

Ficciones del dinero. Argentina, 1890-2001

ALEJANDRA LAERA (2014).

Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica. Colección “Tierra firme”, 396 páginas.

ISBN 978-987-719-030-4



Patricio Fontana

UBA-CONICET

Poco más de una década después de la aparición de *El tiempo vacío de la ficción. Las novelas argentinas de Eugenio Cambaceres y Eduardo Gutiérrez*, Alejandra Laera ofrece un nuevo libro, ambicioso como aquel, que otra vez incluye en su título la palabra *ficción*. Ya desde el título –por tanto– es posible establecer una continuidad o conexión entre ambos. En efecto, si el primero respondía de manera eficazísima a la pregunta ¿desde cuándo existe la ficción novelesca en la Argentina?, en este se presenta un panorama exhaustivo acerca de qué sucedió con ella luego de su emergencia en la década de 1880 y hasta finales del siglo XX. Sin embargo, si en aquel la política era un componente innegable de varias conclusiones a las que arribaba la crítica –por ejemplo, en la postulación de que el corte con la actividad política resulta un dato central en la constitución de Cambaceres y Gutiérrez como novelistas– en *Ficciones del dinero* se produce un claro desplazamiento hacia la economía. De *ficción y política*, entonces, a *ficción y economía*; podría decirse, de una interrogación clásica de David Viñas a una posterior, y fundamental, de Ricardo Piglia, de quien no por nada una cita de su ya clásico trabajo “Roberto Arlt: la ficción del dinero” (1974) encabeza la “Introducción”.

Por lo demás, las fechas del título (1890-2001) remiten a dos momentos clave de la historia económica argentina: el crac bursátil de 1890 –es decir, la primera crisis financiera importante que se vivió en el país– y la debacle de 2001. En relación con esos dos momentos traumáticos, Laera elige focalizarse en unos textos que establecen distintos vínculos con ellos. Por un lado, las novelas que abordaron ficcionalmente la crisis de 1890 –novelas como *Quilito*, de C. M. Ocantos, *Horas de fiebre*, de S. Villafañe, o *La Bolsa*, de J. Martel (J. M. Miró)–; por otro, un conjunto de novelas escritas durante los años de la ficción cambiaria del uno a uno (un peso, un dólar) y del auge de las políticas neoliberales: *El aire*, de S. Chejfec, *Plata quemada*, de R. Piglia, *Wasabi*, de A. Pauls, *La experiencia sensible*, de Fogwill, y *Varamo*, de C. Aira. Más allá de las diferencias entre ellas (diferencias de las que el libro da copiosa cuenta), en todas Laera reconoce un significativo denominador común: el

dinero es siempre protagonista excluyente. Las “ficciones del dinero”, pues, no son meramente ficciones en las que este es representado –vale decir, no son ficciones en las que simplemente aparece el dinero– sino, más precisamente, ficciones donde “el dinero es el motor de la trama, [...] la matriz explicativa del relato” (13).

El libro, entonces, propone la lectura de ese conjunto de textos más, circunstancialmente, algunos otros –por ejemplo, dos cuentos de J. L. Borges, *El Kahal-Oro*, de H. Wast, *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, de R. Arlt, o la obra *El triunfo de los otros*, de R. Payró– para así especular desde diferentes perspectivas sobre varias cuestiones que el anudamiento entre dinero y literatura ilumina especialmente y que cada uno de los títulos de los cuatro capítulos que componen el libro anuncia con claridad: “Modernización”, “El escritor ante el dinero”, “El escritor ante el valor” y “Circulación”. Esos títulos, además, nos advierten ya de que este no es tan solo un volumen en el que meramente se analiza qué hizo la literatura con dos contextos económicos complejos –el de 1890 y el de los años previos a la crisis de 2001– sino mucho –muchísimo– más. Por el contrario, el libro agota las posibles preguntas que uno podría hacerles a esos textos –y, a menudo, a las trayectorias de sus autores– relacionadas con lo económico en un sentido amplio.

Al respecto, en una nota al pie de la “Introducción”, y a propósito del concepto de “modernidad líquida” acuñado por Zygmunt Bauman, Laera asegura: “En el dinero puede seguirse inmejorablemente, por su propia condición de mutabilidad, el desplazamiento de una etapa a otra de la modernidad” (16). Consecuentemente, el prisma que le ofrece la relación literatura-dinero la habilita a realizar, a lo largo del texto, una sesgada historia de la modernidad en la Argentina. Por esta razón, el título del libro también podría haber sido *Ficciones de la modernidad*, dado que en él se repasa acabadamente la historia de lo que podríamos llamar *periodo moderno*, que en el caso de la literatura abarca desde la emergencia del primer novelista profesional –E. Gutiérrez– hasta los estertores del siglo XX, cuando se verifica la aparición

de lo que Josefina Ludmer ha denominado “literaturas postautónomas” –vale decir, de textos literarios que ya no responderían acabadamente a las categorías impuestas por la modernidad: la autonomía del campo, la división de las esferas, el valor estético de la escritura, etcétera–. En este sentido, por ejemplo, en el capítulo 1 (“Modernización”) se postula que si *La Bolsa*, de 1891, ofrece, con la inclusión de la perspectiva del personaje del “poeta”, una mirada espiritualista del proceso de acelerada y catastrófica modernización que se narra en sus páginas (y en este sentido estaría adelantando una sensibilidad finisecular), en el cierre del siglo XX una novela como *El aire* estaría dando cuenta, premonitoriamente, de una *modernidad en remisión*: “Una modernidad que pierde algunos de los atributos propios de la modernización, entendida como la transformación de los sistemas económicos, políticos y sociales” (44).

El capítulo 2, por su parte, puede ser leído –entre otras cosas– como una ampliación pero también como una sutil discusión de las conclusiones a las que arribaron hace ya tiempo Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano en sus ineludibles trabajos sobre la profesionalización del escritor en los inicios del siglo XX. La revisión de ciertos textos pero también de las trayectorias de escritores como J. M. Miró, R. Payró, R. Darío, M. Gálvez, L. Lugones o H. Wast –aunque también, sorpresivamente, de J. L. Borges– conduce a Laera a compulsar sagazmente cómo todos ellos intentaron, no siempre con éxito, un posicionamiento definido, algo paradójicamente, por el “antimaterialismo” y el “rechazo a lo burgués”, pero también por la necesidad de hacer de la escritura un medio de vida, una “profesión”; es decir, por la necesidad de insertarse, sin declinar ciertos principios, en un “mercado de bienes culturales” en el que la lógica del dinero o el interés económico eran ya definitivamente nodales. La pregunta que recorre el capítulo es, así, cómo se construye en términos económicos un escritor moderno.

Si el capítulo II explora los modos de colocación del escritor ante el dinero, el capítulo III hace lo propio en relación con otro problema complementario: el del valor. Al respecto, me interesa destacar especialmente el estudio que realiza Laera en este capítulo de un componente central de esa “lógica del dinero” a la que recién aludí: los premios literarios como “instrumento moderno de evaluación”. Al respecto, asegura: “Mi elección de este instrumento de valoración entre otros se debe al hecho de que la naturaleza moderna del premio, esa misma que busca subsumir el dinero en el prestigio, permite observar muy bien la relación intrínseca entre los diversos sentidos del

valor, tanto cuando se proclamen los primeros premios como cuando tenga lugar la proliferación de concursos culturales de orden variado en la década de 1990” (256). En este sentido, algo que resulta central y fascinante de este capítulo es el análisis de dos textos que ponen en narración diversas entonaciones de ese drama moderno del escritor ante el premio literario –“El aleph”, de Borges, y *Wasabi*, de Pauls– pero además de los pormenores del *affaire-Plata quemada*, suscitado por la obtención por parte de su autor del Premio Planeta, en 1997. Es a propósito de este *affaire*, y a partir de ciertas consideraciones de Daniel Link, que Laera arriba a una conclusión que se debe leer en sintonía con la idea de *modernidad en remisión*, que se postula en el capítulo I: “el final del juego moderno, un juego con reglas relativamente claras y en el cual los escritores tenían un papel preponderante” (276, énfasis del original).

Por último, me interesa destacar del capítulo IV al menos dos cosas. Una es la productividad con la que Laera regresa nuevamente a *Plata quemada* pero no, como en el capítulo anterior, para analizar los pormenores vinculados a su escandalosa premiación, sino para interesarse en cómo la novela, mediante su adaptación cinematográfica en 2002, devino un objeto cultural en cuya circulación puede leerse el sesgo transnacional que rige hoy el tráfico de bienes simbólicos. Al respecto, resulta sumamente instigador el análisis que propone Laera de cómo en la transposición cinematográfica se eludieron los elementos que en la novela están más vinculados a lo local-nacional para así hacer de ella un producto más accesible a otros públicos allende las fronteras de la Argentina. El caso *Plata quemada* le permite, además, hacerse una pregunta pertinente: ¿qué “retoques” debe sufrir un objeto cultural con el fin de “universalizarlo”? Finalmente, un pormenorizado análisis de la matriz alegórica de *La experiencia sensible* lleva a Laera, entre otras cosas, a postular que en esta ficción del dinero reingresa la política, pero ahora impregnada de dos elementos que, de ahí en más, caracterizarán su ejercicio: la lógica del espectáculo y la lógica del dinero.

El haber utilizado términos como *período* o *historia* obliga a una precisión. No solo la argumentación que despliega el libro sino sus propios argumentos se traman a partir de una concepción de la historia que no siempre es lineal, diacrónica. Laera no parte de una idea de la historia que presupone la existencia de un antes y un después (primero *esto*, después *aquello*) sino que, habiendo aprendido la lección de Georges Didi-Huberman en *Ante el tiempo*, opta a menudo por practicar la “heterocronía”, o sea “un principio teórico que le diera una lógica a la heterogeneidad

temporal, a la contigüidad entre temporalidades diferentes y a la aproximación entre conjuntos distantes de novelas, acontecimientos culturales, situaciones” (29), según explica en la “Introducción”. El resultado de esta opción redundante, entre otras cosas, es que *Ficciones del dinero* elude con elegancia un rasgo negativo que presentan aun libros muy buenos: la previsibilidad.

Si hubiese que evaluar este nuevo trabajo de Alejandra Laera en términos económicos habría que decir en primer lugar que es muy generoso, generosísimo. *Ficciones del dinero*, en efecto, proporciona

muchísimas ideas, y esto en un doble sentido, o en dos órdenes de magnitudes críticas: por un lado, por su recurrente atención al detalle, a la sutileza; por otro, por su voluntad y capacidad para organizar o mapear grandes zonas de la literatura argentina. Así, podemos también leer en él un posicionamiento frente a muchos volúmenes que, escasos de ideas críticas, las prolongan por páginas y páginas en base a un evidente y molesto trabajo de inflación retórica. En este caso, por el contrario, ideas e hipótesis proliferan tanto en el cuerpo del texto como en las notas al pie y conforman un libro del que no es un mérito menor su tenaz prodigalidad intelectual.