

POÉTICAS DEL DINERO FALSO EN LA LITERATURA ARGENTINA¹

Poetics of False Money in Argentine Literature

Ana Gallego Cuiñas

Universidad de Granada

anag@ugr.es

España

Resumen: Este artículo parte de la idea de que las nuevas formas de producción y simbolización económica vienen siempre acompañadas de nuevas formas de representación y cambio del sentido literario, cuyo valor es contingente en ambos casos. Ciertas ficciones argentinas de Arlt, Borges, Piglia y Aira presentan el dinero falso como motor y como metáfora de la construcción de una ficción (económica y literaria) que va cambiando de enunciación desde la pasada centuria hasta hoy; en relación a la representación de "lo real", los modos de producción y el mercado. La falsificación no es siempre la misma, sino que difiere en el tiempo, y en esa diferencia radica su valor. Estas poéticas del dinero falso en la literatura argentina se entienden así como modos de resistencia al sistema económico general y al mercado en particular.

Palabras clave: Dinero falso; Mercado; Representación; Crítica literaria económica.

Abstract: This paper suggests new forms of production and economic symbolization come always accompanied from new metaphoric form that change the literary textual sense. Arlt, Borges, Piglia and Aira fictions present false money as agent and metaphor of the literary work: representation of "reality", modes of production and market. The falsification is not always the same one, but it differs in time. These poetics of false money in Argentine literature are understood as ways of resistance to economic system and to market.

Keywords: False money; Market; Representation; Economic literary criticism.

Para esos autores, la cosa no implica diferencias,
porque los objetos sólo se perciben al distinguirse
de lo que es invisible. Suprima lo que no ve,
y suprimirá también lo que sí ve.
Entonces se crea un gran deslumbramiento ciego,
una extinción de las cosas vistas.

¹ Este trabajo –junto con la introducción y la organización de este monográfico– forma parte de un proyecto más amplio que comenzó en una estancia de investigación auspiciada por el Council on Latin American and Iberian Studies of the McMillan Center de la Universidad de Yale –durante el otoño de 2012– sobre poéticas del dinero en la narrativa latinoamericana del siglo XX. Sus resultados aparecerán en el libro *Contar el dinero. Literatura y economía en América Latina*.

Michel de Certeau

La categoría de lo verdadero/falso (V/F) tiene la evidencia de una nave metida en una botella. La transparencia que la circunda encierra el delicado trabajo de su construcción.

Para extraerla, nosotros intentaremos algún movimiento vacilante sin proponernos seguir su despliegue conceptual, y lo haremos con la advertencia de que el vidrio se rompe y se desmenuza (casi) a la velocidad del sonido.

Paolo Fabbri

Contar el dinero

En primer lugar distingamos lo que a priori es "invisible" –la economía²– y contemos la historia del dinero para señalar las prístinas coordenadas en que se inscribe nuestro objeto de estudio en aras de "crear" un "deslumbramiento ciego" en el análisis de las poéticas del dinero falso en la literatura argentina, aunque este sea parcial. Nos remontamos entonces a los orígenes del dinero y recordamos que se trata de un vocablo que procede de 'denario', moneda romana asociada a la diosa de la fertilidad Juno, en cuyo templo se acuñaban las *monetas*, denotando de esta forma su raíz sagrada y política. Pero también esta palabra se vincula con Mnemosyne, diosa griega de la memoria y madre de todas las musas. Contamos pues con cuatro nociones en las que se incardina el alumbramiento del dinero: lo sagrado, lo político, la memoria y la inspiración.

En cuanto a la historia del objeto propiamente "dicho", hay que mencionar que las primeras monedas que se conocen proceden de Lidia y datan del siglo VII A.C. A partir de ese momento se fue monetizando la economía paulatinamente, hasta que en siglo XVIII empieza a circular el papel moneda respaldado por el oro en una relación igualitaria: X moneda vale X oro. Ese fue el patrón que se usó hasta la Primera Guerra Mundial, "controlado"³ por el Estado, pese a que la correspondencia entre dinero y oro se iba haciendo con el tiempo cada vez menor⁴. Es decir: la mayoría del dinero que circulaba era fiduciario porque no representaba parte del valor material del oro. A raíz del "crack" financiero de 1929 esa equivalencia con el estándar del oro se disuelve de manera abrupta: se minimiza el respaldo áureo y el valor fiduciario del dólar (el paradigma del dinero) se convierte en valor ficticio. Ese paralelismo se quiebra definitivamente en 1971, fecha en la que el dólar ya no tiene ningún respaldo en oro. El dinero sólo representa deuda: su valor ya no es presente, sino futuro. Pura postergación, pura ficción.

² Frente al mercado, que sería lo "visible".

³ Cualquier persona podía cambiar el papel moneda por una determinada cantidad de oro en la Reserva Federal.

⁴ Por ejemplo: se movían 9 dólares artificiales por uno 1 real, es decir, de "oro".

Huelga decir que la historia del dinero ha sido contada de una mirada de *formas*. Temas, metáforas, tropos, teorías económicas y relaciones de intercambio proliferan en la historia de la literatura, y su estudio ha llamado la atención de críticos y teóricos hasta estructurar una “crítica literaria económica” (véase Woodmansee y Osteen, 1999) que se encarga de abordar estos asuntos y contarlos desde distintos puntos de vista. Así lo que pretendo en este trabajo es pensar cómo la literatura (re)produce y responde a las distintas reformulaciones de la naturaleza de la representación en paralelo a las transformaciones que se han dado en la concepción y circulación del dinero en el sistema económico general y en su concreción nacional, que habrían de tener una plasmación específica en cada campo geopolítico, social y cultural.

Economía, lenguaje y literatura

El dinero es el “objeto” que más utilizamos, de la misma manera que la palabra es el “instrumento” humano más común. No es baladí que el origen y desarrollo de la escritura hayan seguido los mismos cauces que la evolución del dinero: ambos nacen de la imprenta y de la posibilidad de la reproducción⁵. Como el lenguaje, el dinero es fruto de una convención –el valor específico que se asigna al papel moneda– y representa el acceso a las cosas –valor de cambio– en una comunidad dada. El primero en equiparar estos signos, dinero y lenguaje, fue Saussure desde la lingüística estructural⁶. Para el francés, este binomio –en principio– se constituye en la relación ambivalente y arbitraria entre significante / significado; moneda / oro. En lo que concierne al lenguaje, la arbitrariedad no es un fenómeno histórico, sino su cualidad intrínseca, contraria a cualquier tipo de jerarquía lingüística: todas las palabras habrían de compartir un mismo estatus⁷. En cuanto al dinero, sucedería lo mismo: la moneda (significante) tendría que valer sempiternamente su peso en oro (significado). Pero como hemos visto, esto no ha sido así. Tampoco en el caso del lenguaje. Saussure se

⁵ En rigor, como explica Marc Shell “Las monedas fueron las primeras publicaciones o impresiones, en toda la historia, de gran circulación [...] La escritura sobre monedas –“verbales monumentos de la Antigüedad”- aludía con frecuencia a los funcionarios, a los líderes políticos, a las ciudades, a las casad de monedas a las denominaciones; daba la fecha y el lugar de acuñación, y el nombre de los escultores de troqueles” (1981: 130-131). La impresión de una moneda es como una palabra, como el arte.

⁶ Más tarde participarán de esta misma reflexión sobre lenguaje y dinero marcada por Saussure otros teóricos del postestructuralismo. Desde Shklovsky que habla de economía literaria y cuestiona la palabra como símbolo abstracto fiduciario a Lacan, que pondrá el énfasis en su famoso ensayo sobre “La carta robada de Poe” en el dinero: el significante más destructivo. De otra parte, Foucault tratará esta ligazón en *Las palabras y las cosas*; Deleuze en sus investigaciones sobre capitalismo y esquizofrenia, Derridá considerará el dinero como la encarnación paradójica del movimiento deconstructivista y Baudrillard hará hincapié en la irrealidad del dinero (véase Hörisch, 2000: 59-63).

⁷ La abolición de la aristocracia lingüística nos advierte en primera instancia que la etimología de una palabra no otorga valor.

acaba dando cuenta de esta problemática y constata que la conexión entre el significante y el significado lingüístico es móvil, frágil, incierta, sujeta a las vicisitudes del tiempo y de la historia (véase Barthes, 1994: 154). En rigor, esta ligazón no es ni natural ni eterna sino contingente. El maestro francés, inmerso en el contexto de crisis económica de finales del siglo XIX, tiene que asumir que el sistema lingüístico y monetario dependen del comportamiento de sus respectivos significantes a lo largo de la historia: la palabra (y no la "cosa" significada), la moneda (y no el "oro" significado). Es más, como señala Barthes en *The semiotic Challenger* (2004), el lenguaje se asimila al sistema económico cuando se comienza a abandonar el estándar del oro. ¿Por qué? Porque se da una analogía histórica entre el funcionamiento de las palabras y el dinero en la democracia⁸. Antes, en la Edad Media, la relación entre el rey y sus súbditos era arbitraria, aunque se haya vivido de modo natural como la del lenguaje (significante / significado) o la del dinero (moneda/oro)⁹. La moneda hecha puramente de oro era "la verdadera" (real) así como el discurso "verdadero" (real) era el de Dios y el Estado. Pero con el advenimiento de la democracia y la constitución del sujeto¹⁰ se pone en crisis el derecho divino de los monarcas; se rompe con el patrón oro y aparece el crédito fiduciario: el Estado dice –arbitrariamente– que el significante (la moneda, o el billete) vale X. La totalidad de las riquezas movilizadas es menor a la totalidad de riquezas existentes repartidas entre una población mundial cada vez mayor, por lo que la correspondencia "real" entre la moneda y el oro se desequilibra. Y lo mismo sucede con el lenguaje en la modernidad: la palabra "verdadera" deja de ser reflejo "real" de Dios y del Estado, y se vuelve democrática. Entonces, la tensión entre lenguaje funcional y lenguaje poético se hace más evidente, se rompe la analogía y la arbitrariedad sacralizadas y cambia el valor de las palabras. El oro del significado es reemplazado por el oro del significante; es decir, por el valor del sonido del lenguaje en literatura. Este valor también es arbitrario, pero ya no es igualitario, sino que deviene en fiduciario, dependiente de la "tradición", del "canon" (véase Schávelzon, 2009). Como el dinero depende de la Reserva Federal¹¹.

A tenor de lo expuesto, deducimos que el signo lingüístico no es neutral aunque lo parezca, ya que reproduce las estructuras de cada época, su ideología, su tradición. Es,

⁸ Sin pasar por alto que la obra literaria –su aparición en el ámbito de lo público a través de la industria editorial– entra en el terreno del comercio y la mercadotecnia. El libro es uno de los instrumentos más importantes de intercambio como la moneda es el instrumento más importante de intercomunicación (véase Shell, 1981: 24).

⁹ Pienso en este punto en las ideas de Pierre Klossowski vertidas en su ensayo *La monnaie vivante*: "L'or, sa valeur arbitraire, son inutilité propre qui en quelque sorte demeure la métaphore de toute émotion procurée au sein des richesses –du fait de son régime universel est aussi inhumain que pratique" (1997: 72).

¹⁰ Hay que tener además en cuenta la tesis de Sohn-Rethel, según la cual el origen de la subjetividad es inseparable del desarrollo del dinero como forma de valor (Véase Hörisch, 2000: 251).

¹¹ Cuando la moneda se convierte en fiduciaria representa un valor que intrínsecamente no tiene.

como el dinero, un registro de la historia y representa sus valores mutables, contingentes. Porque la palabra y la economía son los indicadores más sensibles de las transformaciones sociales (véase Ávila, 2007: 26-27). La ideología es signo (palabra) y el signo es expresión material de la ideología (clase, etnia, género), según el presupuesto marxista. Si hacemos un breve repaso –sin ánimo de exhaustividad– por la teoría del dinero, y nos retrotraemos a *El capital* de Marx encontramos el célebre aserto de que el fetichismo del dinero en el capitalismo se corresponde con el fetichismo de la mercancía: el valor de uso deviene en valor de cambio. Simmel, en esa misma estela, determina que el capitalismo conduce al utilitarismo y a la destrucción total de los significados. Talcott Parsons lo secunda cuando sostiene que el dinero constituye un lenguaje simbólico: no sólo es mercancía sino un significante carente de valor de uso. Por eso Baudrillard advierte más tarde que el sujeto queda atrapado en el fetichismo del significante en aras de una sistematicidad vacía que posibilita la permanente sustitución del objeto de deseo¹² (véase Ávila, 2007: 70-73). Esto es: el dinero es una metáfora “de todo lo que se puede comprar; pero también metáfora abstracta del valor en sí” (Garcés, 2010: 39): puro significante.

Y si en la contemporaneidad muta el signo del dinero en significante absoluto, también habría de cambiar el signo de la literatura, como vaticina Saussure y apostilla Barthes. Según John Vernon, a medida que el dinero se va trocando más ficcional, la ficción se hace más representativa, más realista (en Hörisch, 2000: 71). Sin embargo, Jean-Joseph Goux en su espléndido ensayo *The Coiners of Language* (1994) establece una correlación socio-histórica opuesta entre literatura y dinero: hay una semejanza entre la estética literaria no figurativa y un tipo de circulación económica en la que el dinero se reduce a un símbolo que carece de valor *per se*. O mejor: la literatura realista se equipara a la circulación del oro cristalizado en una moneda que lo significa, hasta que irrumpe la crisis económica que convierte al dinero en significante: “In one way or another, the bankruptcy of a circulation of values based on *Gold Money* becomes a metaphor for the failure of the realistic or representational system of language” (Goux, 1994: 13). La crisis de la representación de “lo real” en el lenguaje literario se hace palpable en el primer tercio del siglo XX cuando, debido a las grandes transformaciones políticas y económicas, se toma conciencia del nuevo orden de las cosas. La novela ejemplar en este sentido, a decir de Goux, es *Los monederos falsos* (1926) de André Gide. Aquí el dinero falso es la metáfora de la narrativa moderna (Goux, 1994: 8). La transición al sistema capitalista moderno queda registrada en la literatura cuando el género de la novela se intenta “suicidar” amén de una visión constructiva de la narrativa y no representativa (véase Goux, 1994: 59-66). ¿A qué me refiero? A que se narran los modos de enunciación del texto: el protagonista de la novela ya no es un personaje central, sino la novela misma que uno de los personajes está intentando escribir y no puede. Hagamos memoria: Edouard, el protagonista de Gide, se siente

¹² “El dinero va dejando de tener cuerpo propio para ser sólo lo que es en esencia: un signo vacío, ahora mediatizado por los sistemas tecnológicos” (Ávila, 2007: 17).

fracasado como escritor y sólo puede pensar en categorías económicas y conceptos monetarios que frustran el proceso de escritura¹³. La novela ya no cuenta nada, sólo su imposibilidad de contar. A la manera de la moneda de oro falsa que se encuentra Edouard, desgastada, Gide produce una novela "falsa" con la promesa de una escritura novelística que no se cumple¹⁴. Se rompe el antiguo pacto con el lector y se garantiza algo, pero de manera incompleta: se posterga la narración, la novela, tal y como se pospone el respaldo del oro en la economía de la época¹⁵. Porque en esos años –de la vanguardia histórica y la problemática del artista que encarnan Kafka, Joyce y Thomas Mann– la única forma de representar el mundo a través de un lenguaje que ya no "cuenta" con el oro del significado es postergando esa misma representación. Autor y personaje producen sendas novelas falsas, incompletas, que sólo describen la imposibilidad de narrar desde el paradigma representacional –realista– decimonónico. La literatura, como el dinero, está en el futuro, cifrada en una novela incompleta, sin final, que no puede consumirse porque no ha terminado de producirse. Mediante este mecanismo de postergación además se exhiben los modos de producción de la novela, puesto que lo que confiere valor a la literatura es lo que está detrás: el trabajo del escritor. Y exponer los modos de producción es un claro gesto político, ya que las fuentes materiales de elaboración son orilladas por el mercado capitalista. Se olvida cómo fue creada la obra en pos de un consumo positivista de resultados acabados. A la vista de este panorama, algunos autores empiezan a despojar a la novela de cualquier filiación con el realismo "total" para vender únicamente ficción: lenguaje, significante, crédito fiduciario. Se configura así –con Gide a la cabeza– una genealogía de novelas que repiten las operaciones formales del dinero falso, cuando éste se inserta en las convenciones del intercambio. Novelas que no son novelas pero que circulan como tales. Narrativas que funcionan como "La moneda falsa" de Baudelaire, ese minúsculo texto que Derridá despieza al detalle en su libro *Dar (el) tiempo. La moneda falsa*. El valor real de la moneda falsa es que puede circular como moneda verdadera¹⁶, ya que existe la posibilidad de que no haya diferencia entre una y otra. Por consiguiente, el dinero falso es el ataque más feroz al Estado y a la economía. De la misma forma que una novela falsa dinamita el estrecho marco consumista del mercado editorial: no entra

¹³Goux precisa: "Economic ideas are usurping the roles of the characters. A tendency Howard the *abstract* –not any abstraction whatever, but the abstract Concepts of political economy (change, devaluation, inflation)– gnaws at the naive certainty of novelistic representation" (1994: 6).

¹⁴ Esto es: "the novel is *like* a false coin, which shines and jingles like a genuine coin, so convincingly that one would swear it was truly gold- whereas this gold is really no more than a superficial layer covering a crystalline substance, destined to be worn transparent with use" (Goux, 1994: 8).

¹⁵ Nótese que esta novela se publica tres años antes de la crisis financiera de 1929.

¹⁶ Escribe Derridá: "La moneda falsa debe ser *tomada* por una moneda verdadera y, para eso, debe *darse* como una moneda que tiene un título que la acredita convenientemente" (1995: 86).

“dentro”, entra “mal”¹⁷ o si entra como “verdadera” acaba estallando en su propia falsificación.

El dinero falso en la literatura argentina

Hablar de dinero es para nosotros, ciudadanos de una sociedad capitalista ultraliberal, un tabú. Aunque todos creamos en él como en un Dios: “In God We Trust”¹⁸. Pero nadie habla de su historia, de cuánta plata atesora ni de su origen. Hablar de literatura y dinero es quizás también uno de los mayores tabúes de la crítica académica¹⁹, la cual sigue pensando en las bellas letras –por herencia del romanticismo– como una suerte de república autónoma al margen de la economía. Algo sorprendente, porque la literatura occidental en su devenir histórico ha narrado el dinero desde *El Quijote* –primera novela moderna–, al que se han sumado numerosos nombres canónicos: Shakespeare, Goethe, Stendhal, Dickens, Twain, Flaubert, Dostoievski, Balzac, Thomas Mann, Faulkner, Scott Fitzgerald, etc. Pero es en la modernidad y la posmodernidad, cuando el lenguaje literario ya no tiene ningún respaldo “en oro”, que la novela occidental aborda copiosamente la problemática de la economía; de ahí que la ficción desde el siglo XX tenga como uno de sus grandes temas y problemas narrativos al dinero. En la literatura latinoamericana sin embargo no ha sido un motivo tan prolífico, y cuando este ha asomado lo ha hecho por la vía de la desconfianza (véase Garcés, 2010). Ahora bien: la Argentina ha sido el país que –dentro del campo hispanista– más páginas literarias le ha dedicado al dinero, desde el *Martín Fierro*. Tal vez abogado por su raíz toponímica, signada precisamente por el vocablo *argentum*: plata.

O porque es un campo cultural que ha tomado conciencia, al albur de las apreciaciones de Patricia Ávila, de que “Dinero y Nación participan del mismo tipo de naturaleza: son invenciones. Manifestaciones de la creatividad de imaginarios sociales a la vez que instrumentos configuradores de formas sociales y culturales” (2007: 39). Las monedas, como las palabras, circulan estandarizadas en el marco de los espacios nacionales²⁰ desde hace más de un siglo. Con este horizonte, la moneda ha ido atesorando en su

¹⁷ Del mismo modo que Joyce y su novela intraducible no entra al mercado. Pero en este caso no se hablaría de una moneda falsa, sino de una moneda inconvertible.

¹⁸ Este es el lema que reza en los billetes de dólar desde hace más de media centuria.

¹⁹ Principalmente la hispanista, porque la crítica literaria anglosajona y alemana (v.g., Heizelman, Shell, McClosky, Woodmansee, Hörisch, etc.) viene atendiendo a esta cuestión desde los años setenta. No obstante, han tratado la conexión entre literatura y dinero en el ámbito del español, de un modo u otro, Luis Cárcamo Huechante, Álvaro Fernández Bravo, Gonzalo Garcés, David Kelman, Andrea Valenzuela o Álvaro Enríque. La revista *Nueva Sociedad* sacó a la luz un número monográfico en 2010 sobre literatura y dinero; al igual que revista belga *Aleph*. En el rubro argentino, se han dedicado a su estudio en autores específicos (sobre todo Arlt y Borges): Ricardo Piglia, Alejandra Laera, Elsa Drucaroff, Sandra Contreras, Iván Almeida o Jorge Fonet entre otros.

²⁰ O continental, en el caso de Europa; cuestión que redundo en la actualidad en la pérdida gradual de la identidad nacional a favor de una economía y una cultura globalizadas, homogenizadas.

materialidad la memoria (Mnemosyne) de una nación. Junto a la cifra numérica, el papel moneda reproduce los signos nacionales mediante signos discursivos que combinan texto e imagen²¹ para producir identidad²². En correspondencia con la palabra, la moneda está sujeta al desgaste material y la inflación (véase Garcés, 2010: 39); que en algunos países, como la Argentina, es especialmente acuciada y dependiente del colonialismo del dólar americano: el valor "verdadero"²³. El valor del peso argentino fluctúa en función de una variable supranacional que lo ha llevado en la contemporaneidad a manejar una doble economía paralela: dólar / peso argentino; y dólar oficial / dólar "blue"²⁴; cuya cotización varía según el mercado "black". Esta doble lógica –paranoica y complotada– de lo "verdadero" y lo "falso" ha atravesado desde los inicios del S. XX la economía argentina²⁵; enfrascada en la búsqueda ilícita de subterfugios para adulterar el dinero –estafar al Estado– y sobrevivir. Porque "En el dinero como expresión del valor económico, hay una transferencia de valor del sujeto al objeto producto de sacrificio" (Ávila, 2007: 50). Por eso no nos extraña que el sujeto escritor argentino haya "transferido" a la ficción el modo en que se concibe, se produce y circula el dinero en su país (como en todos, en una u otra medida): desde la falsificación. Tal y como enuncia Ricardo Piglia: "La novela mantiene relaciones cifradas con las maquinaciones del poder. Las reproduce, usa sus formas. La literatura trabaja la política como conspiración, como guerra; la política como gran máquina paranoica y ficcional" (1989: 61). A lo que yo añado: la literatura argentina trabaja la economía ("lo invisible") y el mercado ("lo visible") como fraude, como moneda falsa, como la gran máquina falsificadora.

Por un lado, la tradición argentina ha pensado y piensa la ficción en términos de política económica: no sólo como representación temática del dinero, sino del trabajo del artista, la invención, la producción de valor: la motivación de la narración. De otro lado,

²¹ A este respecto véase el magnífico libro de Patricia Ávila *Y tú también te vas. Argentina y el dinero*. Es interesante observar cómo el dinero necesita de autoridades "extra" económicas para su circulación, porque "Las imágenes inscriptas en los billetes nos abren una constelación de significaciones y su análisis es un intento por describir la impronta que en ellos dejaron los que imaginaron el poder" (2007: 39).

²² La identidad también es una impostura, de tal forma que podemos aplicar a las políticas culturales de identidad la lógica de la falsificación (véase Germana, 2009: 299).

²³ Hay recordar en este punto la excelente parodia que hace Tato Bores en un monólogo de los años sesenta sobre la devaluación del peso argentino –el "dolarazo"– y la locura de la compra-venta de dólares en el país.

²⁴ Esta nomenclatura eufemística comenzó a utilizarse en Argentina a partir de 2011, cuando el Estado impuso fuertes restricciones para la adquisición del dólar oficial. Se manejan tres posibles razones por las que se pudo acuñar esta denominación: "blue" como oscuro, "blue chip" (pago al contado), o "blue" como el color de la fibra que pasan a los billetes para detectar si son falsos. También se le llama "dólar Messi" en honor al jugador cuyo número de camiseta es el 10 en la selección nacional argentina y en el F.C Barcelona. Y es que el cambio en el mercado negro del dólar americano rozó los 10 pesos argentinos.

²⁵ "Cuánto dinero es menos importante que *qué* dinero" (Zelizer, 2011: 38).

hallamos en esta literatura dos cualidades del dinero que aparecen en primer plano, como dos caras de la misma moneda: su posibilidad de duplicación (la copia) y la falsificación (el fraude). Pareciera que el dinero en la Argentina, desde las primeras décadas del siglo XX estuviera asociado al simulacro, a su irrealidad e irracionalidad latente generadora de desigualdad social e injusticia, razón por la cual el tipo de dinero que destaca en los relatos de los grandes escritores argentinos que hemos seleccionado es "falso" (metáfora del doble mecanismo de la copia y el fraude), que se contrapone al Estado (al dinero "legal", "verdadero"), y se produce desde el "margen". No hay que olvidar que es la confianza, y no la similitud, lo que hace posible que la moneda falsa circule. Tanto el lenguaje como el dinero viven del crédito, de la fe del lector, del consumidor. Por ello –como habría de exponer Goux (1994)– si se pierde la fe en el dinero "verdadero" (capitalista) a causa de un Estado fraudulento, se pierde la fe en el lenguaje, en la literatura "verdadera" (que representa "lo real") a favor de una narrativa falsificada, que no viene a ser sino el reflejo de una sociedad "organizada con un alto nivel de ficción" (Píriz, 2002: 464). Y es que el discurso hegemónico de la autenticidad (lo "verdadero") se relaciona con la formación de la identidad nacional (ligada a la clase social, la etnia y el género), que en el caso argentino no se da como "natural", sino como "construcción", ficción, falsificación. Así podemos observar la influencia de la política monetaria (véase Cortés Conde, 2005) en la política cultural de la identidad y de la tradición, articuladas ambas en el campo literario y en su mercado. Las nuevas *formas* de producción y simbolización económica vienen siempre acompañadas de nuevas *formas* de metaforización y cambio del sentido literario, cuyo valor es contingente en sendos ámbitos²⁶. Se transforma el dinero (economía), luego la ideología (política), luego la epistemología (literatura) (Germana, 2009: 300). De ahí que la falsificación se presente en la literatura argentina como agente (motor) y como metáfora de la construcción de una ficción (económica, política e identitaria) que va cambiando de forma desde la pasada centuria hasta hoy. La falsificación no es siempre la misma, sino que difiere en el tiempo, y en esa diferencia radica su valor. Al abrigo de esto, podemos decir que las poéticas del dinero falso en la literatura argentina son modos de resistencia al sistema económico general y al mercado en particular. También pueden ser leídas como una respuesta-especular a un horizonte político-económico hiperinflado y endeudado que se ha ido vaciando de contenido (significado) desde que la Buenos Aires colonial era una sociedad con una clase política fraudulenta que llegó a ser la élite social y económica del país (Píriz, 2002: 463). Al cabo, como sostiene Piglia, la función del dinero lleva "grabada la historia de una adquisición basada en el delito y en la transgresión" (1974: 25).

Asimismo toda poética trata de la producción: "No puede haber un análisis de la forma o del contenido de la producción sin una teoría del trabajo" y de la memoria (Shell, 1981: 25). En el caso de la literatura argentina, inserta en una economía nacional que ha (re)conocido el fraude (como la mayoría), las poéticas del dinero falso ponen

²⁶ Para Woodmansee hay una epistemología compartida entre el valor literario y el valor monetario.

simultáneamente sobre el tapete los modos de producción de la ficción, de su enunciación, del trabajo literario y de la economía del país. El dinero "verdadero" (de curso legal) sirve para el intercambio de productos equivalentes. La narración del dinero "falso" rompe esa gran metáfora de la circulación pareja y hace "visible" el intercambio desigual en esos tres niveles: en la forma de producir (representar/enunciar) "lo real", en el "falso" valor de cambio que impone el mercado al trabajo del artista, y en una lógica económica fraudulenta. En virtud de lo descrito, este artículo considera la relación entre literatura argentina y economía a partir de cuatro textos elaborados a tenor de dos grandes crisis económicas: la del crack de 1929 (Arlt y Borges) y la nacional de 2001 (Aira²⁷ y Piglia). Todos tienen como motivación de la narración –como dispositivo coagular que dispara la ficción– el dinero falso, y se erigen como discursos literarios "verdaderos" o "falsos" en función de sus *formas* de representación –enunciación–, de producción y de su consumo en el mercado. En primer lugar, acometo esta tarea ubicando la falsificación del dinero dentro de sus especificidades históricas, económicas y culturales. En segundo lugar, abordo esta cuestión partiendo de la discusión moderna acerca de la relación de la literatura con la realidad en cuanto a referente²⁸, que dio lugar a clasificaciones como la del género fantástico, realista, surrealista, maravilloso, ciencia-ficción, etc. Asimismo me apoyo en las premisas de Paolo Fabbrì²⁹ sobre "lo verdadero y lo falso" como una hipótesis de lectura de las *formas* literarias³⁰ y su inserción en una economía de mercado, al mismo tiempo que retomo la idea saussauriana de la ligazón entre el mundo verbal y el económico. Es decir, el dinero como signo que también articula la relación entre significado y significante del lenguaje sobre la base de su contrapartida material (real) y simbólica (ficcional). Si seguimos la teoría de Barthes en el ensayo citado más arriba, "una narración puede establecer su propio intercambio (falso o auténtico) de valores, así como el valor de la literatura en general. Así pues, las obras literarias se componen, sin excepción, de pequeños y grandes intercambios de tropos" (en Shell, 1981: 21). Entonces, ¿a qué alude lo "verdadero" y lo "falso" si toda literatura es falsificación de algo? ¿Cómo zafarse de esa tautología y añadirle "otro" valor? La cuestión del valor de lo "verdadero" y lo "falso" en las letras parece antediluviana, pero conviene reformularla al socaire de las ideas de Goux (1994). Por un lado, se puede entender la literatura realista³¹ como "verdadera"

²⁷ La novela se terminó de escribir en 1999 y fue publicada en Anagrama en 2002.

²⁸ Las teorías representacionistas parten de la idea de que el lenguaje "representa" al mundo. En cambio, las teorías antirrepresentacionistas hacen hincapié en el carácter transformador, creador, del lenguaje.

²⁹ Agradezco a Ezequiel de Rosso la recomendación de esta lectura, que ha resultado muy provechosa para mi estudio. Aclaro en este sentido que dejo de lado la extensa discusión de siglos sobre la "verdad" y la "mentira", lo es "verdad" o lo que lo parece. El eje de análisis de este trabajo es otro: la representación de "lo real".

³⁰ Para algunos teóricos como Holdheim el tema general de la novela es la falsificación.

³¹ Las polémicas sobre el realismo, la distancia entre la "realidad" y su representación literaria, han producido discusiones críticas apasionantes (verbigracia, como representación orgánica o como representación fragmentaria, ya que "lo real" no se puede aprehender en su totalidad). Es claro

en tanto que imita la condición de "lo real": lo "verdadero" sería una suerte de "argumentación figurativa", "una narración de la imagen y de los signos sensitivos" (Fabbri, 1995: 126). Al tratarse de una imitación conlleva implícitamente un proceso de "falsificación" del "original", que sería "lo real". No obstante, esa literatura se hace pasar por "verdadera" en el sentido de que representa de *forma* figurada "lo real", y así es leída y consumida en el mercado: ese es su "valor" de intercambio estético. En este rubro de "lo verdadero", pongo el énfasis en el valor de cambio más que en el de uso; en el valor del libro en el mercado editorial y en el lector (que da crédito, que confía) como consumidor. Shell afirma, cuestionando el pensamiento de Rushkin: "Si la literatura tiene algún valor, entonces debe tener buen crédito. El lector espera que el libro le dé sabiduría, así como el dueño de un billete de banco espera que se lo cambien por oro" (1981: 272). Rushkin defiende un valor de uso que otorga "saber" y que habría de fusionarse con el valor de cambio. El problema de esta teoría, como subraya Shell, es que no presta suficiente atención a la lectura, como sí lo hace Goux (1994). El lugar de enunciación que aquí propongo, en cambio, se sitúa no sólo en los modos de producción de la obra literaria y su ligazón con "lo real", sino en los modos de lectura como *formas* de consumo orientadas a un mercado. *Id est*: no tanto en la capacidad de interpretación del lector para hallar la "verdad"³² (el significado) en las falacias (significantes) de la literatura, sino en cómo esta se vende y se consume.

De otra parte, una literatura "falsa" –que para Goux tal vez sería la que narra el dinero falso como metáfora de la modernidad– vendría a definirse como aquella que no imita la realidad, revela su falsificación, sus mecanismos de construcción (sus modos de producción), o posterga la representación. No concluye, o bien evidencia la "falsedad" de "lo real", o ni si quiera lo representa. Esta suerte de literatura "falsa" habría de tener a su vez otro "valor" de intercambio en el mercado: se lee y se consume por sus *formas* de falsificación, por su grado de invención. Es un producto que no representa, incompleto –como afirmaba Goux (1994)– ni se inserta con facilidad en el mercado de consumo capitalista en tanto que no está acabado³³ e implica el (re)conocimiento de lo falso y engañoso por parte del lector / consumidor, lo que supone asimismo un esfuerzo de interpretación: un tiempo que es oro (el lector paga doblemente: por el libro y por el trabajo que supone la lectura). El discurso literario arma pues diferentes "circuitos de credibilidad" que apelan a la confianza del lector que presupone la representación de "lo real" como "continuidad y permanencia" –en términos de Deleuze– y "lo imaginario"

que la lógica discursiva y la lógica de "lo real" se repelen más que se acercan, pero el debate en torno a ambas no se ha agotado ni mucho menos. Y por eso lo revisamos en este ensayo para abordarlo en relación a la esfera económica.

³² La "hermenéutica heideggeriana (hasta Gadamer o hasta Derrida) entiende la verdad como "invención" "(y para el diccionario *falsear* es "inventar en detrimento de la verdad)". Y la epistemología (de Popper a Lakatos) entiende lo verdadero como "algo construido y lo falso es falsificación" (Fabbri, 1995: 122).

³³ Una literatura sin final es una literatura sin sentido, que se resiste al consumo capitalista: en el final se cifra la "verdad", el lector busca una literatura "acabada", con un sentido "final".

como "discontinuidad y capricho" (en Fabbri, 1995: 124). Es claro que la continuidad se aviene a la comodidad –a una inversión de menor tiempo de lectura– y que lo discontinuo "vende" menos en la bolsa de valores del mercado literario porque el lector invierte más tiempo en la descodificación, más trabajo en la narración. Esto es: "lo falso" habría de entenderse por tanto no sólo como un concepto literario, sino una *forma* cultural y económica.

Es obvio que el primer gran narrador del dinero en la Argentina fue Roberto Arlt³⁴. Y lo hace desde el paradigma literario de la representación realista que revela la "falsedad" de las relaciones económicas, políticas, amorosas y sexuales en la sociedad capitalista y en la clase burguesa de la época. En sus textos el dinero es "una máquina de producir ficciones, o mejor, es la ficción misma porque siempre desrealiza el mundo: primero porque para poder tenerlo hay que inventar, falsificar, estafar, "hacer ficción" y a la vez porque enriquecerse es siempre la ilusión" (Piglia: 1974: 25). Y aquí reside el meollo de la poética de Arlt: sus personajes se definen a través de su relación con el dinero; no se mueven en el mundo burgués donde se gana dinero "legal" con un trabajo remunerado, sino que lo hacen desde la "ilegalidad", lo fabrican (véase Drucaroff, 2000): el dinero falso el productivo, el que genera ficción³⁵. En consecuencia, el dinero en su literatura está asociado a la mentira, a la falsificación y a la estafa. El dinero es falso como su ficción, que aunque figurativa –"verdadera"– es también "falsa" porque está "plagiada", mal escrita y mal valorada en el mercado burgués. El texto por antonomasia que ejemplifica esta poética es, en mi opinión, no tanto *Los siete locos* o *El juguete rabioso* como ha establecido la crítica, sino su pieza teatral *Prueba de amor*. En ella, Guinter *quema* su dinero para probar si es "verdadero" el amor que le profesa su prometida, Frida. Los personajes femeninos, en la producción de Roberto Arlt, cristalizan las transacciones sexuales y económicas que impone el mercado del "amor" –del matrimonio– en el mundo burgués³⁶ que se asimila al fraude. Pero al final de la obra se descubre que el amor "falso" es el de Guinter –no el de Frida, que lo sigue amando cuando quema la plata– porque el dinero que ha incendiado no era "verdadero" sino fabricado *ex profeso*: falsificado. Tanto el lenguaje económico como el imaginario financiero son usados en esta pieza teatral para fijar el valor de unos personajes que hablan el lenguaje burgués del dinero falso que les rodea (véase McCormack, 1990) y la hipocresía ética que lo acompaña. Pero en una segunda lectura, en una vuelta de tuerca, nos damos cuenta de que si Guinter ha sido capaz de "fabricar" dinero falso en una imprenta, su fortuna también podría ser falsa. De esta manera, el amor de Frida

³⁴ Como le sucede a Henry James, "the same economic sign Systems are operative in the same patterns of signification in his life and his fiction" (McCormack, 1990: 34).

³⁵ Arlt entiende que hay diferentes "clases" de dinero (en función de su significado cultural), como demuestra Viviana Zelizer en el libro citado (2011): no es lo mismo el dinero que se gana de una lotería, el del salario, el primer sueldo, el de una herencia, etc.

³⁶ Las relaciones matrimoniales están controladas por la lógica económica capitalista: el valor de uso (la mujer, la virginidad) y el valor de cambio (el hombre, el trabajo). Recordemos el cuento "Noche terrible" de Arlt donde esta problemática aparece nítidamente.

que creíamos "verdadero", finalmente tampoco lo es –responde a la lógica burguesa del interés económico– ya que habría de abandonarle porque descubre que su riqueza es "falsa":

Frida: ¿Cómo te procuraste ese dinero falso?

Günter: Lo hice fabricar para mí. La imprenta que lo hizo sabía ya el destino que tenía. Pero, ¿por qué me preguntás eso?

Frida: (*con el pensamiento ostensiblemente ausente de las palabras que pronuncia*): ¿Y hay gente que se atreve a hacer esas cosas?

Günter: Pagándole, la gente se atreve a todo (Arlt, 2004: 133-134).

La literatura es concebida por Arlt no sólo como forma de ganar plata, sino como metáfora de que esa plata –como el amor / matrimonio burgués– aunque "verdadera" (legal) también es "falsa" (fraudulenta) como la literatura (plagiada). En definitiva: esta obra se asemeja a la ficción de Baudelaire analizada por Derridá, donde el efecto de una moneda falsa comparte la misma capacidad generadora de la ficción, haciéndose pasar por "verdadera" (1995: 95). Se trataría pues de una "falsa" literatura "verdadera"³⁷.

La segunda magna poética argentina del dinero es la de Borges, que rompe el pacto con la representación de "lo real" amén de propugnar una literatura "falsa", fantástica, con una causalidad mágica. En este sentido "El Zahir" es el ejemplo más ilustre³⁸. Para el autor de *El Aleph*, el dinero –"tiempo futuro"– es una suerte de "moneda ficticia"³⁹, mágica, (con un único anverso imposible de olvidar), como la literatura es siempre ficción –significante, copia– no respaldada por el oro del significado de "lo real", como sostenía Goux (1994). El zahir toma en la Buenos Aires de los años cuarenta la materialidad de "una moneda común de veinte centavos"⁴⁰ con la fecha de 1929 grabada en una de sus caras. La alusión es obvia: el crack financiero; así como la obsesión del mundo capitalista por la economía, que es pura ficción. Por eso en ese periodo el Zahir se convierte en la materia más representativa: una moneda (véase Laera, 2007: 38) que es todas las monedas, como la palabra no se gasta y es todas las palabras: copia infinita. Una moneda que no circula, sin valor de cambio (ni intercambio comercial), metáfora extrema de la desvalorización del dólar y su ficcionalización. Esta

³⁷ Daniel Schávelzon desarrolla el concepto de "falsos auténticos", aplicado al negocio de cuadros bien copiados, "que hacen público lo que son" (2009: 22).

³⁸ Aunque como indica Iván Almeida las monedas están presentes en toda su obra, y el dinero también: verbigracia, en el relato "El otro" de *El libro de arena*.

³⁹ No es lo mismo que una "moneda falsa" que tiene su razón de ser en pasar como "verdadera". La moneda de Borges es ficción, magia.

⁴⁰ La moneda tiene "marcas de navaja o de cortaplumas" que "rayan las letras NT y el número dos". Es claro: si quitamos el 2, queda el 0. El no valor. La NT puede referirse tanto a Arge(nt)ina como a ce(nt)avos.

moneda que sólo tiene valor de uso habría de estar en consonancia con la poética fantástica borgiana:

Hasta fines de julio me distrajo la idea de componer un relato fantástico. Este encierra dos o tres perfrasis enigmáticas –en lugar de *sangre* pone *agua de la espada*; en lugar de *oro*, *lecho de la serpiente*– y está escrito en primera persona. El narrador es un asceta que ha renunciado al trato de los hombres y vive en una suerte de páramo” (2004: 62).

Borges explicita –al igual que Gide– los modos de producción de su literatura fantástica y convierte esta problemática en anécdota narrativa, otorgándole el poder de hacer olvidar el Zahir, que reemplaza a Teodelina y simboliza la economía: “lo real”⁴¹ invisible. En esta parte del relato, Borges deja manifiesta su concepción de la ficción como juego y artificio, como copia de lo ya escrito –puro significante–, construida fuera –autónoma– de la representación de “lo real” (el significado) que libera a la literatura de su intercambio comercial: las obras realistas, “legibles” para la cultura de masas y las instituciones que tanto atacó. Porque la narración en el autor de *El aleph* ocurre cuando el dinero no existe, como sugiere Alejandra Laera (2007: 41): en el sueño (lo único que escapa a la lógica del capital y del consumo masivo), en la fantasía, en un universo literario autónomo que se aviene al consumo “ilegible” de la alta cultura: un lector privilegiado, diestro en el arte del intercambio infinito de significantes que son difíciles de consumir. En términos de Adorno, Borges apunta a “la profunda vocación de la obra de arte en una sociedad mercantil; no ser una mercancía, no ser consumida, ser desagradable en el sentido mercantil y utilitario” (en Shell, 1981: 221). Nuestro autor, en un contexto de crisis económica mundial donde el dinero se vuelve más ficcional y el sujeto queda atrapado en el fetichismo del significante (como sugiera Baudrillard), produce una literatura deliberadamente “falsa”, en el sentido que apuntaba Goux (1994).

En tercer lugar, habría que situar a Piglia que cifra su ficción del dinero en una moneda antigua que habría de ser falsa porque no es legal: no circula, no tiene valor de cambio en el mercado actual. Refiere a una literatura “falsa” que se vende en “otro mercado”: el de los anacrónicos lectores de literatura. Obviamente aludo al prólogo de *El último lector* que es una de las grandes ficciones económicas de Ricardo Piglia, junto con “Homenaje a Roberto Arlt” y *Plata quemada*. En dicho prólogo, la “máquina sinóptica” del fotógrafo Russell, réplica de Buenos Aires –una suerte de Aleph⁴²– es como una “moneda griega” que posee la “condición del arte, se desgasta, no envejece, ha sido

⁴¹ Borges invierte la causalidad narrativa (igual que en “El arte narrativo y la magia): el Zahir (la economía) y el trabajo literario que precipita el olvido de la moneda, que a su vez conlleva el olvido de Teodelina.

⁴² La intertextualidad es evidente: “Vi una puerta y vi un catre, vi un Cristo en la pared del fondo y en el centro del cuarto, distante y cercana, vi la ciudad y lo que vi era más real que la realidad, más indefinido y más puro” (Piglia, 2005: 16). Asimismo, la “máquina sinóptica” se halla al final de una “escalera” pero esta vez no en un sótano, sino en un “altillo”.

hecha como un objeto precioso que rige el intercambio y la riqueza” (2005: 13). El objeto literario funciona así como una mercancía que se intercambia con los parámetros de “otra” economía: “el fotógrafo reproduce, en la contemplación de la ciudad, el acto de leer. El que la contempla es un lector y por lo tanto debe estar solo. Esa aspiración a la intimidad y al asilamiento explica el secreto que ha rodeado su proyecto hasta hoy” (2005: 12). A la literatura se accede con una moneda antigua -el dracma- que sobre todo tiene valor de uso, símbolo de una economía perdida, de una tradición olvidada, de un “secreto” que únicamente son capaces de valorar -sólo circula entre- los lectores: el valor de cambio es “otro”. Pero tras el acto de ver / leer la ciudad, el dinero es devuelto al espectador /lector, es decir: el valor de uso -de nuevo- se hace manifiesto y el “consumidor” es retribuido con capital simbólico:

–¿La hizo usted?– Me miró con un gesto de complicidad. Si es falsa, entonces es perfecta –dijo y luego con la lupa estudió las líneas sutiles y las nervaduras del metal–. No es falsa, ¿ve? –Se veían leves marchas hechas con un cuchillo o con una piedra–. Y aquí –me dijo– alguien ha mordido la moneda para probar que era legítima. Una campesino, quizá, o un soldado (Piglia, 2005: 15).

“Lo falso” aquí tiene un eco arltiano, y se pergeña como lo “fabricado”, lo que crea la ficción, el trabajo del artista que tiene otro “valor” y otra “circulación”. Al igual que sucede en su novela *Plata quemada*, escrita contra la sacralización del dinero en el sistema neoliberal, al que confronta con el fraude, la falsificación, y el robo. Pero ya no se trata de un dinero falso que circula como verdadero –en contra de la lógica capitalista– como en Arlt, sino de su cruce con Borges: dinero falso (ficticio) que procede de una economía falsa (fraudulenta). El dinero es robado al banco que roba, y finalmente, *quemado*, como en *Prueba de amor*. Un dinero que es dinero falso, ilegal, que a su vez es copia del original (el dracma): todo es “falso” en una economía capitalista “falsa” que desde 1971 no tiene respaldo en oro: es ficticia. Sin embargo, en Arlt se quema el dinero falso, ilegal, pero sigue existiendo un dinero “verdadero”, legal, con oro: el de la burguesía. En Piglia todo es ficción; y esto es trasladado a la literatura –a la construcción narrativa– que entiende el lenguaje como utopía máxima y se forja desde la impostura de la oralidad escrita o la copia: plagio del plagio, significante del significante que se quema (como la palabra) para dar paso a la tradición oral, la única literatura “verdadera” que puede circular al margen del mercado y que depende de la “memoria” que se repite como se recuerda (Piglia, 2005: 12):

Y después de todos esos interminables minutos en los que vieron arder los billetes como pájaros de fuego quedó una pila de ceniza, una pila funeraria de los valores de la sociedad (declaró en la televisión uno de los testigos), una columna bellísima de cenizas azules que cayeron desde la ventana como la llovizna de los restos calcinados de los muertos que se esparcen en el océano o sobre los montes y los bosques pero nunca sobre las calles sucias de la ciudad, nunca a las cenizas deben flotar sobre las piedras de la selva de cemento (2000: 174-175).

Pero el citado prólogo también nos remite a Borges y a la tradición de la literatura fantástica rioplatense (menciona incluso a Felisberto y a Onetti), en concreto a "El Zahir", que como el dracma tiene "marcas de navaja o de cortaplumas" (Borges, 2004: 59) y es una moneda "mágica" que no se "olvida". De nuevo el cruce con la memoria que "representa": "Lo real no es el objeto de representación sino el espacio donde un mundo fantástico tiene lugar" (Piglia, 2005: 12). Lo real es la ficción: una "verdadera" literatura "falsa". La única posibilidad de representación es la de "lo falso" que ahora es "verdadero". Y es que en este relato se cifra el lenguaje económico que entrafía la poética de Ricardo Piglia como valor de uso que altera las relaciones de representación y de (re)producción: "Lo real no es el objeto de la representación sino el espacio donde un mundo fantástico tiene lugar" (2005: 12). Como sugiere Marc Shell:

El estudio de las monedas como ejemplos de arte visual y literario en una época de reproducción mecánica indica la necesidad de reflexionar tanto en la representación y producción económicas como en la reproducción o imitación estética [...] En este sentido, la numismática no sólo cuenta las monedas, sino que también da cuenta de la importancia de los signos económicos y estéticos, así como de su relación (1981: 178).

Estas líneas nos invitan a pensar en Benjamin, por supuesto, pero también en la doble operación representacional que lleva a cabo Ricardo Piglia cuando pone como protagonista del texto a un fotógrafo que "representa" una moneda que "representa": "una fotografía de una moneda es la reproducción mecánica de una reproducción mecánica; lo que altera la concepción popular de la moneda y destruye su "aura" (Shell, 1981: 178). La fotografía reproduce un original (como la acuñación, como la literatura) que es "falso" en tanto que simboliza lo que se ha perdido: la tradición griega, la "auténtica"⁴³, la economía con significado, con oro. Así para Ricardo Piglia toda literatura es falsa porque es copia (todo dinero es ficticio); toda vez que la tradición argentina es falsa porque es plagio (el dinero nacional es siempre fraudulento). Ficción cruzada por Arlt y Borges. Dos caras de la misma moneda pigliana.

Y como último ejemplo de estas poéticas del dinero en la literatura argentina (que no se agotan ni mucho menos en los nombres que he mencionado) usaré la ficción de César Aira, que supone un salto abisal en esta genealogía textual, ya que opera en otro eje: una economía donde el dinero es totalmente ficcional, la literatura se vuelve "verdadera" representando el absurdo (la falsedad) de lo "real". Volvemos entonces a la tesis de Vernon (1984) que Goux (1994) había descartado: cuanto más ficcional es la economía más realista es la literatura. En *Varamo* de César Aira el dinero falso representa un crédito que genera deuda en la vida del escritor, inmerso en un mercado

⁴³ Daniel Schávelzon consigna: "Así es como podemos movernos hacia el concepto mismo de autenticidad, para nosotros surgido en Grecia, trasladado a Roma con sus copias de originales griegos y considerados a su vez más tarde como originales, ya que sus fuentes, si las hubieron, se han perdido, aunque no por ello son obras de arte menos extraordinarias –buen ejemplo del mercado de las copias– (2009: 49).

“falso” que deviene en el centro de la “sociedad de lo imaginario” (Schávelzon, 2009: 24) o la “sociedad del simulacro”, como la definiría Baudrillard. Me explico: la superproducción de transacciones financieras actuales se hacen en virtud del nombre, de la firma: “yo soy mi dinero” (significante vacío). Y, tal y como he anunciado, si cambia la forma del dinero, cambia la literatura. En la actualidad sólo el 5% del dinero que circula es dinero real (papel moneda creado por el Banco Central con respaldo estatal y sin oro), el resto es ficticio (devaluado y creado por los bancos privados). Vivimos el tiempo de la declinación del soporte material de la unidad monetaria en favor de las tarjetas de crédito: el dinero bancario es un signo vacío mediatizado por los sistemas tecnológicos. Un dinero que evidencia a todas luces su devaluación, lo que implica una arbitrariedad absoluta, puesto que no es subsidiario del Estado (como en Arlt o en Piglia) sino de la banca privada. La ficción de Aira actúa conforme a la misma lógica: no existe literatura sin mercado editorial (al igual que no existe dinero sin banco); no existe texto sin autor (al igual que no hay dinero sin nombre) y el valor de ambos es arbitrario porque no son más que “signo vacío” –el dinero para Aira “es la abstracción” (2002: 67)–, subordinado al crédito del capital (editorial, bancario). A la postre, Aira socava los fundamentos de la autenticidad: la literatura, como el banco, está desprovista de sentido, de valor intrínseco. La ficción es disparate, “mala” superproducción, una obra inconclusa, un proyecto depositado a plazos. No hay moneda: sólo crédito. No hay obra: sólo mercado. O mejor: no hay obra sin mercado, no hay dinero sin banco. Al compás del dinero que se transforma en vacío dependiente de la banca, la literatura se hace vacua, dispartada, neto proceso dependiente del mercado, del crédito que ostentan el autor y la editorial. De este modo, lo fundamental para Aira es la acción de la escritura⁴⁴, publicar, no el resultado final del texto ni el sentido “estético” acabado⁴⁵. Porque en la actualidad los contornos de “lo literario” se han diluido y cualquiera, arbitrariamente, puede ser escritor y publicar literatura si dispone de “crédito”. Cualquier cosa puede ser literatura, por más dispartada que sea (por poco sentido que tenga) como ilustra la *Varamo*. Aquí su protagonista homónimo recibe en el pago de su sueldo ministerial dos billetes falsos. No intenta hacerlos circular como verdaderos, no los devuelve, ni los hace desaparecer (no los *quema*): únicamente los guarda⁴⁶. Más adelante, recuperará este dinero perdido porque se encontrará con

⁴⁴ Especifica Sandra Contreras: “la literatura de Aira no es sólo proliferación del relato; es también acción, *performance*. Y por eso la publicación [...] es parte central de la obra como acto artístico, como acción” (en Fernández Bravo, 2007: 73).

⁴⁵ Que por otro lado se puede entender como un gesto anticapitalista, en contra del mercado editorial del consumo mayoritario de obras totales.

⁴⁶ También se puede hacer una lectura en clave de la gran circulación monetaria de menor valor que correspondería con la de una literatura “menor”. *Varamo* no encuentra “cambio”, no tiene billetes menores por culpa de “la autoridad monetaria, que no imprimía lo suficiente y había llevado al público a la aberración de apreciar más las unidades fiduciarias cuanto más baja fuera su denominación” (Aira, 2002: 20).

los dueños de una editorial filibustera⁴⁷ que le convencen –aunque no haya escrito literatura en toda su vida– de componer *El Canto del Niño Virgen*, que emergerá como la obra maestra de la poesía modernista latinoamericana y lo hará ganar el dinero perdido:

el contenido de la ansiedad de Varamo en las horas que precedieron a la escritura fue el dinero⁴⁸, y el método que nosotros adoptamos para transmitir su estado de ánimo fue el indirecto libre... y hay una identidad profunda, que nadie podría negar, entre dinero e indirecto libre. Así como éste es la razón que mueve y explica cada paso del discurso, así el dinero mueve al mundo como razón última, tanto en lo profundo de la psiquis como en la superficie (Aira, 2002: 67).

Recapitulando: la literatura se ha devaluado en el marco de un mercado editorial superproducido⁴⁹; y se desmitifican la autenticidad del autor (el trabajo⁵⁰) y la de la obra (su valor) (véase Contreras, en Fernández Bravo, 2007: 69). La publicación de un libro es fruto del azar editorial, la fama de la arbitrariedad, y a causa de esto la ficción termina siendo mero disparate, representación de una vida “disparatada”. Un experimento⁵¹: “nos contuvimos porque el proyecto era hacer un volumen muy breve, ya que es un experimento (un experimento en crítica literaria); y los experimentos deben ser breves para ser convincentes; una vez que se demostró la hipótesis inicial, no tiene sentido seguir.” (Aira, 2002: 64). La literatura, como el mercado y la vida, funciona de manera similar a la “moneda falsa” de Baudelaire que circula como “verdadera” (igual que en Arlt), pero que es leída como “falsa” (igual que en Borges) puesto que revela su “falsificación”. En Aira no hay postergación de la representación sino pacto con lo real: se representa “lo verdadero” que parece “falso”, (no tiene significado ni sentido) pero no lo es. Estamos pues ante una “falsa” literatura “falsa”

⁴⁷ Hay también otro paralelismo entre las “prensas oficiales” que imprimen billetes y la imprenta editorial (Aira, 2002: 20-21). El mercado pirata, negro, es el mercado de lo “falso” que constituye un universo “paralelo” (véase Schávelzon, 2009: 48).

⁴⁸ Si el protagonista de Gide, Edouard, no podía escribir porque pensaba en dinero, Varamo no para de escribir por dinero.

⁴⁹ Leemos:

¿Tiene algo que hacer esta noche? ¿No? Llenar una página no puede llevarle más de tres o cuatro minutos, sin o se distrae. Eso da unas veinte páginas por hora. En cuatro o cinco horas puede tener listo un decente librito. Mañana hay asueto administrativo, así que puede dormir hasta tarde. ¡Y tiene doscientos pesos en el bolsillo! (Aira, 2002: 113-114).

⁵⁰ Hablando de la “esencia del improvisar”, escribe Aira:

no disponía de la vida entera, ni de un fragmento de ésta, sino de un átomo de tiempo, una desaparición de tiempo. El alimento de las decisiones, es decir de las elecciones, y de las intenciones, era el tiempo, pero las premisas de la improvisación devoraban todo el tiempo disponible, antes de empezar (2002: 59).

⁵¹ Varamo se dedica en sus ratos libres a embalsamar.

que va más allá de André Gide: no se trata únicamente de la falsificación en la construcción literaria (toda escritura es falsa), sino también en el mercado, en el lector. Articula pues una doble operación de falsificación: de la construcción del texto (falso escritor) y la de su circulación (falso mercado). Y es que, como advierte Derridá: "Las escrituras aparentemente más directas, las más directamente concretas, personales, supuestamente en contacto directo con la "cosa misma", son "a crédito": están sujetas a la autoridad de un comentario o de una reedición que ellas mismas son, incluso, incapaces de leer" (1995: 101-102). Pero eso es otro cantar. U otro contar. Nunca mejor dicho.

César Aira pone de manifiesto en esta novela que "La disolución de la reverenda categoría V/F no se caracteriza sólo por el fin de lo verdadero sino también por el fin de la mentira" (Fabbri, 1995: 125). Porque lo falso también es verdadero. En la sociedad actual hiperimaginaria, hiperreal e hipercomunicada "lo verdadero y lo falso son simulacros sin posible dialéctica" (Fabbri, 1995: 125): dos universos superpuestos, indisolubles y efímeros. Hasta el punto que podemos sugerir que estamos en un periodo que ha opacado la dialéctica de "lo verdadero" y de "lo falso", equiparable al cristal negro en que ha devenido el barquito en la botella del que hablaba Fabbri en la cita que servía de antesala a este trabajo. El cristal habría de simbolizar conjuntamente al mercado, al crédito que otorga el lector, y a la deuda que contrae el escritor, los cuales convierten en efímero -en extremo contingente- el valor del objeto literario. Aunque no hay pruebas suficientes de que "la falsificación preceda o sea consecuencia del mercado" (Schávelzon, 2009: 111) está claro que entra en juego cuando la economía -comercio / consumo- se va desarrollando *in abstracto*. También hemos comprobado a lo largo de este artículo que cada época histórica enuncia lo "verdadero" (la representación de "lo real") de una determinada *forma* para defender la economía capitalista y concebir su expresión literaria en el mercado: "*con normas de verdad o de mentira diferentes a las precedentes, y con nuevos mecanismos para demostrar la validez de cada una*" (Schávelzon, 2009: 68). A su vez cada campo cultural encuentra un "valor" distinto en lo "falso", que en el caso argentino habría de cristalizarse en una genealogía de ficciones que a través de diversos personajes -Günter, Borges, Russell, Varamo- ilustran su relación con el dinero, con "lo real", con la literatura y con el mercado: fraudulenta, falsificada, ficticia, falsa. Estos autores pergeñan así poéticas del dinero falso sobre la base de una "falsa" literatura "verdadera" (Arlt); de una literatura "falsa" (Borges); de una "verdadera" literatura "falsa" (Piglia); y de una "falsa" literatura "falsa" (Aira). Aunque esto no es más que una hipótesis de lectura, una hipoteca más.

BIBLIOGRAFÍA

Aira, César. *Varamo*. Barcelona: Anagrama, 2002.

semiótica borgesiana", *Variaciones Borges*, n. 13, 2002: 57-77.

Almeida, Iván. "La moneda de Borges: de la degradación al desgaste -rudimentos de

- Arlt, Roberto. *El fabricante de fantasmas. Prueba de amor*. Buenos Aires: Losada, 2004.
- Ávila, Patricia. *Y tú también te vas. Argentina y el dinero*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2007.
- Barthes, Roland. *The semiotic challenge*. Los Ángeles: University of Californis Press, 2004.
- Baudrillard, Jean. *Crítica de la economía política del signo*. Madrid: Siglo XXI editores, 2009.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas I*. Barcelona: Emecé, 2004.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- Cárcamo-Huechante, Luis E.; Álvaro Fernández Bravo y Alejandra Laera (comps.). *El valor de la cultura. Arte, literatura y mercado en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- Cortés Conde, Roberto. *La economía política de la argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Gedisa, 2005.
- De Certeau, Michel. *La debilidad de creer*. Buenos Aires: Katz Ediciones, 2006.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 1994.
- Derridá, Jacques. *Dar (el) tiempo. I. La moneda falsa*. Barcelona: Paidós, 1995.
- Drukaroff, Elsa. "Lucro soñante. Mercancía, sueños y dinero en el teatro de Arlt", *Cuadernos del GETEA*, n. 12, 2000: 57-67.
- Enrique, Álvaro. *Valiente clase media. Dinero, letras y cursilería*. Barcelona: Anagrama, 2013.
- Fabbri, Paolo. *Tácticas de los signos. Ensayos de semiótica*. Barcelona: Gedisa, 1995.
- Fornet, Jorge. *El escritor y la tradición. Ricardo Piglia y la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de la Cultura Económica, 2007.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas. Un arqueología de las ciencias humanas*. Madrid: Siglo XXI, 1997.
- Garcés, Gonzalo. "Una pasión gastada", *Nueva sociedad*, 230, 2010: 38-48.
- Germana, Michael. "Counterfeiters and Con Artists: Money, Literature, and Subjectivity", *American Literary History*, n. 21, 2009: 292-305.
- Gide, André. *Los monederos falsos*. Barcelona: Editorial Poseidón, 1980.
- Goux, Jean-Joseph. *Symbolic economies. After Marx and Freud*. Ithaka: Cornell University Press, 1990.
- Goux, Jean-Joseph. *The Coiners of Language*. Norman: University of Oklahoma Press, 1994.
- Hörisch, Jochen. *Heads or Tails. The Poetics of Money*. Detroit: Wayne State University Press, 2000.
- Kelman, David. *Counterfeit Politics: The Conspiracy Narrative in Twentieth-Century U. S and Argentine Literature*. Emory: Emory University [Tesis Doctoral], 2007.
- Klossoski, Pierre. *La monnaie vivante*. Paris: Éditions Payot & Rivages, 1997.
- Lacan, Jacques. *Escritos I*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2013.

Laera, Alejandra. "De la periferia al imperio: inflexiones de la relación entre ficción y dinero en 'El zahir' y 'El otro'", *Variaciones Borges*, n. 23, 2007: 37-49.

Marx, Karl. *El capital (Obra completa). Crítica de la economía política*. Barcelona: Akal, 2000.

McCormack, Peggy. *The Rule of Money. Gender, Class, and Exchange Economics in the Fiction of Henry James*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1990.

Parsons, Talcott. *El sistema social*. Madrid: Alianza, 1999.

Piglia, Ricardo. "Roberto Arlt: la ficción del dinero", *Hispanamérica*, n. 7. 1974: 25-27.

Piglia, Ricardo. "Ficción y política en la literatura argentina", *Hispanamérica*, n. 52, 1989: 59-62.

Piglia, Ricardo. *Plata quemada*. Barcelona: Anagrama, 2000.

Piglia, Ricardo. *Nombre falso*. Barcelona: Anagrama, 2002.

Piglia, Ricardo. *El último lector*. Barcelona: Anagrama, 2005.

Píriz, Pedro. "¿Qué pasó en la Argentina ? Algunas piezas de un rompecabezas para intentar entender", *Estudios sociológicos*, n. 59, 2002: 455-467.

Saussure, Ferdinand de. *Curso de lingüística general*. Madrid: Akal, 1991.

Shell, Marc. *La economía de la literatura*. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.

Shell, Marc. *Money, Language and Thought*. London: The John Hopkins University Press, 1982.

Svhávelzon, Daniel. *Arte y falsificación en América Latina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

Simmel, Georg. *The Philosophy of Money*. New York: Routledge, 2008.

Vernon, John. *Money and Fiction. Literary Realism in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries*. Ithaca: Cornell University Press, 1984.

Woodmansee, Martha y Marc Osteen. *The new economic criticism. Studies at the intersection of literature and economics*. London: Routledge, 1999.

Zelizer, Viviana A. *El significado social del dinero*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.