



DIFERENCIA(S)

revista de teoría social contemporánea

ALEJANDRA LAERA

DINERO Y VIDA

INFLEXIONES CONTEMPORÁNEAS EN LA CULTURA LITERARIA ARGENTINA A PARTIR DE HISTORIA DEL DINERO DE ALAN PAULS Y DE LOS DIARIOS DE EMILIO RENZI DE RICARDO PIGLIA

EN REVISTA DIFERENCIA(S)

DINERO - N°5 - AÑO 4 - NOVIEMBRE 2017. ARGENTINA.

ISSN 2469-1100

PP. N° 61-79



DINERO Y VIDA

INFLEXIONES CONTEMPORÁNEAS EN LA CULTURA LITERARIA ARGENTINA A PARTIR DE HISTORIA DEL DINERO DE ALAN PAULS Y DE LOS DIARIOS DE EMILIO RENZI DE RICARDO PIGLIA

ALEJANDRA LAERA

RESUMEN

Este ensayo explora el modo en que el dinero aparece en la narrativa argentina contemporánea de un modo diferente a las ficciones del dinero de la década de 1990, que ofrecían a través de él módicas alegorías que servían, entre otras cosas, como resistencia a las crisis económicas. Sin explotar su potencia alegórica, en la narrativa actual el dinero se articula con la vida a través de la noción de tiempo que parece regirlas ofreciendo, así, relatos calendarizados. Con esta perspectiva, se propone un acercamiento a dos relatos diferentes pero fuertemente calendarizados como la novela *Historia del dinero* de Alan Pauls y *Los diarios de Emilio Renzi* de Ricardo Piglia.

PALABRAS CLAVE DINERO; VIDA; TIEMPO; NARRACIÓN

ABSTRACT

This essay explores the way in which money appears in contemporary Argentine narrative, distinct from the fictions of money of the 1990s which offered modest allegories that functioned, among other things, as resistance to economic crises. Without exploiting its allegorical power, in current narratives money is articulated with life through the notion of time that seems to govern them, thus offering what I call calendar stories. With this perspective in mind, this essay proposes an approach to two different but strongly calendar stories, *Historia del dinero* by Alan Pauls and *Los diarios de Emilio Renzi* by Ricardo Piglia.

KEYWORDS MONEY; LIFE; TIME; NARRATION

Tal vez desaparecer no sea un accidente indeseado, una de las muchas contingencias que lo acechan, sino la lógica misma del dinero, su tendencia fatal. Puede que en eso, piensa, el dinero sea parecido a la vida –más en eso, incluso, que en el impulso a reproducirse, que también comparten.
Alan Pauls, Historia del dinero, 2013

1966. Julio. Jueves 14 ¿Cobraré por fin? De eso dependen muchas cosas. Ahora es también necesario aprender las técnicas para sobrevivir.
Ricardo Piglia, Los diarios de Emilio Renzi, 2015 – 2017

La plata no alcanza. No me alcanza la plata. ¿Cuánto gastaste? Todo aumentó un montón. Me costó carísimo... ¿Cuánto te salió? ¿Cuánto vale? Me quedé sin un peso. Hay una inflación... ¡Qué cara está la vida! Para una escucha apenas distanciada resulta inmediatamente llamativa la disposición argentina a hablar de dinero: de lo que se tiene, de lo que no se tiene, de lo que se podría tener. Resulta llamativo e incluso, para algunxs, incómodo o impúdico. No todas las culturas, no todas las sociedades, más bien pocas, encuentran en el dinero un tema franco sobre el cual hablar, conversar, opinar, preguntar. Este saber cotidiano sobre el estado del dinero (su circulación y los valores) y esta curiosidad sobre sus usos (los precios y los gastos) se proyectan desde el yo hacia el posible interlocutor casi sin discontinuidad. Puede ser en la familia, en una comida entre amigxs, en la cola del supermercado o adentro de un taxi. El dinero, podríamos decir, no solo contiene, en tanto *ficción del dinero*, la potencia de una narración, sino también la posibilidad de una conversación. Frente a esa insistencia, sin embargo, hay una suerte de decoro o vergüenza cuando la conversación ya no es entre pares y se trata de una relación laboral que supone jerarquías: la pregunta que vincula el dinero con el trabajo por el cual se lo recibe es, cuanto menos, esquiva. Esa pregunta siempre disponible para empezar un diálogo se torna implícita o se saltea o apenas se hace tímidamente. Es como si en la conversación laboral la relación entre el trabajo y el dinero quedara interrumpida.

Si parto de esta observación general que es antes del orden de la experiencia que del estudio sociológico, pero que no por eso deja de tener su valor de verdad, es porque la considero productiva para explorar la relación que lxs escritores y escritoras argentinxs mantienen con el dinero, ya sea a través de su literatura, ya sea por medio de sus prácticas: una relación obliterada, sublimada y, en muchos casos, metaforizada. Mucho más lejos de la familiaridad entre pares que del recato distante del jerárquico mundo laboral. Podría poner dos ejemplos que remiten a ambos niveles (el de las textualidades y el de las prácticas) y sirven para ilustrar

un vínculo conflictivo. El primero es el modo en el que Jorge Luis Borges le otorga densidad simbólica al dinero al tiempo que lo vacía de materialidad (en “El zahir”, “El otro”, “Utopía del hombre que está cansado”, entre otros relatos en los que, aunque no protagónicamente como en estos, aparece el dinero figurado en monedas o billetes)¹. El segundo es la *Encuesta a la literatura argentina contemporánea* presentada por Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano para la colección Capítulo del Centro Editor de América Latina en 1982, cuya novena y última pregunta es sobre las posibilidades de vivir de la literatura: de los ochenta escritores y escritoras encuestados a lo largo de veinte entregas, solo algunxs la responden y solo algunxs se refieren al dinero que ganan por escribir². Más todavía: tanto la puesta en relieve de la materialidad económico política del dinero en Borges como el señalamiento de la obliteración del dinero en la actividad de los escritores puede parecer escandaloso, como si se llamara la atención sobre algo de lo que se preferiría no hablar, una materialidad que ya no es solo del orden de la escritura (con la mediación de la industria cultural hacia mediados de siglo o de las teorías postestructuralistas en los 80) sino de la economía más neta.

Para comprender la tendencia a la invisibilización del dinero, hay que tener en cuenta, aunque no únicamente, el contexto literario cultural en el que se produce, dominado por una idea moderna de literatura que se instaló definitivamente en la Argentina en los años 20, ya con las vanguardias, y cuyo fin de ciclo se anunció recién en el transcurso de los años 90. Esa idea moderna se sostiene fuertemente en la autonomía literaria que, si bien es siempre relativa, es la guardiana de una especificidad que se vincula por un lado con la noción de función estética y por el otro con la noción de alta literatura. Desde ya, esto no deja de ser una generalización, pero lo importante es que se configura como horizonte de una literatura que se quiere diferenciar de las manifestaciones de corte popular, plebeyo, masivo, según los casos y los momentos, como si encontrara en ese rasgo una legitimación y una autosuficiencia. Atendiendo a este marco contextual y a su inflexión local, podría decirse que la relación de la literatura argentina moderna con el dinero tiene dos fantasmas que la acechan: el mercado y el trabajo. Porque no solo esa literatura moderna se quiere alejada del mercado de bienes culturales que en la Argentina de 1930 ya se encuentra consolidado y, por lo tanto, diversificado, de modo que

1 Remito a la lectura que llevé a cabo de los dos primeros relatos acá mencionados en mi *Ficciones del dinero. Argentina 1890-2001*, dentro del capítulo “El escritor ante el valor” (Laera, 2014).

2 Llama la atención, por otra parte, que esa pregunta que cierra la encuesta se separa por completo de la pregunta sobre la posibilidad de la profesionalización. Habría que considerar esa distinción en sintonía con la definición y caracterización de la profesionalización que por esos mismos años dan Sarlo y Altamirano (1983) en el seminal artículo sobre la formación del campo cultural argentino en el Centenario en sus *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, en los que se pone el énfasis en la dedicación a la escritura y el corporativismo mientras la cuestión económica queda ex profeso en un plano muy secundario.

permite la distinción entre una suerte de alta literatura concentrada en el libro y una literatura popular distribuida en gran medida en folletos, revistas por entregas, colecciones semanales. Esa literatura moderna se protege del mercado, de sus mecanismos de intercambio, de sus operaciones comerciales, como si esa circulación mercantil del objeto literario afectara la textualidad que alberga, pero también se protege de otra dimensión fuertemente material: el trabajo invertido en la realización o producción de ese texto. O bien el trabajo se sublima en tanto creación, o bien se adelgaza la materialidad del acto de escribir, que se subsume en la propia escritura. Como sea, tiende a licuarse todo aquello que vincula al trabajo con el dinero: la recompensa material, económica, a cambio del texto escrito; es decir, todo aquello que termina quedando del lado de la literatura popular o masiva, cuya motivación siempre sería una demanda externa y cuyo resultado sería un bien cultural con un comprador asegurado. Estos dos fantasmas de la literatura moderna, el mercado y el trabajo, explican para mí, en buena medida, la tendencia a silenciar la dimensión económica de la literatura y a protegerse así de prácticas y textualidades literarias que considera menos legítimas.

En *Ficciones del dinero. Argentina, 1890-2001* planteé, precisamente, que era en aquellos momentos en los que, por efecto de transformaciones o de crisis mayores, el estatuto de la literatura y la definición del escritor/a se transformaban, cuando en los textos se daba cuenta de esos cambios e incluso se buscaba procesarlos ficcionalmente. Para decirlo de otro modo: la sintonía entre unas condiciones económicas generales y las condiciones relativamente específicas del campo literario propician, impulsan, desencadenan un conjunto de textos que vienen a procesarlas a través de la ficción³. En ese sentido, el momento de emergencia de los dos conjuntos de *ficciones del dinero* que pueden reconocerse en la literatura argentina coinciden aproximadamente con lo que di en llamar el *ciclo moderno de la literatura argentina*, cuya constitución se enmarca entre finales de la década de 1880 y 1930, con la conformación de un mercado de bienes culturales, y la década de 1990, con la decidida puesta en cuestión de los supuestos específicos de la literatura y la expansión de sus límites. De allí que si alrededor de las crisis desatadas en 1890 y en 2001 –las dos más importantes de la Argentina según historiadores, economistas y sociólogos (Gerchunoff, Rocchi y Rossi, 2008; Roig, 2015)– se desataron a su vez dos conjuntos de novelas cuyo protagonista fue el dinero (por lo menos seis novelas entre 1890 y 1892 sobre el crack económico financiero y cinco a lo largo de la década de 1990 con una trama motivada en lo económico), en todos los casos se trató de *ficciones del dinero* porque al hablar de dinero lo hacían, al mismo tiempo, de la relación que con él mantenía el escritor. Solo a modo de ejemplos: el poeta re-

3 Para esta caracterización sigo las hipótesis que desarrollé en *Ficciones del dinero* (Laera, 2014).

signado ante el *maelstrom* bursátil que arrastra a la sociedad en *La Bolsa* de Julián Martel; los filósofos antimaterialistas de *Buenos Aires en el siglo XXX* de Eduardo Ezcurrea; el empleado público que cobra su salario con billetes falsos en *Varamo* de César Aira; el ganador de una beca de escritura al que le empieza a crecer un quiste en la espalda en *Wasabi* de Alan Pauls, entre otros. Crisis económicas más transformaciones del campo literario, de la literatura y por lo tanto de la propia posición del escritor/a: las ficciones del dinero lo que hacen es ofrecer *alegorías módicas* sobre la situación expresa o potencial de crisis, sobre la figura del escritor, ¡sobre el mundo! Desde “la Bolsa” de la novela homónima de Martel en circunstancias del crack de 1890, con la rauda aparición de su poeta antimaterialista, hasta la “plata quemada” de la novela también homónima de Piglia en 1997, con el cronista que aparece en el epílogo, o desde la Buenos Aires futurista de la alegoría de Ezcurrea, con sus filósofos, hasta el casino de Las Vegas en *La experiencia sensible* de Fogwill, con el escritor realista que anuncia los hechos, las *ficciones del dinero* entregan pequeñas, discretas alegorías que reparten sentidos, interpretaciones, cifras, figuraciones y autofiguraciones. Todo esto, además, le da a la relación entre literatura y dinero una inflexión local que puede pensarse también, más o menos sincronizadamente, en dimensión mundial, según el tipo de crisis económica de la que se trate, según las circunstancias de cada campo cultural, según las posiciones sociales y específicas de los escritores, según los estados de la literatura.

Ahora bien, y tal como se pregunta Sandra Contreras: “¿No hubo más ficciones del dinero después del 2001? ¿Ya no se anudan dinero e invención en lo que va del 2001 al presente?” (Contreras, 2015)⁴. En la propuesta elaborada en *Ficciones del dinero* puse hincapié no solamente en cómo se tramó con las crisis económicas el ciclo moderno de la literatura argentina sino en la alegorización a modo de respuesta o resolución narrativa de ese entramado. Eso, fundamentalmente, era lo que ya no ocurría en aquellas textualidades posteriores en las que retornaba el dinero como motor de la historia, y eso era lo que me alertaba respecto del cambio en su procesamiento: en estos objetos contemporáneos el dinero ha perdido su capacidad alegórica. Más todavía: ese retorno, ya no vinculado estrictamente con una crisis económica y superando esa suerte de giro a la vez narrativo y conceptual de la literatura de ficción, está diversificado, es variado y, al menos hasta donde llego a observar, no sistemático.

4 Contreras (2015) plantea la posibilidad de pensar, a partir de las ficciones del dinero, otras textualidades y prácticas que, en general fuera de la novela, se estarían articulando con la economía: desde “ficciones del cirujeo y del trueque” como *La descomposición* de Hernán Ronsino o *El desperdicio* de Matilde Sánchez, o “economías literarias de superproducción, ocio y artesanía” como las que han tramado Washington Cucurto, Fabián Casas o Juan Diego Incardona, hasta ciertas ficciones del dinero con la que algunos artistas abordan “la compleja relación entre arte y dinero, economía e invención”, como por ejemplo el filme *El escarabajo de oro* de Alejo Moguillansky y Fia-Stina Sanlund o, la obra *Por el dinero*, del mismo Moguillansky con Luciana Acuña, o el teatro de Rafael Spregelburd con *La estupidez y Todo*.

Un ejemplo privilegiado para aproximarse al modo en que opera el dinero en ese retorno narrativo contemporáneo es la obra *Por el dinero* de Luciana Acuña y Alejo Moguillansky⁵. Combinación de teatro, danza y documento, en esta obra la pareja protagónica de artistas trata de explicar/se, en el registro del biodrama, en qué gasta el dinero que ganan entre los dos (ella bailarina y coreógrafa, él cineasta) y por qué no les alcanza para vivir; para ello, contabilizan las facturas y cuentas de la vida cotidiana, mientras discuten el modo en que llevaron adelante esa misma obra que están haciendo. *Por el dinero* se estrenó en 2013 pero su carácter biodramático hizo que en las sucesivas puestas Moguillansky y Acuña la fueran adecuando al presente de la representación documental: se pusieron al día con los números y los valores, la actualizaron según la inflación... Esa sincronización de la puesta en escena con el presente a través de las ganancias y de los gastos cotidianos de la pareja de artistas redobla la conexión directa con la vida propia del biodrama. Es en ese gesto enfático de acercamiento a la vida, en esa biodramatización de la relación del arte con la vida en términos económicos, donde, a diferencia de lo que ocurría con las ficciones del dinero de los años 90, *Por el dinero* no ofrece una cifra del mundo sino, en cambio, una historización afectivo económica del vínculo entre dinero y vida. *Por el dinero*, podría decirse, no explota la capacidad alegórica del dinero y apela en cambio a su capacidad de inscripción histórica, cronológica y localizada, poniéndolo así en una dimensión que excede la mera tematización o representación.

En este punto en el que registro un cambio en el régimen ficcional del dinero, querría avanzar en la exploración de las relaciones que con él entabla la literatura en el marco de la producción literaria y artística contemporánea y más allá de la coyuntura de la crisis. Querría pensarlas, de hecho, a partir de dos libros muy diferentes, cuyas propuestas responden a objetivos totalmente distintos, pero que sin embargo traman, ambos, una relación tan inescindible como significativa entre literatura y dinero. Me refiero a *Historia del dinero*, la novela de Alan Pauls de 2014 que cierra la trilogía de las “historias” cuyo argumento principal transcurre en la década de 1970, y a los dos primeros volúmenes de *Los diarios de Emilio Renzi* de Ricardo Piglia, la trilogía autobiográfica publicada entre 2015 y 2017 y cuyo relato se inicia en 1957⁶. Mientras la novela de Pauls narra en tercera persona con un indirecto libre que prácticamente se confunde con el punto de vista predominantemente infantil del protagonista, los diarios de Piglia desdobl原因 el yo autobiográfico y lo entregan

5 *Por el dinero*, de la coreógrafa Luciana Acuña y el realizador cinematográfico Alejo Moguillansky, se estrenó en 2013 como parte del ProyectoManual llevado a cabo por el Centro Cultural Rojas, y se volvió a poner en escena al año siguiente en el Centro Cultural San Martín y durante 2015 en algunas salas del interior del país.

6 La trilogía de Alan Pauls se completa con *Historia del llanto* (2007) e *Historia del pelo* (2010). Por su parte, los tres volúmenes de *Los diarios de Emilio Renzi* se titulan, respectivamente, *Años de formación* (2015), *Los años felices* (2016) y *Un día en la vida* (2017).

a la ficcionalización atribuyéndoselos a su alter ego Emilio Renzi. Mientras, desde el presente, la perspectiva que asume la novela se planta en los años 70 para mirar desde allí hacia atrás hasta llegar a los 50 y hacia adelante hasta llegar al nuevo siglo, la perspectiva autobiográfica es la del propio presente y desde ahí se realiza el proceso de corrección y edición de los diarios fechados entre 1957 y 1975. Se trata en ambos casos, pese a las diferencias evidentes, de lo que propongo llamar *relatos calendarizados*. En ellos, aun cuando sea en función de un procedimiento para configurar un enigma novelesco y reconstruir la historia de vida o del horadamiento ficcional del pacto de verdad de la autobiografía, el calendario (por medio del cual se organiza el tiempo y se juega con las temporalidades alternativas a la cronología de base: los 70 en Pauls o el período 1957-1975 en Piglia) es lo que articula los textos y permite ordenarlos secuencialmente. Por todo esto también, e insisto: a pesar de tantas diferencias, *Historia del dinero* y *Los diarios de Emilio Renzi* traman literatura y dinero a través de sus inscripciones en un relato de vida calendarizado. Allí, en el calendario, es donde, en estos textos, el dinero se encuentra con la vida.

HISTORIA DEL DINERO DE ALAN PAULS (DINERO, VIDA E HISTORIA)

Plata chica o millones, vueltos o pagos, costo de vida o seguro de vida, mesas de juego o impuestos y tarifas, préstamos o deudas, herencias en vida o botines a cambio de la vida, conteo de billetes, de cheques, de monedas... palos y lucas, o azules, colorados, verdes. Todas las formas, nominaciones y dimensiones del dinero están tematizadas y puestas en relato en esta novela de Alan Pauls. ¿Qué hay en el dinero, en el modo en que se inscribe a la vez en la historia y en la vida cotidiana, que hace que la novela lo elija para contar a través de él, precisamente, la historia de una época y los rastros y efectos que deja en una historia de vida que no puede quedar al margen de su circulación?

Si en *Historia del llanto* los 70, con sus precuelas y sus secuelas, la política se articulaba con la intimidad, y en *Historia del pelo* lo hacía con la moda, en *Historia del dinero* la política se articula casi inexorablemente con la economía. Mejor dicho: esa porción de la historia argentina que siempre se narró políticamente, entre el retorno del peronismo (con algunas escenas retroactivas) y la instalación de la dictadura militar (con varios saltos hacia adelante que llegan al presente de la enunciación), no se encarnan en la trilogía de Pauls en las grandes acciones o las grandes ideas, sino que se traman con aquello en apariencia menor, con aquello que solo parece tener una dimensión mayor en la vida personal, se trate del llanto, del pelo o del dinero.

Es justamente esa elección, presentada a través de un narrador en tercera persona que sigue la mirada de un niño testigo de los pequeños acontecimientos y que muy gradualmente se amplifica en la visión del adulto, la que ilustra inmejorablemente cómo la política se imbricó sin retorno con la vida cotidiana, cómo la historia del país tejó las historias de vida. Pero, a la vez, lo que esa elección muestra es cómo, a partir de aquello que solo una perspectiva sesgada considera menor o tangencial, se puede entender una parte fundamental de la historia argentina y de las historias de vida. *Historia del dinero* cuenta la vida del protagonista desde que era un chico hasta la edad adulta desarmando una secuencia cronológica que los diversos indicios temporales permiten recuperar progresivamente: la separación temprana de sus padres ante el descubrimiento de que el hombre era un jugador, el nuevo casamiento de la mujer con un millonario hombre de negocios, las tediosas vacaciones en la casona de Mar del Plata con su familia política y las divertidas vacaciones en Miramar a solas con el padre, un tan entretenido como misterioso viaje a Río de Janeiro también con el padre, su propio matrimonio acabado junto con la reforma de un departamento durante la hiperinflación, el largo matrimonio de la madre consumido por la construcción megalómana de una súper mansión en Punta del Este, sus relaciones ya adultas con una heredera de mediana edad, la muerte del padre y el develamiento de varios misterios de su vida, el cobro de una deuda convertida en herencia, el declive completo de la madre tras dilapidar su herencia y la dependencia económica del hijo. Toda una vida atravesada por relaciones económicas en las que se juegan los afectos, los deseos, la política, la cultura.

Quizás la definición que mejor se ajusta a la novela de Pauls es la que da Georg Simmel (1977) al decir que el dinero representa “la materialidad de lo abstracto”. Y es precisamente en tanto elemento resolutivo de una oposición pertinaz que el dinero, usando toda su potencia a la vez real y ficcional, material y abstracta, permite *contar*. Permite contar números, cantidades, y contar historias, ficciones. Pero además permite, en una economía vertiginosa como la argentina, por momentos escandalosa o enloquecida, contar el tiempo: y si el peso corresponde a la convertibilidad de 1991 y el peso ley al período anterior, el peso argentino y el austral corresponden a los años del retorno de la democracia; entre medio, los dólares remiten a la dolarización de los 90, los travel checks a la avalancha viajera de esa misma década, los patacones a los bonos provinciales del 2001, y así siguiendo con innumerables nombres, colores, imágenes, variaciones, equivalencias, conversiones. El dinero, definido de un modo a la vez universal y localizado, posee una cierta temporalidad. El dinero es, así, índice de la historia argentina y es por lo mismo la historia argentina la que explica sus transformaciones.

De este modo, allí donde el dinero permite contar el tiempo, ese tiempo se convierte, por sus dataciones múltiples, su organización cronológica, su calendario, en aquello que conecta al dinero a la vez con la historia y con la historia de vida. Juego de temporalidades en las que la cronología se desarma en la subjetividad primero infantil y después juvenil y adulta del protagonista, para reconstruirse esforzadamente con las huellas que dejan el dinero, la historia, la vida. Y entonces el relato parte de 1974 para moverse entre esa fecha y 1966, y después saltar hacia adelante y volver e ir eventualmente hacia atrás, hacia algún momento de la historia de los padres o al Auto Unión azul modelo '57. Pero el relato se instala en los 70 hasta que de pronto la historia ya transcurre en la juventud del protagonista, que es la de su fugaz matrimonio que es la de la hiperinflación del '89, y solo se mueve de ahí para, de nuevo, remontarse a los 70, o para ir y volver sobre esos años de finales de los 80 y comienzos de los 90, hasta dar otro salto más cercano al presente. El dinero está enloquecido, como enloquecido está el ritmo de un país y de una vida entregadas a las turbulencias no solo políticas y no solo personales sino igualmente económicas.

No hay ninguna alegorización en esta *Historia del dinero* que cuenta varias historias a la vez: no hay un elemento que condense todos los sentidos, como, para dar el ejemplo del propio Pauls, lo hacía ese quiste que le salía en la base del cuello al protagonista y narrador de *Wasabi* a medida que iba sintiendo que no podía responder a la beca de escritura que lo hacía residir una larga temporada en una ciudad de Francia para escribir una novela. En lugar de un elemento que condensa los sentidos dispersos (anunciados o presentidos) a lo largo del relato y a partir del cual se ofrece una cifra interpretativa que parece venir a resistir un orden de corte capitalista siempre a punto de estallar (en *Wasabi*: la escritura por encargo o a cambio de dinero, la escritura como trabajo convencional), acá ocurre otra cosa muy distinta. El calendario, el tiempo del calendario, propongo, sustrae al dinero de la alegorización para, en cambio, *historizarlo*. No hay condensación, como en las módicas alegorías de las ficciones del dinero ligadas o enmarcadas con coyunturas de crisis (1890 y 1930; 1989 y 2001), sino una *calendarización* que estalló y se dispersó en innumerables secuencias discontinuadas, como si se hubieran desprendido y mezclado todas las hojas de un calendario de más de treinta años cuya reconstrucción es lenta y esforzada, y para el cual la única continuidad es la subjetividad de un protagonista acompañado casi sin distancia por un narrador que la entrega mediada por larguísimas frases concatenadas en la subordinación. La crisis económica, en todo caso, presenta apenas una diferencia de acento (acento histórico) respecto de una situación que, más allá de la coyuntura, siempre se vive como estado crítico.

Ahora bien: en medio de tanta alteración, ¿cómo empieza esta *historia del dinero*? Si consideramos que esta historia del dinero es también la historia de la vida del pro-

tagonista, ¿cuál es la escena significativa elegida para empezar a contarla? El texto comienza con la asistencia del protagonista, que entonces tiene casi quince años, al entierro de un amigo de su familia política, con quien coincidía todos los veranos en la casona de Mar de Plata, y con el recuerdo de cuando lo conoció, ocho años antes, mientras comía crostines. En el revés de la magdalena proustiana, haciendo de la sensibilidad rememorativa casi un paso de comedia, en *Historia del dinero* es el sonido de los crostines que en vida masticaba el muerto lo que dispara la evocación del protagonista al verlo en el cajón fúnebre. Una evocación que nace con el enigma sobre la muerte de ese hombre desagradable a quien le quitan la vida en un helicóptero mientras llevaba consigo una cifra altísima de dinero para entregar, aparentemente, en una negociación. No se sabrá quiénes son los responsables del crimen ni tampoco con exactitud cuál es el delito del hombre, pero dinero y vida quedan ligados desde el vamos en la novela. ¿Qué le permite narrar a Pauls ese juego inicial, y no marcado en principio más que por la edad del protagonista, entre 1974 y 1966? ¿Por qué ir en el relato hacia atrás o, después, hacia adelante remite siempre a los años 70? ¿Por qué plantar allí al narrador?

Pensados en términos de ese calendario que junta la historia del país, el dinero y la vida, los años de mediados de los 70 son los indicados para redimensionar esa trama: por un lado, por la imbricación dramática de la década con la política; por otro, por la dolarización de la economía y, a la vez, de una zona del imaginario social. La mirada anclada en los 70 de ese chico que no solo ve allí marcada la historia de su vida por la historia del dinero sino también la historia del país redonda en una perspectiva que permite, precisamente, contar todas las historias a partir de la historia del dinero, y revisar el pasado y avanzar en el futuro a partir de ese punto de vista. Ya en *La experiencia sensible* (2001), Fogwill leyó los años 70 en su trama económica para proyectar en su revés la situación política: la familia del productor televisivo que pasa sus vacaciones en un hotel de Las Vegas porque se ve obligada a prestarle su casa de Punta del Este a un militar durante la temporada de veraneo. Política y economía van juntas, parecía decir Fogwill, condensando en el juego, las apuestas y ¡la rueda de la fortuna! la alegoría del dinero propia de las *ficciones del dinero* escritas en los 90⁷. Casi quince años después, Alan Pauls hace un desplazamiento similar y recupera, desde lo aparentemente menor o secundario (la economía) y no desde lo mayor o principal (la política), es decir desde lo ordinario y no desde lo heroico, unos años que marcarían la historia argentina.

Si el dólar, tan lleno de rasgos reconocibles (color, tamaño, lisura) como para condensar múltiples sentidos (capitalismo, imperialismo, vendepatrismo, entre otros), está liberado en la novela de toda carga alegórica, es porque al estar colocado en

7 Sobre Fogwill y *La experiencia sensible* como ficción del dinero, ver Laera (2014).

una secuencia temporal de largo plazo recupera su temporalidad y, con ella, la función posible de ser índice de historicidad. Reponer al dólar, entre la dolarización y la convertibilidad, en el calendario es reorganizar, ya no desde la política sino desde la economía (y que sea de un niño la perspectiva es, en ese punto, fundamental porque sirve narrativamente como alibi de una mirada sesgada), la cronología. Por eso, antes que la convertibilidad del '91, lo que parece interesarle a Pauls es la dolarización de la imaginación social de mediados de los 70, cuyos momentos clave serían la devaluación del '75 (el Rodrigazo, en alusión al ministro de economía del gobierno de Isabel Perón que la llevó a cabo) y la devaluación programada implementada en el '76 (la “tablita” de Martínez de Hoz, ministro de economía del gobierno militar dictatorial). Ese momento en el que a los dólares se los empieza a reconocer como “verdes”: “como los llama ya la voz de la calle, inaugurando el ecologismo financiero que impregnará las conversaciones públicas y privadas a lo largo de las dos décadas siguientes” (Roig, 2015: 85-86)⁸. Ese momento, finalmente, que marca la vida.

A través de esta vida signada por el dinero, de esta vida cuyos rasgos, atributos, temporalidad, historia, son impactados, atravesados, por las figuraciones y transformaciones del propio dinero, es que el dinero se reencuentra con su significado social. Un significado social desplegado, según lo explica Viviana Zelizer, en “las diversas formas en las cuales las personas identifican, clasifican, organizan, usan, segregan, producen, diseñan, guardan e incluso decoran el dinero, a medida que van enfrentando sus múltiples vínculos sociales” (2011: 13). Y se reencuentra con ese significado social, en la novela de Pauls, de varias maneras hasta llegar al final. Porque al final ya no se trata solamente de saber para qué sirve cada cantidad ganada o recibida, en qué se gasta una suma u otra, cuál es el valor de unas monedas o el de una caja fuerte, sino que el final redobla la contabilidad llevada obsesivamente por el padre a lo largo de los años en unos cuadernos. En el final, el protagonista no descubre en el departamento del padre los cuadernos en los que aquel había dejado constancia del destino de cada cifra. La revelación final está guardada en el departamento de la madre, en el umbral de su muerte. Allí, el protagonista encuentra, ocultos en el placard, en los cajones, en los zapatos, pequeños paquetitos de billetes y monedas con la suma exacta que él le había prestado en los últimos,

8 En su análisis de la convertibilidad de 1991 entre peso y dólar, el sociólogo Alexandre Roig destaca que en la creación de una suerte de “moneda eterna” se complejizó el vínculo con el pasado: “se lo niega desde el punto de vista de las relaciones sociales económicas –explica– y se lo reivindica en el plano simbólico. El pasado se hace presente solo para representar lo que existe de eterno en la historia argentina” (Roig, 2015: 51); Roig se refiere al modo en que la ley de convertibilidad buscó cortar con el pasado a la vez que encontró en la imagen del presidente Carlos Pellegrini en el viejo billete de diez mil pesos, en el que se fijó el tipo de cambio, una continuidad simbólica ya que él había sido el autor de la primera convertibilidad tras la crisis de 1890. Lo que hace esta Historia del dinero de Pauls es restituir las continuidades tal como fueron vividas por los individuos, o sea entre lo personal y lo social, entre la experiencia y la historia: la novela muestra, así, a la vez, la desarticulación de la secuencia cronológica y la posibilidad de rearticularla por medio de la continuidad del relato de vida.

largos años, para todos sus gastos: “Siempre es poco dinero, caja chica y siempre cantidades diferentes, muy específicas, que parecen responder a alguna necesidad puntual” (Pauls, 2013: 206); se trata de una colección de plata no gastada, de “todo lo que le presta, todo lo que le da para que gaste, pague, cubra, se salve de esas emergencia que la ahogan” (207). Toda la *historia del dinero* parece acumulada en esa dispersión descubierta al final, como si la madre hubiera entendido antes que nadie que, para decirlo en los términos en los que Zelizer define el significado social del dinero, a pesar de que los billetes son anónimos, no todos son iguales o intercambiables (2011: 17). El significado social que le da al dinero la madre del protagonista resulta, así, aquello que permite reconocer finalmente y de golpe su temporalidad y, con ella, todo su sentido histórico. Para hacerlo, ese dinero ha sido puesto *fuera de circulación*, sustraído al mercado, coleccionado (y esta palabra la usa el propio texto).

El relato calendarizado se encuentra, de ese modo, como el mismo protagonista, con el “dinero marcado” (Zelizer, 2011: 37)⁹, solo que ese dinero marcado, en la Argentina, está marcado socialmente y también temporalmente. De allí que la historia del dinero, sea a la vez historia nacional e historia de vida. En la Argentina, el tiempo no conduce al dinero a la homogeneidad sino que revela, económica y socialmente, su heterogeneidad tanto física como simbólica.

LOS DIARIOS DE EMILIO RENZI DE RICARDO PIGLIA (DINERO, VIDA Y LITERATURA)

Vivir con lo justo, quedarse sin plata, tener unos billetes sueltos en el bolsillo, tener un sueldo, cobrar unos pesos, deber unos pesos, pagar el alquiler, contar las monedas, contar un robo, ganar un dinero, volver a quedarse sin plata, ganar más dinero, ganar un premio, pagar las cuentas, pedir prestado, cobrar un trabajo, cobrar otro trabajo, cobrar otro trabajo más... El día a día del escritor, narrado en esos diarios atribuidos públicamente a esa suerte de alter ego de Piglia que es Emilio Renzi, está atravesado por la dificultad para compatibilizar la dedicación a la escritura con la necesidad de ganarse la vida. ¿Se trata de una dificultad constitutiva o puede pensarse en términos de trayectoria? ¿Es posible resolver ese corte amenazante entre

⁹ Según comenta Zelizer para entender el marcado de dinero que analiza en el caso norteamericano, “la moderna sociedad de consumo convirtió el gasto de dinero no solo en una práctica económica central, sino también en una actividad social y cultural dinámica y compleja” (2015, p. 247). Pero, agrega, “al marcar el dinero la gente da un paso más: crea su propio espectro en lugar del que le presentan los gobiernos y los bancos” (2015, p. 247). Entendido en un sentido amplio, el “marcado” es también esa distinción entre los paquetitos de dinero con sus cifras específicas y sus destinos, cada uno con su identificación.

dinero y vida literaria? ¿Cómo se hace para vivir de la literatura? Más exactamente: ¿cómo se hace para vivir de la escritura literaria?

En *Los diarios de Emilio Renzi*, en particular en los dos primeros volúmenes, *Años de formación* (2015) y *Los años felices* (2016), que abarcan los períodos entre 1957 y 1967 y entre 1968 y 1975, pero también en el último, *Un día en la vida* (2017), se registra la dificultad de vincular los medios de vida con los modos de vida, pero también se narra, si se los lee en detalle, la posibilidad de llevar adelante, aunque con idas y vueltas, esa vinculación. Como si dijéramos que lo que se narra es el pasaje de una preocupación obsesiva por la falta de dinero a una tranquilidad creciente ante los ingresos recibidos por el trabajo literario, o sea el encuentro paulatino entre dinero y literatura. Las entradas son ostensibles al respecto, y estas frases casi tomadas al azar de los años 1965 y 1966, que es cuando se intensifica la preocupación, sirven solo de ejemplos: “No quiero empezar otro cuaderno porque no tengo plata para comprarlo (...)” (lunes 29 de marzo de 1965; Piglia, 2015: 177); “Siempre estamos sin plata, espero que la revista –donde hemos invertido nuestras reservas– funcione bien.” (lunes 17 de mayo de 1965; Piglia, 2015: 186); “En definitiva lo que realmente me preocupa son los desvíos en el camino: pruebas, trámites, encuentros, etc. Para mejor tengo solamente cinco mil pesos para terminar el mes” (viernes 4 de marzo de 1966; Piglia, 2015: 235)¹⁰.

La secuencia completa va de la decisión de ser un escritor e intentar hacer solo trabajos más o menos vinculados con la literatura (docencia en la carrera de Historia, actividades editoriales, periodismo), con las consecuencias materiales adversas que ello implica, a mejorar las condiciones laborales (dirección de colecciones, premios literarios, entre otras) hasta conseguir un adelanto económico importante por su primera novela: todo eso, entre 1957 y 1980, aproximadamente. De hecho, todavía en 1968, cuando ya ha aumentado su dedicación a las actividades literarias, hace un balance que enfatiza, antes que otra cosa, el aspecto económico, y entonces, el martes 24 de diciembre escribe: “Termina un año cuyas virtudes se reducen al dinero. Pasé a ganar cien mil pesos por mes, en lugar de los treinta mil que ganaba el año pasado. Autonomía, tiempo libre.” (Piglia, 2016: 101) En cambio, y a diferencia de la más compleja puesta en circulación de los cuentos hacia finales de la década del 60, la publicación de *Respiración artificial*, su primera novela, parece reunir todos los valores al mismo tiempo y generar por primera vez verdadera satisfacción. Así, el jueves 22 de abril de 1980 Renzi/Piglia anuncia: “En Pomaire me ofrecen cinco mil dólares de anticipo y publicar la novela en diciembre. De modo

¹⁰ Podría decirse que el comienzo de la relación entre dinero y literatura, que Piglia busca resolver a través del trabajo literario, se registra ante todo en términos de valor: “Compré los tres tomos de *Los caminos de la libertad*, de Sartre, por doscientos sesenta pesos en la librería Erasmo.”, asienta en diciembre de 1959 (Piglia, 2015: 47).

que voy a aceptar.” (Piglia, 2017: 112), y el domingo 8 de junio aclara cualquier duda al respecto: “Por mi parte, realizo algunos de mis deseos más íntimos que me acompañaron durante más de veinte años. La novela los ha realizado y en ese sentido cierra un ciclo iniciado en 1957. / Quiero comprar: una alfombra, una lámpara de pie, otro par de anteojos.” (Piglia, 2017: 114) Por supuesto, Ricardo Piglia, desdoblado en Emilio Renzi, es el propio ejemplo de la concreción feliz de todo ese pasaje, aun cuando la distinción entre literatura y escritura siga siendo un conflicto hasta el final de su vida¹¹.

En *Los diarios de Emilio Renzi*, Piglia recogió el diario personal que había llevado a lo largo de cincuenta años en sucesivos cuadernos, paralelamente a la realización de su obra de ficción y de sus ensayos. En ese relato calendarizado que puede seguirse a lo largo de más de treinta años, la vida se encuentra con el dinero, y lo hace tramando, en un nivel material pero también simbólico, la constitución del escritor. En ese relato calendarizado que es el relato autobiográfico del escritor, por lo tanto, dinero y vida se entrelazan: el tiempo del escritor, de la vida del escritor, es, tanto como el tiempo de la escritura, el tiempo del dinero entendido en términos de ganancia y de pérdida, de gasto y de cobro, de acumulación y consumo. La relación del dinero con la vida se temporaliza en la misma noción de trayectoria, que es esa suerte de historia del escritor (de sus realizaciones, sus posibles, sus condicionamientos).

Ahora bien: ¿cómo hacer para concentrar en apenas tres volúmenes el contenido de las innumerables decenas de cuadernos autobiográficos escritos a lo largo de su vida? El escritor Ricardo Piglia se convierte, hacia el final de su vida, en editor de sí mismo: transcribe, resume, condensa, acorta, corrige, modifica, sustituye, agrega, expande, *interviene la escritura autobiográfica*. Y así, interviene, también, en el calendario. Ese relato calendarizado, pese a su orden estrictamente cronológico, está intervenido porque, además de los saltos propios de cualquier diario, presenta reducciones y expansiones, y más todavía, presenta la perla del escándalo de todo calendario: el anacronismo. Si el Primer Diario de *Años de formación* recoge en apenas unas veinte entradas la vida transcurrida en 1957 y 1958, otros años resultan expandidos por el intercalado de relatos que habrían sido escritos en

11 En la Encuesta a la literatura argentina que a comienzos de la década del 80 lleva a cabo el Centro Editor de América Latina para su colección Capítulo, los organizadores, Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano, dedican la última pregunta a la relación entre literatura, dinero y medios de vida: “¿Vive usted de la literatura? ¿Qué otras actividades realiza o ha realizado?”. Además de la distinción que hará entre literatura y escritura, es notable la respuesta de Piglia a los organizadores de la encuesta, quienes por entonces eran sus compañeros de ruta (en Punto de Vista y antes en Los Libros): “Vivo de la literatura pero no de la escritura, o si se prefiere, me gano la vida leyendo. En los últimos quince años me he ganado la vida alternativamente como asesor editorial o enseñando literatura.” Llama la atención que Piglia, tan preocupado por cuestiones económicas (como se observa en los textos críticos sobre Roberto Arlt de mediados de los años 70 o en la elaboración de la novela *Entre hombres*, registrada en los diarios, que culminaría a finales de los 90 con la publicación de *Plata quemada*) entregue una descripción tan escueta de la relación profesional que sostiene con el dinero.

esas fechas (como “Una visita” en el 60 o “El nadador” entre el 64 y el 65), y cada volumen aparece enmarcado por un texto a modo de prólogo que ofrece ciertas pautas de lectura y corresponde al presente enunciativo de la edición (por ejemplo, “En el bar”, que abre *Los años felices* y explica la elección de “Series” para clasificar los contenidos y la decisión final de publicar los cuadernos en orden). En cuanto al anacronismo, producido alrededor de la fecha de estreno de una película o de un disco, su función es servir como índice velado de esta ficcionalización que implica el proceso de edición de los diarios. En el texto final de *Años de formación*, “Canto rodado”, se explica algo de todo este mecanismo y de las opciones previas, como si Renzi se lo explicara a Piglia:

Los estamos copiando sin seguir un orden cronológico, me muevo en el tiempo, como ya te he dicho, mis cuadernos son para mí la máquina del tiempo. (...) Ellos son, repitió, volviendo al presente de la conversación, ellos son ahora, para mí, la máquina del tiempo. Paso de una época a otra, al azar, tengo los cuadernos guardados en cajas de cartón, sin indicación de fechas ni de lugar. De modo, dijo, que abro una caja, a ciegas podríamos decir, y a veces estoy en el pasado remoto. 1958 por ejemplo, digamos, y al rato estoy leyendo lo que hice en 2014, es decir el año pasado. En un momento había decidido recorrer un día de su vida, un día cualquiera, digamos el 16 de junio, y ver qué pasaba en ese día, año tras año. Ese había sido un formato que intentó organizar su vida siguiendo un orden que no fuera cronológico. (Piglia, 2015: 357-358)

Según busca poner en evidencia la edición final de los diarios de Piglia, o sea *Los diarios de Emilio Renzi*, la convivencia y relación entre temporalidades excede la mera relación entre un tiempo del enunciado (lo vivido) y un tiempo de la enunciación (la escritura de lo vivido). Por supuesto, ese juego temporal es fundamental para pensar la cuestión de la autobiografía y, en especial, de los diarios, pero en el marco de esta exploración sobre el dinero, lo que me interesa es cómo afecta esa retemporalización llevada a cabo en la edición final el vínculo entre dinero y vida. Y lo hace, más que nada, porque ese vínculo se lee o relee de otro modo si la perspectiva ancla en el final de la vida, o mejor dicho: en el final de la trayectoria del escritor. Con esa perspectiva, el vínculo entre dinero y vida no es ni inexistente o indiferente, ni tampoco es un vínculo perdido, sino que es aquello que, aunque constitutivo, se tiene que ganar: es un camino posible, potencial, cuyo recorrido relativamente exitoso solo se conoce, precisamente, al final de la trayectoria, pero que, por lo mismo, ya se conoce al comienzo de la edición de los diarios. Como dije, ese corte entre dinero y vida, por la vía del trabajo literario, se va recomponiendo hasta ser sustituido por su vinculación. A diferencia de otras lecturas, entonces, que plantean

una incompatibilidad definitoria, acá el dinero forma parte de la vida del escritor, al igual que la sociabilidad literaria, lectura o la escritura. El relato calendarizado de la vida del escritor es, así, también el relato calendarizado de su relación con el dinero.

Por todo esto, si algún resabio de alegorización queda en los diarios, está en esa temporalidad liminar que instaura la edición. Está, básicamente, en el relato “La moneda griega” que, en la senda del Borges de “El zahir”, reelabora el motivo de la moneda que pasa de mano en mano cuyo valor es puramente simbólico y no material: “No representa nada, salvo lo que se ha perdido. Está ahí, fechada pero fuera del tiempo...” (Piglia, 2015: 274). Solo que allí la moneda simboliza malamente una ciudad reconstruida artísticamente en miniatura y, en ese punto, remite a un episodio calendarizado en el diario: el dracma que un mendigo que pide plata le da a una chica que a su vez se lo da a Renzi, quien la usa cada vez que tiene que tomar una decisión difícil (Piglia, 2015: 118). Subsumido en la calendarización del diario, el dinero reduce paulatinamente su potencia alegórica para ser puro valor de cambio.

EL DINERO Y LOS RELATOS CALENDARIZADOS

Si en los años 90, entre la hiperinflación del '89 y la crisis del 2001, Pauls y Piglia escribieron sus *ficciones del dinero*, en las que entregaban esas módicas alegorías donde el dinero aparecía sublimado (el quiste a cambio del dinero para escribir en *Wasabi* o el botín del robo convertido en plata quemada en *Plata quemada*), en la Argentina contemporánea, en cambio, ambos escritores ofrecen *relatos calendarizados* en los que el dinero se trama con la vida. En ellos, a través de la memoria, paródicamente proustiana en la novela de Pauls o ficcionalizadamente autobiográfica en los diarios de Piglia, el dinero sirve para contar, pero ahora para contar directamente (¡temporalmente!) el transcurso de la vida, de la historia, de la trayectoria.

El dinero sirve, entramado con la vida, para visualizar y componer temporalidades. Así, y de nuevo a diferencia de lo que ocurría con las ficciones del dinero, tan alegóricamente sintonizadas con las crisis, el dinero no es usado como herramienta (material, sí, pero sobre todo simbólica) de interpretación. El dinero, recuperando toda su materialidad económica a expensas de su potencia alegórica, sirve para contar el tiempo y hablar entonces de esas zonas de la vida que las historias políticas y culturales tendieron a dejar en las sombras. Y si puede hacerlo, claro, es porque en la Argentina, en los últimos cuarenta años, la carga temporal del dinero, su potencia cronológica, es tan poderosa que puede entregarle a la literatura esa especificidad localizada y circunstanciada que aquella, en plena redefinición de sus protocolos, parece necesitar.

BIBLIOGRAFÍA

Altamirano C. y Sarlo B. (1983). "La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos". Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Encuesta a la literatura argentina. Historia de la literatura argentina. Capítulo. (1983). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Gerchunoff, P. Rocchi, F. y Rossi, G. (2008). Desorden y progreso. Las crisis económicas argentinas (1870-1905). Buenos Aires: Edhasa.

Laera, A. (2014). Ficciones del dinero. Argentina, 1890-2001. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Pauls, A. (2013). Historia del dinero. Barcelona: Anagrama.

Piglia, R. (2015). Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación. Barcelona: Anagrama.

Piglia, R. (2016). Los diarios de Emilio Renzi. Los años felices. Barcelona: Anagrama.

Piglia, R. (2017). Los diarios de Emilio Renzi. Un día en la vida. Barcelona: Anagrama.

Roig, A. (2016). La moneda imposible. La convertibilidad argentina de 1991. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Simmel, G. (1977). Filosofía del dinero. Madrid: Instituto de Estudios Políticos.

Zelizer, V. (2011). El significado social del dinero. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

SOBRE EL AUTOR

Alejandra Laera

Alejandra Laera es doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires, se desempeña como Profesora Titular de Literatura Argentina en la misma universidad y como Investigadora Independiente del CONICET; también ha sido profesora visitante en universidades de su país y del exterior. Es autora de *El tiempo vacío de la ficción*. Las novelas argentinas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres (Fondo de Cultura Económica, 2004) y de *Ficciones del dinero. Argentina 1890-2001* (FCE, 2014). Ha coeditado varios volúmenes colectivos, entre ellos, *El valor de la cultura. Arte, literatura y mercado en América Latina* (2007), y ha dirigido *El brote de los géneros* (2010), tercer tomo de la *Historia crítica de la literatura argentina*.

Email: alelaera@gmail.com

Artículo

RECIBIDO 04/10/2017

APROBADO 30/10/2017