta, y la carga del duelo es tanta que se reparte con la exclusión social: «Yo (...) también había sido excluida de la vida de una persona» (Friera, 2008). Busca contactos, teclea en google «mujeres+encuentros+gay» e intenta los primeros intercambios con jóvenes mujeres a las que no entiende del todo: «Le pregunté cuál era el origen de esa manera de escribir que sustituía las q por k, que mezclaba el inglés mal escrito con un castellano apocopado y que abusaba de los guiones para completar las palabras» (Massuh: 67 y 70). La pantalla es un filtro entre los nombres y los cuerpos. Permite espiar y dejar de lado, como hacen la mujer del diario y la joven a quien contacta: «NUNKA ESTUVE CON NINGUNA CHIKA XQ NO SE DIO LA OPORTUNIDAD...Q SE YO...» (70). Pero también posibilita que la narradora se conecte con distintos artistas para concretar el proyecto *Vivir sin Estado*, además de enterarse de las noticias globales, como la invasión a Irak de EE.UU. y que han localizado a Saddam Hussein. Y anotar conclusiones de un razonamiento para su proyecto:

Si tanto el arte como la política se han dejado cooptar por los medios, todo termina por ser evento, espectáculo, mercado y, por lo tanto, habrá que buscar nuevos espacios para una representación legítima. El legado de los años 90 es la carencia de espacios comunes más allá de lo que proponen los medios y el mercado. Ergo: lo que está puesto en juego es el criterio de verdad. El arte de los 90 se deshizo del criterio de verdad. Hasta aquí llevo. El resto es previsible, bla bla (Massuh, 2008: 65).

Líneas más arriba comenzaba su razonamiento diciendo que «La característica más llamativa de la imagen mediática es la omisión»: la única pretensión de la imagen consistía en ilustrar, no en

explicar; la representación de la realidad se anunciaba pero quedaba omitida. Los medios ocultan la realidad mientras dicen mostrarla, en cambio el arte incita a descubrirla, le «otorga visibilidad» (65). *La intemperie* narra la reflexión del problema que *El trabajo* y *El traductor* dejan en movimiento. Es más, el análisis que propone sobre «la imagen mediática» se asemeja en mucho a lo que podría decirse del realismo convencional. El mecanismo de elisión que pone en juego *El trabajo*, sobre todo en esos aspectos que podrían parecer más irreales —la escritura de los guiones para los números del «burlesque» o la situación del escritor prohibido—, hacen visible la realidad más que los discursos de un pretendido carácter testimonial. En lugar del dato o en el lugar de la imagen que reclama la identificación, *El trabajo* desvía la voz para decir su mundo, sustrae la imagen —o la palabra— esperada y deja al lector con la decisión de encontrarla:

Me dejó ayudarla hasta la puerta del edificio, pero enseguida encogió el cuerpo para que no la siguiera tocando. Me separé apenas. Con las manos temblando tanteó el fondo del bolso buscando las llaves. Le faltaban unos botones en la blusa.

Subimos en el ascensor sin hablar. Ya no lloraba, aunque había llorado tanto que los ojos hinchados le deformaban los párpados.

Cuando entramos al departamento me arrodillé y le quité los zapatos. Recién entonces me pareció que se aliviaba, pero tal vez por eso mismo dejó caer el bolso y fue al baño a vomitar.

Quise acercarme. Ella cerró la puerta de un golpe (Jarkowski, 2007: 295).

El nombre verdadero no es una revelación que habría que esperar o descubrir, es una construcción en una relación solidaria. Una construcción que los individuos pueden lograr si se libran de las «pasiones tristes». En el mundo hiperbólico de *El traductor*, Romina parece el remedio y la enfermedad de Ricardo Zevi; es como si el «-ina» con el que termina su nombre fuera el sufijo de un compuesto químico. Tan descomunal la enfermedad como el medicamento. Ese es el mecanismo retórico de *El traductor* para no quedar atrapado en la imagen —o la palabra— que oculta lo que dice mostrar. En la última página de la novela, Romina y Ricardo tienen un hijo y no dudan en llamarlo Román. El diálogo entre la pareja continúa:

—¿Pero por qué insistís en que se llame Román?

—Porque significa novela en alemán y en francés. Y su origen es bastante novelesco.

—¿Pero no le vamos a contar cómo fue la novela, no amor?

—Eso no lo podemos decidir ahora. Pero creo que al paso que marcha el mundo, cuando Román tenga edad para preguntarse esas cosas nuestra historia ya le va a parecer a cualquiera más comprensible y menos novelesca (Benesda, 2012a: 670).

Aun en medio de la alegría y la seguridad sobre el nombre «de novela» del hijo, todo lo demás que aparecía como verdadero podía también no serlo, ya no quedaban dudas de que la «apoteosis de la indiferenciación» era el tiempo de la tiranía de las «pasiones tristes».

La inquietud de lo porvenir

Cuando *El traductor* fue reeditada en 2012, el blog de la editorial Eterna Cadencia recogió opiniones de críticos y escritores sobre la novela. Aníbal Jarkowski comentó que le resultaba «una novela sobrevalorada», pero que «le interesaba muchísimo cierto carácter amorfo del relato», aunque

reconocía que en esa originalidad había encontrado «un disvalor: muchas páginas me parecían innecesarias; escritas más por desahogo que por necesidades narrativas». Notaba, además, estereotipos en la construcción de los personajes y «lugares comunes en la distribución de roles y valores», sobre todo en los personajes femeninos. Aun así, terminaba diciendo: «Pero hay algo que me inquieta mucho: nunca dejé de recordarla y ¿de cuántos libros puede decirse algo así?» (Zunini, 2012).

Jarkowski hacía hincapié en aspectos de composición estética que contrastaban radicalmente con la precisión de *El trabajo* y esa construcción de escenas que Sarlo definió como «cajas de cristal» (Sarlo, 2008). El foco de atención estaba en la autonomía específica de la novela, no mencionaba ni al pasar la contextualización histórica. Mantenía el mismo principio estético que en la composición de su novela. Y la ‘inquietud’ que conservaba de su experiencia de lectura no era ajena a su afirmación de la autonomía; en *El trabajo*, el arte se afirma en el riesgo ante lo nuevo, no en la seguridad de la repetición. Es el principio que guía a Diana en la preparación de sus actuaciones y al narrador escritor que, recién al ver la representación de uno de sus números, descubre algo que no había advertido al escribirlo:

La vi recorrer la habitación, ensimismada y melancólica, y acariciar los muñecos apilados en la cómoda, pero cuando se sentó en la cama y comenzó a leer tuve, de pronto, la impresión de que no estaba representando a la novia sino a una adolescente que, a espaldas de sus padres, se había encerrado en su cuarto para leer en voz alta mi novela.

Nunca, ni al escribir el libreto ni al ver los ensayos o las funciones con público, se me había ocurrido que el número pudiera tener alguna relación con mi novela... (Jarkowski, 2007: 267)

La prohibición del libro se había desencadenado por las denuncias de un padre que considerada afectada la moral de su hija. Aunque el escritor no pensara —ni podía hacerlo de manera asertiva— en las circulaciones posibles de su libro, las manifestaciones estéticas producían efectos inesperados, a veces irritantes para el orden.

Para *El trabajo*, afirmarse en el riesgo es sustraer el discurso de la novela de la repetición testimonial sobre el neoliberalismo. No consiste en decirlo de otro modo, sino en escribirlo como solo la novela puede hacerlo. En eso se asienta su desafío: encender el foco con la luz nueva de Diana.

Apenas un año antes de la publicación de *El trabajo*, Josefina Ludmer había descrito una nueva tendencia en la literatura argentina que marcaba un corte con la autonomía literaria. Reconocía en «muchas escrituras del presente» la emergencia de lo que suponía estaba en vísperas de generalizarse, en sintonía con los cambios tecnológicos globales, y las denominó «literaturas postautónomas». Poco después, en 2010, amplió el concepto en un libro, aunque ya había definido el rumbo de esos textos, situados «en la era del fin de la autonomía del arte y [que] por lo tanto no se dejan leer estéticamente»: son textos que se presentan con rasgos de la literatura (utilizan, por ejemplo, las categorías de autor, novela, cuento), pero no admitirían ser leídos en esa dirección, porque son escrituras que inscriben en lo que entendemos por literatura «una drástica operación de vaciamiento: el sentido queda sin densidad, sin paradoja, sin indecidibilidad, y es ocupado totalmente por la ambivalencia: son y no son literatura al mismo tiempo, son buenas y malas, son ficción y realidad» (Ludmer, 2006; 2010: 149-157; 86-90). La caracterización de esas «muchas escrituras del presente» destacaba, paradójicamente,

aún más las particularidades estéticas de todas las otras novelas que, como *El trabajo*, reivindicaban la autonomía. Lo que las «literaturas posautónomas» revelaban era acaso menos el fin de una etapa que la atomización de las estéticas; menos el borramiento de las diferencias que la insistencia por destacarlas en el debate. La incidencia de los cambios tecnológicos resultaba tan innegable como la crisis de la representación en la política que había hecho eclosión cinco años antes.

No debería asombrar que, en esas circunstancias, el estado de la novela incitara reflexiones contundentes desde la crítica —en diciembre de 2006, Ludmer daba a conocer «Literaturas posautónomas» y Sarlo el artículo en que destacaba la tendencia «etnográfica»— como también reflexiones desde las mismas novelas. A la firmeza sustractiva de *El trabajo*, unos pocos meses después *La intemperie* propuso la firmeza de la colisión. Solo en apariencia la novela de Massuh compartía los rasgos del grupo de esas «muchas escrituras del presente»; era indudable que desdibujaba la frontera entre la realidad y la ficción —los nombres de los participantes en *Vivir sin Estado* son tan reales como el proyecto—, pero la búsqueda de esa colisión no era una «operación de vaciamiento» de la literatura. Al contrario, era una interpelación para que no se vaciara. *La intemperie* se proponía intervenir como crítica, y de manera tan ostensiva como podía hacerlo una novela. Valiéndose de su mecanismo retórico, actualizaba en la trama —de datos reales y autobiográficos— el lugar que demandaba a la novela. Destacaba, por ejemplo, la «perplejidad gozosa» en la que se «sumía» la narradora mientras leía *El pasado* (2003), de Alan Pauls. Volvía a descubrir «el placer de la ficción» después de años, al tiempo que fijaba posiciones contundentes sobre un género que había creído «agotado definitivamente en los años 90, por exceso, por malversación, por indiferencia, por negar la historia» (186, 187). Subrayaba la correspondencia entre las carencias de una sociedad y las carencias de las novelas:

A su manera este libro [*El pasado*] estaba a contrapelo de los años de restauración de la guerra sin sangre, la literatura sin carne, el confort sin placer, los museos sin historia, el arte sin experiencia estética, la grandeza sin generosidad, la igualdad sin piedad, la tierra sin derecho, la moda sin elegancia, la privatización sin dimensión privada, la intervención del territorio de la infancia, en fin, la ocupación, la usurpación, el despojo: los nefastos años 90 (Massuh, 2008: 188).

Una reivindicación particular de la novela y de la autonomía literaria. *El pasado* está lejos de ser una novela *tester* o de mantener algún vínculo con el realismo social; aun así, los «sin» de la década aparecían, a su vez, «a contrapelo» en la narración. También era una reivindicación de la diferencia, porque la estética que proponía *El pasado* era más afín a *El trabajo* que a *La intemperie*.

En «el placer de la ficción» estaba contenida una potencia de libertad, no la capacidad de repetición. Algo similar podría decirse, en *El trabajo*, de las escenas de Diana o del libro del escritor. O de *El traductor*, cuando Ricardo Zevi intenta, en las primeras 150 páginas de su relación con Romina, «educarla» en la única parte del «cuerpo» que reconoce libre de los preceptos religiosos, «la del placer» por la lectura. La serie literaria que selecciona está tan «datada» fuera de los 90 que los protagonistas de las otras dos novelas deberían colocarse largavistas para divisar el conjunto: Hesse, García Márquez, Scorza, Vargas Llosa. Lo significativo, sin embargo, es que la narración de Ricardo

Zevi se aparta de esa serie. Abandonar el cálculo y dar lugar a lo inesperado es parte de la potencia de la libertad.

Después de conocer un nuevo rechazo editorial del manuscrito de *El traductor*, Benesdra comenzó a tomar apuntes para una próxima novela. Decía que quería desarrollar un lenguaje que imitara «la velocidad de la cultura massmediática» y que esta vez no incluiría ni «una sola frase lírica». En la primera de esas notas bosquejó una síntesis del argumento: «Estamos en un tiempo indefinido de un futuro cercano, en una Buenos Aires donde el índice de desocupación se estabilizó definitivamente en torno del 30%» (Garzón, 2002). Era octubre de 1995, los datos sobre la desocupación aún estaban lejos de esa cifra. Pero, ¿quién podría esperar predicciones de la literatura? Serían, cuando menos, maneras de la ilusión o del consuelo ante lo vivido. De las novelas es mejor esperar, la potencia de una promesa que excede con creces la fantasía de su cumplimiento; de lo demás se ocupan otros discursos y sus expertos.

Bibliografía

- AVARO, N. (2005): «Salvador Benesdra, el gran realista», en *Boletín /12 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, en http://www.celarg.org/int/arch_publico/avaro_b_12.pdf (última consulta, 20-2-2018).
- BENESDRA, S. (2012a): *El traductor*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- (2012b): *El camino total. Técnicas no ingenuas de autoayuda para gente en crisis en tiempos de cambio*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- CAPARROS, M., et al. (2002): *Qué país. Informe urgente sobre la argentina que viene*. Buenos Aires, Planeta.
- CERRUTTI, M. (2002): «El problema del desempleo: el caso argentino en el contexto latinoamericano», ponencia presentada en el Seminario *Latin American Labor and Globalization: Trends Following a Decade of Economic Adjustment*, organizado por Social Science Research Council y FLACSO, San José, en <http://lanicutexas.edu/project/ete/llilas/urp/cerrutti.pdf> (última consulta, 20-2-2018).
- FRIERA, S. (2008): «Entrevista a Gabriela Massuh», diario *Página /12*, 14 de julio de 2008.
- GARZÓN, R. (2002): «Homenaje a Salvador Benesdra. Mapa de un tesoro oculto», *Revista Ñ*, en <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2002/11/30/u-00211.htm> (última consulta, 20-2-2018)
- GIORDANO, A. (2008): *El giro autobiográfico*. Buenos Aires, Mansalva.
- HAN, B. Ch. (2014): *Psicopolítica*. Buenos Aires, Herder.
- JARKOWSKI, A. (2007): *El trabajo*. Buenos Aires, Tusquets.
- LINK, D. (2009): *Fantasmas. Imaginación y sociedad*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- LUDMER, J. (2006): «Literaturas postautónomas», en *Linkillo (cosas mías)* http://linkillo.blogspot.com.ar/2006/12/dicen-que_18.html (última consulta: 20/2/2018)

- (2010): *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- MARIS, B. (2014): *Houellebecq économiste*. París, Flammarion.
- MASSUH, G. (2008): *La intemperie*. Buenos Aires, Interzona.
- QUEREILHAC, S. (2008): «Una ética de las formas. Apuntes sobre la narrativa de Aníbal Jarkowski», revista *Las ranas. Artes, ensayo y traducción*, IV/5, pp. 112-118.
- SARLO, B. (2006): «Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia», *Punto de Vista*, 86, pp.1-7.
- (2008): «Melancolía e insistencia de la novela», en *Punto de Vista*, n.º 90, pp. 13-17.
- SCHUMPETER, J. (1942): *Capitalism, Socialism & Democracy*. New York, Routledge, 1996.
- STIGLITZ, J. (2003): «El rumbo de las reformas. Hacia una nueva agenda para América Latina», *Revista de la Cepal* 80, agosto 2003, pp. 7-40.
- ZUNINI, P. (2012): «El traductor arltiano. Alejandro Rubio, Daniel Gacía Helder, Nora Avaro, Aníbal Jarkowski y Sergio di Nucci hablan de *El traductor*», en blog Eterna Cadencia, <http://www.eternacadencia.com.ar/blog/editorial/item/el-traductor-arltiano.html> (última consulta 20-2-2018).