

## FICCIONES DEL DINERO: LA BOLSA Y EL AIRE COMO LÍMITES IMAGINARIOS DE LA MODERNIZACIÓN

por Alejandra Laera  
UBA

En 1858, Théophile Gautier, romántico rebelde y parnasiano mesurado, escribe unas certeras palabras a propósito de su maestro y amigo Honoré de Balzac:

[...] su genio le hacía presentir el inmenso papel que en el arte estaba llamado a desempeñar este héroe metálico, más interesante para la sociedad moderna que los Grandisson, Desgrieux, Oswald, Werther, Malek-Adhel, René, Lara, Waverley, Quentin Durward.<sup>1</sup>

Triunfando de los aventureros, exotistas, pasionales héroes románticos, el nuevo héroe es el *dinero*. De Biroteau a Nucingen, de Eugène de Rastignac a Lucien de Rubempré, los personajes balzacianos se mueven por el dinero, verdadero héroe moderno de la “comedia humana”. En sintonía con los tiempos que corren, Balzac no solo escribe *por* dinero, sino también *sobre* el dinero.<sup>2</sup> Veinte años más tarde, lo propio hará Émile Zola en un ensayo de 1880 llamado “El dinero en la literatura” y en una novela de 1891 llamada *L'argent*.<sup>3</sup> La primera vez escribe sobre la relación del dinero con las letras, acerca de cómo un escritor debe vender su obra para poder vivir y seguir escribiendo. La segunda vez, en cambio, titula *El dinero* a una novela en la que cuenta cómo se gana y se pierde plata, cómo se crea y cae una banca, pero también cómo literatos y periodistas, artistas y utopistas, intentan resolver el conflicto de las artes y las letras en el mercado de bienes culturales. Zola, primer intelectual moderno, separa en el mismo momento de su total emergencia los dos problemas que surgen alrededor del dinero: el problema del escritor acosado por la necesidad económica y la representación de los problemas de dinero en la ficción novelesca.

Ahora bien: en las ficciones argentinas, la distinción entre el dinero como motor de la escritura y como motor de la trama es más difusa, menos evidente. El mismo esfuerzo puesto en borrar los rastros del dinero termina dejando marcas, el mismo desinterés en la cuestión del dinero debe referirse a él para hacerse explícito. De una manera u otra, el dinero parece destinado siempre a reinscribirse simbólicamente como uno de los orígenes de la ficción moderna. Quizás sea precisamente Jorge Luis Borges quien nos pueda ofrecer la clave inicial para diseñar un posible recorrido del dinero en la ficción. Aunque suele sustraérselo del juego económico y demorarlo en la biblioteca, Borges propone en su poética soluciones imaginarias del conflicto entre dinero y literatura. De hecho, en varios de sus relatos se forma un núcleo recurrente que pone de manifiesto cómo reflexiona la ficción

---

<sup>1</sup> Théophile Gautier, *Madame de Girardin y Balzac*, Buenos Aires, Editorial Glem, 1943, p. 85.

<sup>2</sup> Escribe *por* dinero: como lo evoca esa imagen en la que toma litros de café mientras compone novelas que venderá a los periódicos para pagar sus deudas. Escribe *sobre* el dinero: por eso Gautier insiste, con razón, en abandonar el calificativo de ‘realista’ para referirse a Balzac y usar en cambio el de modernista, ob. cit., pp. 140-5.

<sup>3</sup> Émile Zola, “El dinero en la literatura”, [1880] *El naturalismo*, Barcelona, Ediciones Península, 1972, y *L'argent*, [1891] París, Folio classique, Gallimard, 1982.

sobre el dinero: en “El Zahir”, en “El otro”, en “Utopía de un hombre que está cansado”, la ficción pura emerge cuando el dinero ya no existe y su composición adopta la modalidad de una utopía.

“Cuando todos los hombres de la tierra piensen, día y noche, en el Zahir, ¿cuál será un sueño y cuál una realidad, la tierra o el Zahir?”, se pregunta el obsesionado narrador del cuento que lleva por título el nombre de ese objeto-concepto que ha sido pasible, a lo largo de los tiempos, de múltiples metamorfosis.<sup>4</sup> Como bien observa Fermín Rodríguez alejándose de las más frecuentes interpretaciones del relato, en un mundo capitalista el Zahir solo puede ser dinero, en este caso una moneda común, de veinte centavos, con algunas marcas de navaja.<sup>5</sup> Claro que, cuando el Zahir ya no sea más el “repertorio de futuros posibles” que ofrece el dinero sino solo una idea fija, cuando no pueda ser sustituido tampoco por otra moneda ni por la escritura de un relato, como intenta hacerlo el narrador, y cuando, por último, todos los hombres de la tierra solo puedan pensar en el Zahir, éste habrá dejado de ser esa moneda común o, en todo caso, eso ya no tendrá ninguna importancia. El dinero se impone, finalmente, como ficción, pero lo hace a tal punto, que la ficción pura, la que surge cuando sueño y realidad se confunden totalmente, ocurre en un espacio y un tiempo sin dinero.

Es a partir de esta idea que vincula la ficción con el dinero en el horizonte de la utopía y que Borges cifra en el Zahir, que propongo leer el protagonismo de ese “héroe moderno” en dos novelas. Aunque muy distantes temporal, ideológica y estéticamente, ambas novelas –de manera que no deja de sorprenderme– recurren a ciertas resoluciones narrativas que son familiares para hacer una crítica del proceso de modernización en la Argentina. En el extremo pasado, en 1890, está *La Bolsa* de Julián Martel.<sup>6</sup> En el extremo futuro, en 1992, está *El aire* de Sergio Chejfec.<sup>7</sup> Primera ficción argentina que constituye al dinero como núcleo, *La Bolsa* se escribe en una coyuntura paradójica: por un lado, se trata de un momento en que el Estado nacional, con la Ley de Unificación de la Moneda, funda el circulante único; por otro lado, es un momento en que el sistema financiero pone en crisis ese circulante, ya que además de monedas y billetes, proliferan acciones, títulos de propiedad, letras de cambio, recibos, pagarés. En *El aire*, en cambio, parece no haber un Estado que garantice la existencia de dinero; tanto es así, que la circulación del dinero se detiene porque éste comienza a desaparecer y, en su reemplazo, el intercambio empieza a realizarse con botellas de vidrio. Pese a sus irreductibles diferencias, en ambas novelas se pone en escena la crisis de un sistema a través de la ruptura de uno de los postulados estructuradores de la modernidad: la relación entre circulación y dinero. Y en ambas, también, el dinero termina convirtiéndose en la cifra alegórica de la modernización.

### **Un héroe moderno: el dinero en la bolsa**

Sacó tres escudos de plata y unas piezas menores. Sin comprender, me ofreció uno de los primeros. Yo le tendí uno de esos imprudentes billetes americanos que tienen muy diverso valor y el mismo tamaño. Lo examinó con avidez.

J.L. Borges, “El otro”

---

<sup>4</sup> Jorge Luis Borges, “El otro” y “Utopía del hombre que está cansado”, *El libro de arena*, Buenos Aires, Emecé, 1975.

<sup>5</sup> Fermín Rodríguez, “La educación del olvido”, en AA.VV, *Borges en diez miradas*. Buenos Aires, Fundación El Libro, 1999.

<sup>6</sup> Julián Martel, *La Bolsa*, [1891] Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1981.

<sup>7</sup> Sergio Chejfec, *El aire*, Buenos Aires, Alfaguara, 1992.

Julián Martel escribe *La Bolsa* en 1890, justo después del crack financiero y la caída del presidente Juárez Celman, y la publica como folletín en el diario *La Nación* al año siguiente.<sup>8</sup> Allí narra la historia del doctor Glow, de su vertiginoso enriquecimiento en la Bolsa y de su estrepitosa ruina. Su nombre, de hecho, cifra ambas instancias: ‘glow’ es incandescencia, claridad, pero ‘to glow’ es, también, arder, abrasarse. No quiero detenerme todavía en la relación entre la historia narrada y el dinero, sino en dos desplazamientos respecto de la narrativa argentina anterior que considero centrales.

Uno es que, por primera vez, el vínculo fundacional entre literatura y política – el de *Facundo*, *Amalia* y “El matadero”, por ejemplo– es desplazado por la relación referencial que la ficción entabla con la economía. En el 90, con el llamado ‘ciclo de la Bolsa’, los escritores dejan de lado la crisis política (Revolución del Parque, renuncia de Juárez Celman) y optan por narrar el crack financiero.<sup>9</sup> En ese fin de siglo, como en los finales del siglo XX, las interpretaciones economicistas superan, o mejor aún fagocitan, a las interpretaciones políticas. Nueva materia ficcionalizable, el dinero comparte el protagonismo novelesco con los gauchos, los inmigrantes y todo los demás restos que han quedado en el margen del proceso de modernización.

El otro desplazamiento se produce respecto de la imagen de escritor que se construye en los textos. Si los dos primeros novelistas argentinos, Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres, configuraban su imagen ‘profesional’ y ‘amateur’ en sus ficciones inaugurales posicionándose *en primera persona* respecto del dinero (Laera 2000), Martel separa autor, narrador y escritor, y proyecta a éste, en tercera persona, como poeta. Justo antes de contar la caída bursátil y la ruina del protagonista, hay una escena en Palermo, en la cual un poeta se distingue en medio del exhibicionista paisaje social de su época y a través de cuya mirada premonitrice el narrador ofrece una visión apocalíptica del futuro. Lo que quiero destacar es que Martel elige representar a un poeta, no a un novelista, como profeta y juez de la crisis económico-moral.<sup>10</sup> Es claro: mientras el novelista, como Martel mismo, cobra por escribir y escribe, a su vez, sobre el dinero, el poeta ha sido preservado de las necesidades del trabajador y de las contaminaciones del dinero. Así, los dos perfiles de Martel, el que escribe en los diarios y el que escribe poesía, se juntan y se separan en un solo movimiento que intenta resolver la contradicción: porque es el novelista, que escribe sobre el dinero y que recibe a cambio dinero, el que representa en esa misma novela al poeta que se ha mantenido ajeno a su circulación. Prefiguración del bohemio

---

<sup>8</sup> Julián Martel era el seudónimo de José María Miró (1867-896). Colaborador de *La Nación* desde 1888, allí publicó, además de sus frecuentes notas periodísticas, la novela *La Bolsa*, entre el 24 de agosto y el 4 de octubre de 1891. Escribió también un volumen de poemas y prosas llamado *In memoriam*. Proveniente de una familia empobrecida, se posicionó de manera diferenciada respecto de la élite de su época, debido a su oposición al oficialismo y una cierta autonomía profesional lograda a través del periodismo.

<sup>9</sup> Para un panorama de la época y una explicación de la crisis de 1890, ver: Gallo y Roberto Cortés Conde, *Argentina. La república conservadora*, Tulio Halperin Donghi dir., *Historia Argentina*, t. V. Buenos Aires, Paidós, 1995. Sobre las prácticas institucionales del período, ver: Natalio Botana, *El orden conservador. La política argentina entre 1880 y 1916*. [1977] Buenos Aires, Hyspamérica, 1986.

Botana 1986 [1977]. Respecto del sentido de los hechos de 1890, Hilda Sabato discute la interpretación que “ha considerado a la Revolución mucho más como el preludio de 1912, que como el epílogo de 1880” (Sabato 1990).

<sup>10</sup> Según David Viñas, el poeta es el alter ego del narrador. En su lectura, Viñas analiza la función de la descripción en la novela a partir de las distintas relaciones establecidas entre el narrador y aquello que describe (Viñas 1982).

modernista, ese es el perfil de artista que levanta Rubén Darío al referirse al escritor: no el de un Martel que ha compuesto una novela a la que considera un “pastiche”, sino al Martel cuya idea sobre el arte coincide con las valoraciones que él mismo hiciera en su ficción de “El rey burgués”.<sup>11</sup>

Como vemos, la representación del dinero en la novela involucra la posición del escritor y la situación enunciativa (instancia material y económico-social), la trama (instancia más estrictamente literaria) y la propia constitución de la ficción (instancia en la que el dinero que circula socialmente es reinscripto simbólicamente en el texto). Representación problemática, de hecho: mientras el Estado busca darle una fisonomía estable a la amenazante proliferación del dinero a través de la unificación, el juego bursátil vuelve a revelar la ficción de esa fisonomía por medio de su desmaterialización. El punto más alto de ese juego perverso es el crack financiero: en la fisonomía virtual de la letra de cambio ya no se lee el exceso sino la deuda, porque el dinero se ha sustraído definitivamente a la circulación. Elemento estructurante de la modernidad que emerge en el siglo XIX,<sup>12</sup> la circulación le da al dinero un ritmo nuevo que lo convierte en ese ‘héroe moderno’ que anunciaba Gautier. En efecto, el dinero ya no sigue la lógica de la tradición (familiar, hereditaria y previsible), sino la lógica de la circulación, el intercambio y el juego (social, especulativa y azarosa). “El dinero abunda hoy que es un gusto —exclama uno de los personajes de *La Bolsa*—, tanto que la gente no busca sino ocasión de gustarlo”.<sup>13</sup> Ahora bien, cuando ya se lo ha gastado todo, el entramado entre dinero y circulación devela su condición de fantasmagoría. Es que, en el fin del siglo XIX, el dinero solo puede producir opacidad. La escena que cierra la novela es definitiva: en ella, la Bolsa aparece convertida en mujer monstruo y devorando a un desvariante doctor Glow. Esta mini-alegoría es una última ficción producida por el dinero: la subjetivación del espacio de la Bolsa como delirio de la sinrazón y ya no de las grandezas.<sup>14</sup>

Objeto sometido a la caducidad, trozo de tiempo, el dinero abandona en *La Bolsa* su función como señal simbólica propia de la modernidad, para adquirir un valor alegórico.<sup>15</sup> Por lo mismo, la representación de la totalidad solo se produce como efecto de los fragmentos resultantes de la ruptura del vínculo entre circulación y dinero, ese vínculo que la desigual modernización de Buenos Aires de fines del siglo XIX se obstina en seguir presentando como si fuera inescindible.

---

<sup>11</sup> “Mi pobre y brillante amigo Julián Martel realizó el plausible esfuerzo de *La Bolsa*, obra llena de talento, de promesas, de vida, pero *pastiche*.” (Rubén Darío, “La novela americana en España”, *España contemporánea*, Barcelona, Lumen, 1987, p. 271). “El rey burgués”, de Rubén Darío, fue publicado en 1887 en el diario *La Época* de Santiago de Chile y al año siguiente recogido por su autor en *Azul*.

<sup>12</sup> Renato Ortiz, *Modernidad y espacio. Benjamin en París*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2000, p. 22.

<sup>13</sup> Julián Martel, ob. cit., p. 72

<sup>14</sup> Las mismas que conducen a Quilito al suicidio, en la novela de Ocantos; las mismas que se emparentan con las “grandezas” y las “horas de fiebre” elegidas respectivamente por Federico Grandmontagne y Segundo Villafañe para titular sus relatos sobre la crisis bursátil de los 90. Una reseña a *La Bolsa* de Alberto del Solar, quien también escribe una novela para contribuir con el ciclo homónimo, condensa toda esta lexicalización que asocia la crisis económica a la locura: “Los hombres se devoraban entre sí, heridos por aquel azote tremendo, por aquella fiebre horrible, cuyos ataques generaban el peor y más cruel de los delirios: el delirio de las grandezas”.

<sup>15</sup> Anthony Giddens, *Consecuencias de la modernidad*, [1990] Madrid, Alianza Editorial, 1999.

## Agonía de un héroe o el vidrio en botellas

–¿Dinero? –repitió–. Ya no hay quien adolezca de pobreza, que habrá sido insufrible, ni de riqueza, que habrá sido la forma más incómoda de la vulgaridad. Cada cual ejerce un oficio.

J.L. Borges, “Utopía de un hombre que está cansado”

El carácter atemporal de *El aire* corre el riesgo de desaparecer en la Argentina de principios del siglo XXI. En ella no se recolectan botellas de vidrio como en la ficción de Chejfec pero sí cartones o basura; en ella, esas mismas botellas, a las que antes llamábamos retornables, han sustituido a las ahora inaccesibles botellas descartables. Para ser más precisa: en la novela de Chejfec el problema planteado no es el exceso de dinero circulante, como en las ficciones finiseculares de la modernización, sino la falta de dinero. La misma falta que en el cuento de Borges se constituye en ausencia y revela el lado anti-utópico de la utopía del hombre cansado, en *El aire* se presenta como carencia y construye una especie de ucronía, que parece ser la forma de la contra-utopía en los países que han quedado desfasados en el proceso global de modernización.

En *El aire*, dinero y circulación vuelven a ponerse en relación para exhibir así la ruptura del vínculo. En un espacio urbano que parece delinarse según un paradigma que está dejando de ser el de la modernidad, se hace difícil circular porque no hay dinero para viajar en ómnibus, porque los taxis y automóviles escasean, porque lo único verdaderamente accesible para sus habitantes es viajar a pie. Desde el comienzo, entonces, la novela subraya la función del dinero como garantía de la circulación por la ciudad. De ahí que, frente a su falta, esa circulación sea imposible o se transforme en otra cosa; antes la ocupación aglutinada de ciertos lugares que la libre circulación por el espacio, antes el deambular incierto que la circulación fluida:

Había personas que tomaban el fresco sentadas en los balcones de sus departamentos, y también grupos de adolescentes que conversaban recostados sobre los umbrales o directamente sobre la vereda; varios tomaban vino o cerveza. En las paradas de colectivos, la gente permanecía tensa, preocupada, todos mirando hacia un mismo lado con la intención de descubrir antes que el resto, para estar mejor prevenidos, las señales de su aproximación [...] Muchas veces, las mismas botellas que las personas bebían y dejaban con despreocupación en la calle, una vez vacías constituían el salvoconducto para subir al colectivo.<sup>16</sup>

Los colectivos iban más repletos que de costumbre; Barroso calculaba que en las esquinas se apiñaban decenas enteras de familias a la espera, aunque también muchas habían empezado a caminar [...] También ellos parecían tribus flotantes: se organizaban en constelaciones, caminaban ausentes, disponibles y aparentemente dispersos, alejados entre sí varios metros hacia todas direcciones, pero avanzando sin alterar el diagrama hipotético que diseñaban sus lugares. Los adultos prácticamente

---

<sup>16</sup> Sergio Chejfec, *El aire*, ob. cit., p. 33.

arrastraban los pies. Algunos, como si aprovecharan el paseo, de cuando en cuando se asomaban a los contenedores de basura de las esquinas para ver si había alguna botella.<sup>17</sup>

Por todo esto, las “zonas” configuradas por la ficción (la de los conventillos, la no iluminada, la de los suburbios) no ponen tanto de manifiesto una especie de degradación del espacio urbano, como podría entenderse desde una perspectiva optimista de la modernización, sino que se constituyen en lugares de resistencia frente a la circulación de los cuerpos que exige una modernidad tan radicalizada que parece negarse a sí misma. En el marco de la zona del conurbano donde viviera muchos años, el recuerdo del caballo que tiene una y otra vez Barroso, el protagonista de la novela, no solo cumple la función de problematizar la relación ciudad-campo, sino que remite a un modo de locomoción distinta de la circulación, poniendo a los tiempos post-modernos amenazadoramente cerca de la premodernidad rural. Llenar las calles con caballos, aun cuando sea por necesidad, no implica únicamente un cambio en el paisaje urbano; implica sobre todo cambiar la lógica de la movilidad urbana, violentar su naturaleza. Que la zona y el caballo sean parte de un recuerdo recurrente del pasado no debe ser entendido, sin embargo, en términos de lo ya imposible o de la mera fantasía; más bien, ese rasgo pone en evidencia la contigüidad entre nostalgia y amenaza que surge cuando se piensa el pasado desde una “modernidad radicalizada”.<sup>18</sup> Porque, negando la moderna confianza en el progreso, en *El aire*, el Ford –por nombrar un emblema del avance en el siglo XX– no evoluciona hacia la nave espacial como en algunas ficciones futuristas, sino que se va del Ford a la marcha a pie y, por qué no, al relegado caballo.

Más aún: al romper el nexo entre dinero y circulación en esta ciudad fractal – como la llama Sarlo–,<sup>19</sup> *El aire* reescribe uno de los grandes postulados decimonónicos: la circulación como metáfora organicista. El nuevo prototipo del cuerpo que nace con el descubrimiento de la circulación de la sangre que hace William Harvey en 1628 ofrece modelos para las incipientes reflexiones sobre el capitalismo moderno y sobre la urbe moderna.<sup>20</sup> La culminación de esta proyección metafórica que permite hablar de ‘circulación de bienes y de dinero’ y de ‘circulación por la ciudad’ tiene lugar en esa especie de “segundo siglo XIX” que se apoya en un sistema técnico distinto del de la Revolución Industrial: electricidad, automóvil, química, cine.<sup>21</sup>

---

<sup>17</sup> Sergio Chejfec, *ibidem*, pp. 120-1.

<sup>18</sup> Anthony Giddens, *Consecuencias de la modernidad*, ed. cit..

<sup>19</sup> “El campo asedia a la ciudad donde, como en un fractal, las capas de lo viejo y lo nuevo son todas visibles al mismo tiempo; el campo penetra lo que la ciudad abandona, en un movimiento cuya dirección restituye Buenos Aires a lo que fue: llanura, naturaleza”, en Beatriz Sarlo, “La ficción inteligente”, *Clarín. Cultura y Nación*, 12 de noviembre de 1992.

<sup>20</sup> Richard Sennett resume con claridad estas dos relaciones: “Adam Smith supuso que el mercado libre de trabajo y de bienes operaba de una manera muy semejante a la circulación de la sangre por el cuerpo y con unas consecuencias revitalizadoras muy similares”; “La revolución de Harvey contribuyó a cambiar las expectativas y planes de la gente respecto del entorno urbano [...] Los planificadores trataban de convertir la ciudad en un lugar por el que la gente pudiera desplazarse y respirar con libertad, una ciudad con arterias y venas fluidas en las que las personas circularan como saludables corpúsculos sanguíneos”, en Richard Sennett, *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, [1994] Madrid, Alianza, 1997, p. 274.

<sup>21</sup> Renato Ortiz, *ob. cit.*, pp. 102-4.

Si me interesa subrayar el lejano nacimiento de la metáfora antes que su más conocida cristalización decimonónica, es porque *El aire* rehace el camino completo que va de la más amplia circulación por la ciudad hasta llegar a la más estricta circulación corporal. La reescritura de la metáfora organicista se produce dado que, al no haber dinero, deja de haber circulante y, por extensión, circulación. La consecuencia es inevitable y nos conduce nuevamente al plano de lo literal: si no hay circulación, se detiene el organismo y el individuo se paraliza. Entonces, aquella metáfora que había nacido del cuerpo del sujeto para proyectarse sobre la urbe, retorna a él y pierde su carácter metafórico. Si la de *El aire* es una “ciudad en remisión”, lo es porque la metáfora sobre la que se construyeron las ciudades modernas –de Londres a Nueva York y a Buenos Aires– es en la novela lo que podríamos llamar una metáfora en remisión.<sup>22</sup>

Habría que hacer acá una aclaración fundamental: aunque, como se ha reiterado, la ausencia de la mujer de Barroso, es decir el abandono de Benavente, parece ser el desencadenante de su caída, la historia del amor perdido es más que nada una apariencia.<sup>23</sup> De hecho, el primer síntoma de la parálisis de Barroso comienza, no cuando su mujer lo deja ni cuando le tira las cartas debajo de la puerta avisándole cuál será su próximo destino, sino tras buscar nerviosamente su dinero, darse cuenta de que se ha quedado sin él y comer la comida comprada con las botellas de vidrio que tenía en su casa. Recién entonces Barroso tiene un primer vómito, que anticipa las posteriores hemorragias y la inmovilidad final. Es el descubrimiento de un sistema para-económico y su obligada integración a él lo que le permite a Barroso descubrir también otra ciudad, como aquella de la zona no iluminada, y desnaturalizar las modificaciones del paisaje urbano. Es en esa instancia, ya sin posibilidad ninguna de obtener dinero y mientras debe andar por la ciudad para conseguir las botellas de vidrio que lo han sustituido, que Barroso tiene una gran hemorragia que lo hace detener en el camino de vuelta a su hogar porque no puede seguir caminando. La sangre, en lugar de garantizar la circulación, se pierde. Así, el sistema circulatorio, el del dinero, el de la ciudad, el del individuo Barroso, hacen eclosión casi todos al mismo tiempo.

“Así pasó la tarde, la noche y el día siguiente sin conseguir levantarse –se cuenta al final de la novela–. Si días atrás la sangre había sido una intuición, ahora consistía en una realidad tan ostensible que humedecía y secaba las sábanas con regularidad.”<sup>24</sup> Esta última hemorragia y la definitiva parálisis cifran ahora en el cuerpo las marcas feroces que la modernización dejó en el exterior. Inmóvil, Barroso espera la muerte en su cama y ahí termina la novela. Es importante: Barroso no muere, o mejor: la novela no llega a contar su muerte. Lo que la ficción elige narrar no es la historia de una muerte sino una suerte de *estar muriéndose*, una agonía; no un futuro, un presente ni un pretérito, sino un gerundio. Por eso mismo, *El aire* no habla estrictamente de los tiempos después de la modernidad sino de ese tiempo durante el

---

<sup>22</sup> Y en esa dirección podría leerse, aunque parezca arbitrario, un fragmento sobre las metáforas que ilumina la cuestión: “De repente comprendí que las metáforas nacieron de engaños e ilusiones de los sentidos” (*El aire*, p. 89). La frase aparece como cita del libro en el que Barroso habría guardado la primera carta dejada por su mujer y que ahora ya no encuentra.

<sup>23</sup> Como si a través de las relaciones amorosas, Chejfec siempre contara otra cosa: en *El aire*, la ausencia de Benavente encubre la ausencia de dinero que la mujer se pudo haber llevado, según sospecha Barroso; en *Boca de lobo*, la historia de amor entre el narrador y Delia encubre una reflexión sobre el mundo del trabajo y la función de los cuerpos.

<sup>24</sup> Sergio Chejfec, *El aire*, ob. cit., p. 194.

cual la modernidad parece entrar en un estado agónico, donde no está habiendo dinero, donde está siendo difícil circular, donde hay abandonos, como el de Benavente, pero no, al menos todavía, completa desaparición.

La novela parece escrita en ese tiempo no conjugado del gerundio, de ahí que su final nos devuelva *casi* al comienzo. *Casi*: la repetición del fragmento inicial no diseña una circularidad sino que muestra que su problematización había sido anticipada. Anticipación literal, de hecho: porque al volver al comienzo, recordamos que se trata de la cita de un libro que Barroso lee en su tiempo libre, en su tiempo disponible, cita de la cual se dice que “prefiguraba una vida”, la vida del propio Barroso, según se desprende de su repetición final. *Casi*: ¿qué se modifica en el tiempo del gerundio? En primer lugar, ya no se trata de una cita, o sea que aquello que Barroso leyó en su tiempo disponible se escribe como su vida en el tiempo vacío propio de la ficción y deja de ser cita leída para ser historia vivida. En segundo lugar, se modifica, precisamente, el tiempo: el pretérito de la cita se transforma en el condicional del final, es decir en un tiempo hipotético, como si el gerundio permitiera postular un orden para-temporal, una temporalidad alternativa. De este modo, lo que podría ser un recurso conocido (empezar y terminar la novela con las mismas frases) encierra literal y metafóricamente uno de los ejes articuladores de *El aire*: la circulación y sus variantes.

La caída de uno de los postulados estructurantes de la modernidad no es sin consecuencias, porque arrastra consigo dos de sus categorías fundamentales: el consumo individualista y el trabajo.<sup>25</sup> En primer lugar, sin dinero no hay consumo. Así, uno de los cambios cruciales de la posesión a lo largo del siglo XIX vuelve a modificarse. “Si en 1827 el poeta bohemio Pierre-Jean de Béranger podía escribir ‘ver es tener’ –señala Martin Jay–, hacia el final de la centuria se hizo crecientemente aparente que ‘solo mirar’ no era lo mismo que poseer realmente.”<sup>26</sup> Habría que decir que, en los tiempos del post-capitalismo, poseer es hablar de lo que se ve. De hecho, en *El aire* el acto de ‘mirar vidrieras’ recupera lo que originariamente tenía de contemplación, porque su ritmo obligatoriamente deja de estar ligado al del consumo; esto es: mirar para comprar y convertir los objetos de consumo en colecciones privadas que sustituyen a la exposición pública de la vidriera. En cambio, el nuevo ritmo se liga a la conversación provocada por aquello que se contempla en la vidriera. La apropiación de los objetos no pasa más por la adquisición propia del consumo, sino por la producción de descripciones y narraciones que ellos provocan. Transparente pero impermeable, el acceso a los objetos a través de la vidriera, la otra forma del vidrio además de la botella que aparece en la novela, solo es posible en la modalidad sublimada de la conversación. En ese punto, la novela impone una cierta resistencia a los modos tradicionales del consumo, tanto por el sentido de la apropiación como porque nunca se trata de un consumo individualista, ya que para mantener una conversación la categoría de ‘individuo’ es insuficiente. En todo caso, en las ficciones de Chejfec la propiedad de los objetos no pasa estrictamente por su valor de cambio, como queda claro en *Boca de lobo*, donde la alternativa al consumo, en el mundo

---

<sup>25</sup> Zygmunt Bauman en *Liquid modernity* (Cambridge, Polity Press, 2000), señala que son cinco las categorías propias de la modernidad y que son justamente las que han entrado en crisis poniendo en entredicho su paradigma: emancipación, individualidad, tiempo/espacio, consumo y comunidad.

<sup>26</sup> Martin Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in 20<sup>th</sup> century French Thought*, Berkeley-London, University of California Press, 1993.

alienado del trabajo que presenta la novela, es el préstamo de objetos y, por ende, su circulación.<sup>27</sup>

En segundo lugar, también el trabajo entra en crisis como categoría. Porque en los tiempos del post-capitalismo el contrapunto al mundo del trabajo ya no es el descanso sino la desocupación. Más aún: el tiempo ha dejado de estar regulado por la jornada de trabajo y el tiempo fabril ha sido sustituido por un tiempo vacío. En *El aire* esta modificación del empleo del tiempo abre la novela: la oficina de Barroso se incendia en el preciso momento en que él llega para cumplir con sus tareas. El incendio del lugar de trabajo no solo pone en suspenso el trabajo en sí, sino que inaugura un tiempo disponible, vacío, el mismo en el que Barroso puede leer esa cita del comienzo, el mismo que le permite llegar a su hogar a un horario inusitado y coincidir con el primer sobre que le tira Benavente por debajo de la puerta, el mismo que le permite hacer diferentes recorridos por la ciudad. Pero ese tiempo vacío, de la lectura, del esparcimiento, de los paseos, se convierte cada vez más en un tiempo signado por la falta de dinero. Tanto es así, que el último gasto que hace Barroso es la compra de un helado, pero ya no le queda plata que gastar cuando precisa comida porque tiene hambre. Progresivamente, el paseo por la ciudad se desentiende del esparcimiento o el descanso y se convierte en la búsqueda obligada de botellas de vidrio que sustituyan al dinero. Un dinero que, al mismo tiempo, deja de estar ligado a la ganancia producto del trabajo, porque este ya no existe. Aparece entonces ese modo degradado del ocio, que de algún modo también está en *Boca de lobo* como contraposición al modo automatizado del trabajo: esa suerte de desocupación de un narrador que, aunque ambiguamente, representa en el texto la figura de escritor e incluso de intelectual.

Si en *Boca de lobo* el que cuenta es un desocupado, en *El aire* también lo es, aunque no se trata del narrador sino del protagonista. Solo que se trata de un contar desplazado, porque el ingeniero Barroso, en vez de contar historias, lo que cuenta permanentemente son cantidades. En el marco de la crítica de la modernidad, el desplazamiento encuentra su sentido: si el gran relato evolucionista se ha cerrado sobre sí mismo encontrando su clausura, si ese contar se ha revelado como un ‘puro cuento’, el contar se desliga entonces del relato, de la experiencia, para ligarse con la cifra, el cálculo, el número. La “obsesión por calcular” del ingeniero Barroso remite así, por extensión, a la propia figura del escritor en el interior de la ficción. ¿Hay espacio para su representación en la ficción alegórica de *El aire* o estamos en un tiempo donde ella solo puede aparecer como expresión de la agonía?

En la novela de Chejfec, lo que se ofrece a la narración son las ruinas, los restos de la modernidad, restos cuya posibilidad de reciclamiento es precaria. Tiempos que podríamos llamar post-industriales, en los que parece retornar un artesanato degradado (como el de los profesionales que construyen malamente sus viviendas en las azoteas); tiempos que podríamos llamar post-capitalistas, donde el dinero ya casi no existe y viene a perder su función como señal simbólica.<sup>28</sup> El primer héroe moderno, podríamos decir, ha muerto. Claro que, como lo había vaticinado Borges en sus relatos, su desaparición aún forma parte de una utopía. Por ahora, la circulación del dinero y la mercancía, dos claves del orden social que emerge de la modernidad, todavía estructuran los cuerpos y las identidades.

---

<sup>27</sup> El tema del préstamo en *Boca de lobo* es bastante más complejo y adopta diversas inflexiones: no solo a Delia le prestan ropa, por ejemplo, sino que los obreros se prestan plata y hacen de ello un procedimiento sistemático (Buenos Aires, Alfaguara, 2000, pp. 27-31).

<sup>28</sup> Anthony Giddens, ob. cit., pp. 32-8.

## BIBLIOGRAFÍA

- Zygmunt BAUMAN, *Liquid modernity*, Cambridge, Polity Press, 2000.
- Jorge Luis BORGES, “El otro” y “Utopía del hombre que está cansado”, *El libro de arena*, Buenos Aires, Emecé, 1975.
- \_\_\_\_\_ “El Zahir”, *El Aleph*, Buenos Aires, Emecé, 1957.
- Natalio BOTANA, *El orden conservador. La política argentina entre 1880 y 1916*. [1977] Buenos Aires, Hyspamérica, 1986.
- Sergio CHEJFEC, *El aire*, Buenos Aires, Alfaguara, 1992.
- \_\_\_\_\_ *Boca de lobo*, Buenos Aires, Alfaguara, 2000.
- \_\_\_\_\_ “Sísifo en Buenos Aires”, en *Punto de vista*, 72: 26-31, 2002.
- Rubén DARÍO, “La novela americana en España”, *España contemporánea*, Barcelona, Lumen, 1987.
- \_\_\_\_\_ “El rey burgués”, *Cuentos completos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1950.
- Téophile GAUTIER, *Madame de Girardin y Balzac*, Buenos Aires, Editorial Glem, 1943.
- Gallo GALLO y Roberto Cortés Conde, *Argentina. La república conservadora*, Tulio Halperin Donghi dir., *Historia Argentina*, t. V. Buenos Aires, Paidós, 1995.
- Anthony Giddens, *Consecuencias de la modernidad*, [1990] Madrid, Alianza Editorial, 1999.
- Martin JAY, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in 20<sup>th</sup> century French Thought*, Berkeley-London, University of California Press, 1993.
- Alejandra LAERA, “Escritores profesionales y amateurs en la Argentina hacia fines del siglo XIX (Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres)”, en *Río de la Plata. Culturas 20-21. La figura del intelectual*, 2000, 109-19.
- Julián MARTEL, *La Bolsa*, [1891] Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1981.
- Renato Ortiz, *Modernidad y espacio. Benjamín en París*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2000.
- Fermín RODRÍGUEZ, “La educación del olvido”, en AA.VV, *Borges en diez miradas*. Buenos Aires, Fundación El Libro, 1999.
- Hilda SÁBATO, “La revolución del 90: ¿prólogo o epílogo?”, en *Punto de vista*, 39: 26-31, 1990.
- Beatriz Sarlo, “La ficción inteligente”, *Clarín. Cultura y Nación*, 12 de noviembre de 1992.
- Richard Sennett, *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, [1994] Madrid, Alianza, 1997.
- David VIÑAS, “Martel y los culpables del 90”, [1967] *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.
- Émile ZOLA, “El dinero en la literatura”, [1880] *El naturalismo*, Barcelona, Ediciones Península, 1972.
- \_\_\_\_\_ *L'Argent*, [1891] París, Folio classique, Gallimard, 1982.