

TIERRA FIRME

FICCIONES DEL DINERO

ALEJANDRA LAERA

FICCIONES DEL DINERO

Argentina, 1890-2001



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

MÉXICO - ARGENTINA - BRASIL - COLOMBIA - CHILE - ESPAÑA
ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA - GUATEMALA - PERÚ - VENEZUELA

Primera edición, 2014

Laera, Alejandra

Ficciones del dinero : Argentina, 1890-2001. - 1a ed. -
Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Fondo de Cultura
Económica, 2014.

395 p. ; 21x14 cm. - (Tierra Firme)

ISBN 978-987-719-030-4

1. Estudios Literarios.

CDD 807

Imagen y armado de tapa: Juan Balaguer

D.R. © 2014, FONDO DE CULTURA ECONÓMICA DE ARGENTINA, S.A.
El Salvador 5665; C1414BQE Buenos Aires, Argentina
fondo@fce.com.ar / www.fce.com.ar
Carr. Picacho Ajusco 227; 14738 México D.F.

ISBN: 978-987-719-030-4

Comentarios y sugerencias: editorial@fce.com.ar

Fotocopiar libros está penado por la ley.

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

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

Índice

| | |
|---|-----|
| <i>Agradecimientos</i> | 9 |
| <i>Introducción</i> | 13 |
| I. <i>Modernización</i> | 37 |
| II. <i>El escritor ante el dinero</i> | 109 |
| III. <i>El escritor ante el valor</i> | 215 |
| IV. <i>Circulación</i> | 289 |
| <i>Índice de nombres</i> | 389 |

Agradecimientos

VARIOS años y muchas personas fueron necesarios para que *Ficciones del dinero. Argentina, 1890-2001* llegara a ser el libro que es hoy, bastante diferente a como lo imaginé en un primer momento. Intentaré mencionar a todos aquellos que, por un motivo u otro, tuvieron alguna incidencia en lo que terminé pensando y escribiendo.

Quiero agradecer, para empezar, a tantos amigos y colegas que colaboraron con datos, sugerencias, comentarios y consejos, ya sea en instancias académicas, ya sea en charlas personales: Luis Cárcamo-Huechante, Ezequiel de Rosso, Gabriel Giorgi, Julio Ramos, Mónica Szurmuk, Sergio Pastormerlo, Graciela Montaldo, Pablo Ansolabehere, Carlos Battilana, Juan Pablo Dabove, Fernando Rocchi, Fermín Rodríguez, Florencia Garramuño, Cristina Iglesia, Daniel Balderston, Loreley El Jaber, Vera Waksman, Claudia Torre. Muchos son, lo saben, amigos queridos de la vida y me han apoyado de esa manera particular que tantas veces requiere el proceso de escritura de un libro. Entre ellos, le agradezco particularmente a Patricio Fontana, que fue un interlocutor constante en los últimos años para pensar la literatura argentina y que leyó dedicadamente la introducción, y a Mariano Siskind, tan atento siempre a los avances del proyecto como oportuno a la hora de alentarme, aun desde lejos, en el giro que le estaba dando. Y por supuesto, agradezco a todos mis compañeros de la cátedra de

Literatura Argentina I de la Universidad de Buenos Aires (Cristina Iglesia, Graciela Batticuore, Pablo Ansolabehere, Loreley El Jaber, Sandra Gasparini, Claudia Roman y Patricio Fontana), con quienes sigue siendo una alegría trabajar después de tantos años.

También fueron un importante estímulo las clases que dicté, tanto las de grado en la Universidad de Buenos Aires como las de posgrado en la Universidad Nacional de Rosario. Gracias entonces por sus participaciones a mis estudiantes de los seminarios “Dinero y trabajo en la literatura, entre los románticos y los contemporáneos” (UBA) y “La novela en el mundo del trabajo: ficciones de la Argentina contemporánea” (UNR), en los que probé algunas de las hipótesis que elaboré en el libro. Como colaboradora o como participante, Lara Segade me acompañó en ambas ocasiones. Una mención especial para Marcos Zangrandi y Juan Pablo Canala, que en varias ocasiones salieron a revisar archivos, porque siempre había algo que sí o sí tenía que consultar o que me faltaba volver a mirar.

Pero ni las *Ficciones del dinero* ni las condiciones para llevarlo a cabo hubieran sido posibles sin tres espacios de intercambio que me han resultado fundamentales en más de un sentido. Con Graciela Batticuore compartimos, además de tantas otras cosas, varios grupos de investigación UBACYT y PIP-CONICET enfocados en la Argentina del siglo XIX, siempre con sede en el Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Buenos Aires que dirige Noé Jitrik; el entusiasmo que le pusimos a cada uno de los proyectos y el modo en que fuimos concretándolos en los últimos años están, aunque no siempre se advierta a primera vista, detrás de este libro. A partir de 2007, llevamos adelante con Sandra Contreras y Álvaro Fernández Bravo un grupo de investigación PICT con subsidio de la Agencia de Promoción Científica y Tecnológica: ellos son mis compañeros de ruta en la Argentina contemporánea. Los diálogos, las lecturas y los intercambios bibliográficos que hemos tenido desde entonces han

sido muchísimos; armamos coloquios y *dossiers*, orientamos a jóvenes investigadores y dimos seminarios, pero también discutimos y nos divertimos. Todo lo que nos hemos leído con Sandra en estos años es parte del entramado que sostiene algunas de mis perspectivas fundamentales sobre la narrativa contemporánea. En diversas instancias, han participado también del grupo Federico Bibbó, Mariana Catalin y Cristian Molina (con quien mantuvimos un diálogo especial mientras escribía su tesis sobre literatura y mercado). Junto con el CONICET, donde llevo casi una década como investigadora, estos proyectos han sido, además, un importante apoyo financiero en mis tareas.

Por último, una mención especial para ese espacio privilegiado, tanto de libertad y rigor críticos como de entrenamiento y contención intelectuales, que es para mí el Seminario de Historia de las Ideas, los Intelectuales y la Cultura "Oscar Terán", y para todos los colegas y amigos del grupo organizador: Adrián Gorelik, Lila Caimari, Martín Bergel, Hugo Vezzetti, Fernando Rodríguez y Jorge Myers. Gracias, Adrián, por invitarme a compartir un espacio increíble como este y por tantas conversaciones.

A lo largo de estos años, realicé diversos avances de mi investigación en ámbitos académicos; algunos de ellos se han convertido hoy en versiones o bien preliminares o bien ampliadas de estas *Ficciones del dinero*. Agradezco a todos aquellos que me invitaron a participar en las siguientes revistas o en volúmenes especiales: *Revista Iberoamericana*, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, *Orbis Tertius*, *Variaciones Borges*. De nuevo, el Fondo de Cultura Económica resultó el mejor lugar posible para la publicación del libro; la combinación de confianza, perspicacia y ojo crítico de Mariana Rey es para mí, a esta altura, indispensable.

Y ahora sí, creo que es todo. Solo me resta nombrar a Gonzalo Aguilar: como siempre, y una vez más, él comparte todas las dimensiones de mi vida; con él, vivimos el presente y diseñamos el futuro.

Introducción

El dinero, signo del oro, obligado a circular sin
reposo, no es más que la ficción, el simulacro
—o como diría Marx: el enigma— del valor.

RICARDO PIGLIA, "Roberto Arlt: La ficción
del dinero" (1974)

EN LA década de 1990, más exactamente entre comienzos de los años noventa y 2001, se escribieron en Argentina varias novelas cuyo protagonista indiscutible fue *el dinero*. Y no porque en ellas proliferara la mención a monedas y billetes ni porque se incluyera algún episodio que pudiera calificarse como económico. El dinero no era, en esas novelas, un elemento más ni un tema recurrente; tampoco construía un sistema de referencias ni permitía simplemente reconstruir un contexto. Más bien, el dinero era el motor de la trama, lo que echaba a andar la historia, la matriz explicativa del relato. Y por la vía de la ficción, iluminaba zonas veladas de espacios y temporalidades en la Argentina contemporánea.

El hecho no sería tan contundente, o tal vez no me hubiera llamado demasiado la atención, si no se tratara de novelas escritas tanto por escritores que hallaron su plena consagración en esos años como por escritores jóvenes que intentaban consolidar un proyecto literario personal. En todos los casos, y más allá del efecto desigual que provocaron en su momento en el público, fueron novelas de lectura obligatoria para la crítica especializada, y sus autores se confirmaron, en los años siguientes, como figuras ineludibles de la escena cultural. *El aire*, de Sergio Chejfec, primera de la serie, fue publicada en 1992 por la filial argentina de

la editorial Alfaguara, que dos años después publicaría *Wasabi*, de Alan Pauls, o sea las dos *ficciones del dinero* escritas por los jóvenes. En 1997, la tercera novela de Ricardo Piglia, *Plata quemada*, recibió el Premio Planeta y fue difundida en todo el mercado en lengua castellana antes de ampliar todavía más su circulación mundial con la versión cinematográfica. Aunque publicada por Anagrama en 2002, *Varamo* está fechada por su autor en 1999 y pertenece a la tanda de novelas que César Aira publicó en esos años en España. Por último, *La experiencia sensible*, de Rodolfo Fogwill, reconocido ya por *Los pichiciegos*, también es lanzada en España, en 2001, por la editorial Mondadori. Las tres *ficciones del dinero* de los escritores mayores se proyectaron mundialmente a finales de los años noventa, en las vísperas del siglo XXI.

Basta con resumir en pocas líneas los respectivos argumentos de estas novelas para advertir que el dinero es su protagonista: en una ciudad desaparecen las monedas y los billetes hasta que el vidrio los reemplaza por completo (*El aire*); un escritor recibe un premio literario que consiste en una residencia en Francia para escribir una novela, pero le crece un bulto en la espalda y termina convertido en *homeless* (*Wasabi*); tras una extenuante persecución policial, unos tipos hacen arder el millonario botín de un robo aunque les cueste la vida (*Plata quemada*); la poesía moderna nace de la imaginación de un empleado público después de recibir como parte de su sueldo dos billetes falsos (*Varamo*); en plena dictadura militar, una familia argentina pasa sus vacaciones en Las Vegas, donde circula plata sin parar y solo es posible gastarla jugando en el casino (*La experiencia sensible*). Las cinco novelas parecían responder un siglo y medio después, aun sin quererlo, al genial anuncio de Honoré de Balzac a mediados de la década de 1850 cuando en su *Comedia humana* convirtió al dinero en el nuevo héroe moderno. Y parecían hacerlo de un modo acorde a su tiempo, un tiempo de

arrasadora modernización, de tan radical modernización que, según ciertas teorizaciones, llegó a acabar, en su propio ímpetu, con la misma modernidad que hasta el momento le había resultado inherente.¹ Dinero extinto, dinero falso, gratuitamente gastado, dinero quemado, dinero que compromete el cuerpo hasta deformarlo. Es evidente que ese dinero ya no es más el nuevo *héroe moderno* como lo había sido para Balzac al escribir sus novelas sobre las ilusiones perdidas en París, sobre la casa banquera Nucingen, sobre los ascensos y las caídas de fortuna; como lo había sido para Balzac al lograr, todavía hoy, que una bancarrota nos haga palpar igual que el relato de la caída de un imperio o que una herencia nos provoque la misma avidez que las aventuras sentimentales de un joven galante. Pero tampoco es ese dinero volátil cuya maníaca circulación mundial supo describir Émile Zola en 1890 en *El dinero*, o algo tardíamente, ya en 1903, el estadounidense Frank Norris con las alzas y las bajas del trigo que le daban ritmo a *The Pit*. Ni el que en América Latina, en un Brasil ya republicano, eligió como tema Alfred de Taunay a mediados de los años noventa con *O encilhamento*, o en Guatemala, en el novecientos, Enrique Martínez Sobral con *Humo*. Y por último: tampoco era el dinero que, en Argentina, había presentado tempranamente Julián Martel, en 1891, en *La Bolsa*, igual a como lo hicieron otras cuatro novelas que, en apenas dos años, se ocuparon de lo que se conoció como el crac del 90 y contaron (según lo muestran algunos títulos: *Horas de fiebre*, *Abismos*, *Grandezas*) la entrega

¹ Si en las dos últimas décadas del siglo xx el debate entre modernidad y posmodernidad fue central en casi todos los ámbitos intelectuales y artísticos, varias de las posiciones involucradas sostuvieron la relación entre el fin de una larga etapa de la modernidad y los procesos de modernización (véanse al respecto, entre otras, las ideas de “modernidad radicalizada” de Anthony Giddens, de “segunda modernidad” de Ulrich Beck, de “modernidad líquida” de Zygmunt Bauman, y las teorizaciones sobre la posmodernidad de Fredric Jameson, Jean Baudrillard y Jean-François Lyotard).

desenfrenada de sus protagonistas a la especulación y la caída brutal que los llevó a la locura o al suicidio.

Casi a la vuelta del siglo xx, en el umbral de un nuevo siglo, se trataba ahora de un dinero ubicuo pero a la vez en plena y definitiva licuefacción, peculiar a esa modernidad líquida con la que Zygmunt Bauman intentó explicar algo del mundo contemporáneo y su reasignación de los “poderes de disolución” de la modernidad.² Para decirlo de otro modo: se trataba de un dinero que, en vez de mostrar su potencial heroicidad, declaraba la imposibilidad de ser, para siempre y con la forma que fuere, un héroe moderno. Las tramas narraban, más bien, una transfiguración sin retorno, el fin de la intercambiabilidad, las instancias de su desintegración. Lo que sí tenían en común ambos tiempos era la imposición creciente de la razón económica, antes que histórica o política, para explicar actitudes y situaciones, modos de vida, paisajes. En definitiva: el dinero representado en la década de 1990 no era ni dinero contante y sonante como el del comercio, ni dinero territorializado como el de los terratenientes o estancieros, pero tampoco el dinero en fuga de la especulación. El cambio de régimen en la representación del dinero se ponía en evidencia en su propio sustento material: es vidrio transparente el equivalente usado para remplazar al dinero

² “Lo que se está produciendo hoy es, por así decirlo —explica Bauman para diferenciar la actual etapa líquida o fluida de la previa etapa sólida de la modernidad—, una redistribución y una reasignación de los ‘poderes de disolución’ de la modernidad”; para ello, revisa los significados y las aplicaciones de cinco conceptos básicos de la condición humana para la narrativa moderna: la emancipación, la individualidad, el tiempo/espacio, el trabajo y la comunidad (Zygmunt Bauman, *Modernidad líquida* [2000], Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003). Aunque Bauman no lo afirma explícitamente, el dinero ha sido constitutivo de las formas de vida moderna, de modo que recorre cada uno de los conceptos mencionados y los pone en relación de un modo particular; en el dinero puede seguirse inmejorablemente, por su propia condición de mutabilidad, el desplazamiento de una etapa a otra de la modernidad.

en *El aire*; es un quiste sebáceo lo que le crece al protagonista de *Wasabi* cuando lo premian para que escriba una novela que se le convierte en un compromiso imposible de cumplir; es en pura ceniza en lo que se transforma el botín del robo en *Plata quemada*; es el valor artificioso del dinero lo que se exhibe ante los ojos del protagonista de *Varamo* cuando cobra unos billetes falsos; son fichas y monedas entregadas al azar las que verifican la naturaleza gratuita del juego en *La experiencia sensible*. Lejos de estar ante la clásica abstracción del dinero, por la cual se ligan mercancía y valor, ese carácter abstracto, entendido en el nivel de la representación como completa desaparición o disolución, se manifiesta en el dinero mismo o a través de algún equivalente bien específico. Es que el dinero se presenta en su sentido más extremadamente literal, como imprecisión e intangibilidad, y no con la forma de la mercancía, no como signo de intercambio infinito: se muestra como sí mismo, *como dinero*, antes de su transfiguración (lo contrario, podría decirse, de lo que ocurre en las ficciones capitalistas de mediados del siglo XIX con su ostentación de riqueza y su mundo de brillos y apariencias, y también de las ficciones financieras de la última década del mismo siglo, donde el dinero siempre está más allá, siempre es una mera especulación). ¿Es que acaso, para ponerlo en una fórmula que parafrasea a Marx, la forma de valor común que es el dinero se materializa cuando está a punto de perder valor?

Para entender este cambio de régimen en la representación del dinero en las novelas argentinas de finales del siglo XX, de todos modos, no alcanza con contrastarlas ni con las novelas realistas del siglo XIX (*à la* Balzac o *à la* Zola), ni tampoco con las novelas de cuño modernista que encontraron en el dinero una cifra para representar las relaciones humanas, la comunicación o los intercambios —desde el Tolstói de *El cupón falso* (1904/1911) hasta *Los monederos falsos* de André Gide (1925) o *La leyenda del santo bebedor* de Joseph Roth (1939)—. Además, es preciso consi-

derar la propia naturaleza del dinero, los cambios que lo afectaron y volvieron a transformar, tras el impacto definitivo provocado un siglo antes por la dimensión financiera de su circulación. Como explican Luc Boltanski y Ève Chiapello, en la década de 1990, en el mundo en general, los operadores financieros recobraron una libertad de acción que no habían tenido desde el siglo XIX; el desregulamiento de los mercados, dicen, su descompartimentación, la falta de intermediación y la creación de nuevos productos financieros multiplicaron las posibilidades de lucros puramente especulativos, por medio de los cuales el capital creció sin pasar por una inversión en actividades productivas.³ Y es en la década de 1990, en particular en Argentina —donde las modernizaciones, en este caso con el impulso del neoliberalismo, siempre se dan en bruscos “saltos”—,⁴ cuando se produjo la bancarización total (con la “banelquización” y otros dispositivos similares) y, con ella, la ampliación para muchos impensada del acceso al sistema financiero. Para decirlo de un modo, precisamente, acorde a los tiempos: la abstracción, que había alcanzado un segundo grado en el capitalismo financiero, se elevó aún más, y el dinero, aquel dinero que pasaba de mano en mano en forma de billetes y monedas, dio un nuevo salto, casi total, en su proceso de virtualización. Enmarcadas por la inflación desenfrenada de finales de la década de 1980 (cuando todavía dominaba, frente a las explicaciones economicistas, la clave explicativa política) y la crisis de 2001 (si no anticipada, prevista en el mismo revés de la modernización), las ficciones del dinero de la década

³ Luc Boltanski y Ève Chiapello, *El nuevo espíritu del capitalismo* [1999], Madrid, Akal, 2002.

⁴ Al respecto, señala Josefina Ludmer que las modernizaciones latinoamericanas “se producen por saltos o por cortes de tiempo, de modo que se nos deja sin un desarrollo (económico, pero también político, social y cultural) ‘natural’, por así decirlo, ‘una historia’ que sí han tenido los centros para llegar a ese punto global” (*Aquí América latina. Una especulación*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010, p. 26).

de 1990 se escriben mientras atraviesan una de las grandes ficciones económico-sociales de Argentina, como lo fue la paridad entre el peso y el dólar, que se daría en llamar la “ficción del 1 a 1”. Si ese impacto del mundo económico-financiero representado en las ficciones decimonónicas afectó a la naturaleza de la propia novela, si la hizo avanzar, siguiendo la estela del dinero, desde un realismo contundente a un modernismo simbolista (lo que va, para decirlo ilustrativamente, de *El dinero* de Zola en 1890 a *Los monederos falsos* de Gide en 1925, o lo que se ve en *La Bolsa* de Martel, con la inclusión de esa matriz espiritualista finisecular), también la creciente y amplificada virtualización del dinero provoca un impacto inevitable en las ficciones que lo eligen como motor de sus tramas a finales del siglo xx.⁵

Es en este punto donde propongo pensar la tensión entre las dos modalidades de la ficción que trabajo en este libro, la ficción novelesca y la ficción del dinero, y donde quiero postular que *estas ficciones sirven tanto para procesar la circulación real del dinero como para negociar su relación con la experiencia del dinero*. En buena medida es cierto, como ha explicado Fredric Jameson, que el capitalismo financiero se asoció al modernismo, justamente por su grado de abstracción, por responder a una forma “completamente nueva y más abstracta de pensar y percibir”, determinada en gran parte por “los flujos abstractos del dinero”.⁶ Quiero enfatizar, sin embargo, y a la luz de un espectro amplio de ficciones del dinero escritas entre 1890 y 1910, que esa asociación no se dio en primera instancia,

⁵ Pero, notablemente, y mi punto de partida ha tenido en cuenta esta distinción, no lo hacen en sintonía con el tipo de ficciones del dinero que aparecen en Europa Occidental o en Estados Unidos en los años 1980-1990, que son más estrictamente ficciones del consumo, como *Dinero* de Martin Amis (1984) o *American Psycho* de Bret Easton Ellis (1991).

⁶ Fredric Jameson, “Cultura y capital financiero” [1996], en *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo, 1983-1998*, Buenos Aires, Manantial, 1999.

sino que fue la culminación de todo un proceso de asimilación. En un comienzo, en Francia, Argentina, Brasil, Estados Unidos, con Zola, Norris, Martel y tantos otros, la novela trata de representar la lógica del dinero y, en ese mismo movimiento de captación, la revela y la materializa. Al luchar contra la ficción del dinero, la ficción novelesca no se vuelve abstracta —no se asimila—, sino que busca una perspectiva bien referencial: el realismo. Que elija al dinero como protagonista es parte de esa lucha, aunque su triunfo sea solo de orden simbólico (los protagonistas enloquecen, se suicidan), y es también una buena manera de negociar una respuesta para las tan diversas demandas entre las que se debate la novela a finales del siglo XIX. El modernismo de corte simbolista, entonces, fue la culminación de un proceso de asimilación y llegó después.

En la última década del siglo XX, en los años noventa, mucho ha cambiado. No solo la naturaleza del dinero, como señalé, ya no es la misma, habiéndose multiplicado su abstracción, sino que también han cambiado las funciones de la literatura y de la novela, así como la posición del escritor en el mundo económico (¿no sería impensable la existencia de un “poeta triste y resignado” como el que se menciona en *La Bolsa*, viendo pasar desde un rincón a los personajes del agio y la especulación?; en todo caso, al poeta moderno que participa del mundo del dinero le sale un bulto en la espalda, como al escritor protagonista de *Wasabi*, la novela de Pauls). Aunque no todas las ficciones del dinero de la década de 1990 proponen, exhiben, problematizan, procesan, resuelven igual la cuestión del dinero, todas comparten ciertos rasgos definitorios: ofrecen módicas alegorías que pueden leerse a modo de alegorías finales de la novela argentina moderna (la alegoría urbana de *El aire* con sus botellas como valor de intercambio, el quiste del cuerpo en *Wasabi*, los billetes falsos como origen de la creación poética en *Varamo*, el botín al que se le prende fuego en *Plata quemada*, el casino como repre-

sentación del mundo en *La experiencia sensible*); imaginan una situación que funciona como umbral de un cambio total, como bisagra entre tiempos y espacios (la ruina urbana en *El aire*, el cambio de régimen político en *La experiencia sensible*, la violencia total en *Plata quemada*, la experiencia del *homeless* en *Wasabi*, la invención de la poesía moderna y su éxito en *Varamo*); e imaginan también un modo de reconversión de ese valor que, altamente simbólico, se vincula por diferentes recorridos con el mundo de la literatura (son novelas donde se escriben y leen novelas, donde se inventan poemas, donde se habla de los puntos de vista y de las ideas sobre la narración, donde, incluso, puede haber prólogos o epílogos). Así se construyen estas *ficciones del dinero*: por un lado, hablan del dinero, y a partir de él, del tiempo y del espacio, de la historia y el mundo, de las temporalidades y los paisajes; por el otro, el dinero viene a revelar algo de la propia ficción y se inscribe como uno de sus orígenes.⁷ Como si el dinero y la ficción se requirieran mutuamente para, en su tensión de artificios, dejarse ver uno al otro. En *El aire*, por ejemplo, *el vidrio remplace al dinero* en una ciudad atemporal a la que se nombra una vez como Buenos Aires y por la que el protagonista camina descubriendo la “tugurización” de las azoteas y los nuevos y precarios modos de vida; carteles y noticias periodísticas anuncian las transformaciones urbanas a lo largo de la historia, mientras el final reproduce un fragmento inicial de la novela que coincide a su vez con la novela que el

⁷ Tanto la teoría de la deconstrucción como el New Economic Criticism trataron, desde perspectivas divergentes, la relación entre arte y economía (para dar dos ejemplos: Jacques Derrida, “Economimesis” [1975], en *Diacritics*, vol. 11, núm. 2, verano de 1981, y Marc Shell, *The Economy of Literature*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1978 [trad. esp.: *La economía de la literatura*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981]). Pese a no tomar ninguna de estas dos perspectivas como marco teórico, recorro eventualmente a ellas según las cuestiones o los objetos abordados en los diferentes capítulos.

protagonista está leyendo al comienzo. *Varamo*, en cambio, presenta un escenario muy diferente: imagina, para la creación del gran poema de la vanguardia experimental, la ciudad de Panamá en la década del veinte, donde un escribiente recibe como parte de su salario dos *billetes falsos* que le provocan una revelación poética inesperada y lo conducen a la creación de ese gran poema; en el relato de la serie de hechos que, en unas doce horas, van desde el encuentro con los billetes al momento de la escritura, y a partir de la relación entre dinero y creación, se exploran las condiciones de producción del arte moderno, la figura del artista, la lógica de las instituciones, la práctica crítica y editorial. Dos espacios, tiempos, situaciones y problemas muy diferentes para proponer, en ambas novelas, la cuestión del dinero como un protagonista de la historia, como un disparador de la trama, como un principio ficcional explicativo. Solo que mientras en un caso el dinero (su desaparición y sustitución) sirve de matriz para representar la desintegración de la temporalidad moderna en clave espacial (la ciudad), en el otro caso el dinero (su falsificación) sirve para la representación del último y más rupturista comienzo de la modernidad en clave artística (la poesía experimental).

Como dije, estas novelas se escribieron en casi diez años, entre 1990 y 2001, y crearon *ficciones del dinero* de un modo acorde a su tiempo. Entre las situaciones que presentan y las condiciones de su enunciación, se trama la motivación que encuentra en el dinero una potencia renovada para el relato, una matriz que permite hablar a la vez del mundo y de la literatura, que permite tramitar una experiencia. Entonces: ¿qué es lo que hace que historias tan diversas encuentren en el dinero, en un lapso relativamente corto, una propicia matriz narrativa? ¿Cómo son esos tiempos en los que la literatura recurre a un signo que anuda de una manera tan abierta lo económico con lo simbólico? Al intervenir en las cuestiones contemporáneas,

¿apuesta la literatura a una capacidad diferencial de procesamiento? Y también: ¿qué del orden de la propia circulación de la literatura se ata a la circulación del dinero?

ANTE LA CRISIS

La inflexión particular que asumió en Argentina la tensión entre la multidirección global y el unívoco sentido de fin de una época de la última década del siglo xx combinó una modernización abrupta y una crisis total, provocando un desastre equiparable al ocurrido un siglo antes, cuando diez años de pretendido florecimiento fueron interrumpidos por el crac de 1890 y el inmediato derrocamiento del Gobierno. Pese a la indiscutible precariedad financiera de tantas épocas de la vida argentina, esas fueron las dos crisis más importantes en términos económicos, además de haber tenido un fuerte impacto político.⁸ Tras la crisis hiperinflacionaria de finales de los años ochenta que tuvo su pico máximo en 1989, en 1990 se inició, con los dos mandatos neoliberales de Carlos Menem, un proceso de intensa modernización que hizo visible, en los paisajes, los individuos y las formas de vida, tanto sus insospechados alcances como contradicciones y desigualdades sin retorno. De manera similar a lo

⁸ Fernando Rocchi postula la equivalencia entre ambos momentos al presentar la crisis de 1890: "Fue la más grave que sufrió la Argentina desde su incorporación a la economía internacional a mediados del siglo xix, con ribetes de desastre que no se repetirían hasta el inicio del siglo xxi" ("Los vaivenes de la Argentina moderna: orden y caos, prosperidad y crisis, materialismo y espiritualismo (1880-1900)", en Alejandra Laera [dir.], *El brote de los géneros*, vol. III de la *Historia crítica de la literatura argentina* [dir. gral. de Noé Jitrik], Buenos Aires, Emecé, 2010, p. 581). Véase también el comienzo de Pablo Gerchunoff, Fernando Rocchi y Gastón Rossi, *Desorden y progreso. Las crisis económicas argentinas (1870-1905)*, Buenos Aires, Edhasa, 2008.

ocurrido en 1890 con el llamado “crac de la Bolsa”, el ritmo desenfrenado de la modernización desembocó en lo que se conoce como “crisis de 2001”: una crisis a gran escala cuya primera manifestación fue la debacle económico-financiera y, enseguida, la inestabilidad político-institucional. En 2001, cayó el gobierno aliancista de Fernando de la Rúa y además se produjo un estallido social cuyas consecuencias llegan hasta hoy; en 1890, el juego bursátil y el alza desmedida del oro provocaron, junto con la presión opositora, la dimisión del presidente Juárez Celman y el remplazo por su vicepresidente, Carlos Pellegrini. Como en los diarios de 1890, cuando se decía que la palabra “crisis” “está hoy en boca de todos y cada uno trata de hacer responsable a quien mejor le cuadra de la situación más o menos tirante en que se encuentra”,⁹ también en 2001 se acudió a ella para comprender lo que pasaba: “De la Rúa renunció, cercado por la crisis y sin respaldo político”, titula el masivamente leído diario *Clarín* una nota publicada el 21 de diciembre, o sea, al día siguiente de la caída del Gobierno.¹⁰ “Crecieron la deuda, el desempleo, el déficit y la fuga de capitales. Y al final, default y corralito”, enumera un artículo, también de *Clarín*, escrito apenas días después como parte del tradicional balance del año.¹¹

En esas condiciones de modernización y crisis profundas y abruptas, tienden a aparecer relatos que —prospectiva o retrospectivamente— proponen, por un lado, versiones a contrapelo

⁹ *Sud-América*, 14 de enero de 1890.

¹⁰ Y más abajo: “La renuncia de Fernando de la Rúa no sorprendió a nadie. Por el contrario, la salida anticipada del Presidente trajo algo de alivio a una sociedad angustiada por el estallido social que produjo 25 muertos y más de 400 heridos, víctimas de la crisis económica que ha puesto a la Argentina al borde de la cesación de pagos y en el centro de la atención mundial” (Fernando González, “De la Rúa renunció cercado por la crisis y sin respaldo político”, en *Clarín*, 21 de diciembre 2001).

¹¹ Néstor Restivo, “El año en que vivimos a los tumbos”, en *Clarín*, 31 de diciembre 2001.

de la euforia modernizadora, y por el otro, algún tipo de intervención que denuncia la crisis desatada por la incontenente circulación de dinero. Así como en la década de 1990 se escribieron novelas que presentaban una situación de desintegración o transfiguración del dinero, entre 1890 y 1892, el crac provocó la inmediata escritura de un conjunto de novelas que, siguiendo los cánones realistas dominantes, representaron la crisis económica a través de ciertas historias de vida que le imprimieron una dimensión moral. Podía ser la historia del doctor Glow, narrada en *La Bolsa*, que abandona por la especulación una carrera promisoriosa en el derecho, o la historia de *Quilito*, cuyo joven protagonista termina suicidándose cuando ve que con sus deudas de juego ha perdido su honor y el de su familia para siempre, o el relato de las “horas de fiebre” vividas en la novela homónima por Alfredo Ríos en su entrega sin retorno al frenesí bursátil. En todos los casos se denuncia la ilusión de los años previos al crac y se muestra el dominio ejercido por la Bolsa sobre los personajes —quienes sucumben a ella y terminan perdiéndolo todo—, y en la mayoría, además, se incluye a alguna figura ligada a la literatura, el pensamiento o las artes, que es presentada como reserva moral.

En sintonía con otras novelas sobre la especulación escritas por esos mismos años en otras regiones, las ficciones del dinero argentinas indican a la vez la proyección nacional y mundial del dinero financiero. Proyección mundial: la caída de la Bolsa, generalmente con diversas repercusiones locales que provocan crisis nacionales, permitió la constitución de un corpus integrado por novelas de países centrales y periféricos (de *El dinero* de Émile Zola a *La Bolsa* de Julián Martel). Proyección nacional: la crisis mundial tiene un impacto nacional con márgenes de impredecibilidad no solo en lo económico, sino en su articulación con la literatura, llegando solo en algunos casos a constituir corpus locales (la alta productividad ficcional del crac de 1890 no se

repetió, por ejemplo, con el crac de 1929). Entre ambas proyecciones, las novelas argentinas participaron a su manera —retomando, adaptando y contribuyendo— de la elaboración y ampliación del repertorio realista que las demás novelas bur-sátiles llevaban a cabo, desde la tensión entre el ser y el parecer o la construcción de narrativas de ascenso social hasta la circulación por la ciudad y las alianzas de clase, por mencionar solo algunos temas. Esa confianza decimonónica en que la novela, de la mano de su ilusión referencial, organizara a través de la representación de situaciones ilustrativas los desórdenes sociales provocados por la economía, y la apuesta por construir mundos que resolvieran imaginariamente los conflictos detectados en la realidad y que redistribuyeran los valores según una escala no material, fueron cayendo a jirones a lo largo del siglo xx. Y si los escritores argentinos de finales del siglo xix precisaron que se desatara la crisis para poder advertirla, reaccionar ante sus posibles causas y ponerse a novelarla, los narradores de finales del siglo xx ya sabían muy bien que el dinero es artificio, que es mutable, volátil y abstracto.¹² Es que en el siglo xx los efectos de la abundancia del dinero, del juego financiero, de la modernización desmesurada ya no se descubren casi al mismo tiempo que se sistematizan las teorizaciones sobre el dinero, la mercancía y el capital, ni que se idean herramientas críticas para expli-

¹² Marx define al dinero, de entrada, como la “forma común de valor que contrasta con las formas naturales que presentan sus valores de uso” (*El capital. Crítica de la economía política* [1867], México, Fondo de Cultura Económica, 1946, p. 15). Después de Marx, la definición del dinero en términos de abstracción fue largamente citada; también Georg Simmel, en su fundamental *Filosofía del dinero*, de 1900, la retoma con variantes en más de una oportunidad: el dinero es “acumulación abstracta de valor”, es “la materialidad de lo abstracto”, etc. (*Filosofía del dinero*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1977, pp. 106 y 118). Recorro además, a lo largo de los capítulos, a las teorizaciones, también en la estela marxista, de Karl Polanyi (*La gran transformación. Los orígenes políticos y económicos de nuestro tiempo* [1944], Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007).

car su naturaleza y su funcionamiento. Ese saber, aun cuando se renueve y amplíe, ya es, además de un supuesto teórico, una experiencia histórica, y los modos en los que se imbrica con la narración han cambiado por completo.

Si la *crisis*, siguiendo a Michel Foucault, es “ese fenómeno de intensificación circular que solo puede ser detenido por un mecanismo natural y superior que va a frenarlo, o por una intervención artificial”, propongo pensar que ese “mecanismo” o esa “intervención” no es solo propio de la economía, sino también, en ciertos casos, de orden simbólico: *las ficciones del dinero como “intervenciones artificiales”*.¹³ Mientras para la novela realista que logra su culminación en el XIX la ficción es un modo totalizante de leer lo social, un dispositivo por el cual la novela está en condiciones de proponerse, como bien señala Jacques Dubois, “comme vaste entité organique, qui mime jusqu’au délire la multiplicité et la complexité du monde [como una vasta entidad orgánica, que imita la multiplicidad y la complejidad del mundo hasta el delirio]”, en la narrativa contemporánea resulta un dispositivo de fricción que tiende a rastrear y revelar indicios en vez de apostar a una operación de mimesis.¹⁴ Por eso, si a través de la mimesis delirante del mundo las ficciones del dinero como *La Bolsa*, *Horas de fiebre* o *Quilito* entregaban evaluaciones económico-morales del pasado inmediato, las ficciones del dinero anteriores a 2001 presentan lógicas económicas alternativas a la que rige el mundo contemporáneo mientras hurgan y revelan el revés de una coyuntura de prosperidad.

¹³ Michel Foucault, *Seguridad, territorio, población. Curso en el Collège de France (1977-1978)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 82.

¹⁴ Jacques Dubois, *Les romanciers du réel. De Balzac à Simenon*, París, Seuil, 2000, p. 13. A lo largo del libro, las traducciones al español de las citas de libros en otras lenguas me pertenecen.