

Epistemología de la ficción monetaria, a propósito de *Fortuna* de Hernán Díaz

Nicolás Lavagnino (MINCyT-CONICET-UBA)

nicolaslavagnino@gmail.com

¿Es posible una epistemología de la ficción monetaria? En este trabajo me propongo aproximarme a una respuesta de manera oblicua, considerando los recursos que provee tanto la filosofía de la ficción y la imaginación en el discurso como la filosofía de la metáfora -un decurso en el que los aportes de Paul Ricoeur, Northrop Frye y Hans Blumenberg resultan inevitables- para aplicarlos al problema del dinero, a propósito de la reciente publicación de la novela de Hernán Díaz *Fortuna* (2022; *Trust* en la edición original en inglés).

I- Modelos de lo plasmático

En un breve texto de Ricoeur publicado en 1976 “La imaginación en el discurso y en la acción”, recogido posteriormente en *Del texto a la acción* (Ricoeur 1986), el autor se propone establecer un vínculo entre el concepto de imaginación y los resultados a los que Ricoeur creía haber arribado en *La metáfora viva* (1975), donde había expuesto sus estudios sobre la metáfora como innovación semántica. El resumen del recorrido del artículo ofrece un vigoroso recorrido por las formulaciones sumarias de Ricoeur en torno a temas tales como la imaginación, la metáfora y, lo que es sumamente importante para mí en este momento, el concepto de ficción.

Menciona Ricoeur que en su origen el término *imaginación* designa la evocación no vinculante de cosas ausentes. Adicionalmente, en otras acepciones el término refiere a los objetos que ocupan el lugar de las cosas que representan, a las ficciones que evocan cosas inexistentes y, finalmente, a las ilusiones. La matriz ricoeureana se extiende entonces desde la creencia en existencias ausentes hasta la consideración de presencias ilusorias (Ricoeur 1985: 103). En este punto cobra relevancia el grado de conciencia crítica respecto de la creencia: en un extremo la imaginación remite a la ilusión, el engaño (*fingere*) y el tomar por real lo que no lo es. En el otro “la imaginación es el instrumento mismo de la crítica de lo real” (p. 104).

Es por ello que Ricoeur va a recurrir a la teoría de la *metáfora* (o lo que él entiende por tal cosa), para inscribir el problema de la imaginación en vinculación con los predicados extraños y la reestructuración de los campos semánticos. “Imaginar es, ante todo, reestructurar los campos semánticos (...) *ver-como*” (p. 106).

No es difícil remitir casi toda la teoría de la metáfora de Ricoeur a ese *ver como* en el que la imaginación es “un libre juego con las posibilidades, en un estado de no compromiso con respecto al mundo de la percepción o de la acción” (p. 107).

El momento de atestación ontológica y referencialidad de la metáfora es lo que permite el deslizamiento al problema de la ficción: para Ricoeur la clave de la innovación semántica, sea en el ámbito predicativo de la metáfora o en el del discurso ficcional es “que tenga fuerza referencial”. Pero en el esquema de Ricoeur el uso poético del lenguaje puede suspender “la fuerza referencial de primer grado” de los enunciados, tan solo para liberar “una fuerza referencial de segundo grado”.

Esta intención predicativa referencial es fundamental para distinguir entre las prácticas verbales que poseen una pretensión normativa vinculante (i.e. “ser verdaderas”) y aquellas que pueden suspender aquella pretensión (“predicados estéticos”) sin por ello conducir el argumento al colofón del muñeco de paja que agita Ricoeur permanentemente: “una aproximación estructural al lenguaje que lo vuelve un espacio de pura inmanencia”, aproximación que para el autor adquiere extrañamente el mote de “aproximación semiótica”. La lectura semiótica convierte todo en un textualismo

agobiante, reza el argumento, y para ello necesitamos una vía intermedia que resguarde de modo indirecto la referencialidad vinculante de las prácticas redescriptivas.

En este sentido la relación entre ficción y redescrición metafórica depende de la fuerza heurística de la *praxis* verbal, “su capacidad de abrir y desplegar dimensiones nuevas de realidad gracias a la suspensión de nuestra creencia en una descripción anterior” (p. 108). Contra toda apropiación platónica de este modelo, con su consiguiente desprecio y degradación ontológica, y contra todo idealismo de corte supuestamente “inmanente”, de lo que se trata aquí es de mostrar al modelo de la ficción, la innovación semántica, la torsión metafórica y la imaginación como una *praxis* verbal orientada a la “pretensión referencial de rehacer la realidad” por “medios segundos” que ponen entre paréntesis la pretensión referencial que emerge directamente de los enunciados. Se trata entonces de una *mimesis* productiva que mediante una *modelización metafórica* articula un *mýthos* vinculante. Podemos denominar a toda esta ilación ricoeuriana el *modelo MMM*.

Aunque Ricoeur no lo menciona este paradigma MMM se monta -de manera un tanto esquemática y reductiva, cabe decir- sobre un auténtico reservorio teórico vinculado a las elaboraciones sobre la ficción, la retórica y la metáfora en lo que podemos denominar la filosofía de la literatura del siglo XX, una de cuyas vetas es la monumental *Filosofía del como si* de Hans Vaihinger (1911), antecesor de la moderna teoría de modelos (cfr. Fine 1993) y portavoz de la vertiente que considera a la ficción un *constructo hipotético* destinado a contribuir por intercesión transitoria al incremento del conocimiento. La obra de Vaihinger es importante porque marca un rechazo en el pensamiento contemporáneo a una concepción aún anterior, a la que podríamos llamar platónico-benthamita, que solo ve duplicidad, engaño y pérdida ontológica en nuestro recurso -a veces inevitable- al instrumento ficcional.

Otro afluente que nutre la obra de Ricoeur es la obra de Northrop Frye, que acogió al francés en su período de *exilio anglosajón* posterior al Mayo Francés. Los desarrollos de Frye eran bien conocidos desde sus obras maestras *Fearful Symmetry* (1947) y la monumental *Anatomía de la Crítica* (1957), pero aquí por mor de la brevedad acudiremos a algunas formulaciones que el teórico canadiense formula en *La escritura profana* (1975), texto contemporáneo a las disquisiciones del francés. Lo relevante aquí es tanto la articulación y herencia que realiza el francés como el recorte y restricción de un acervo teórico mucho más amplio.

Para Frye es de fundamental importancia recuperar una noción antecedente a la hora de analizar la *praxis* verbal continua de los hablantes: en vez de aseverar su preocupación primordial por contenidos relativos a la atestación ontológica de algo (“referencia primaria”), que podría eventualmente “suspenderse” para habilitar una entidad de segundo orden, lo que el canadiense afirma es una estructuración conjuntista e inclusiva que intenta situar el problema en un nuevo nivel.

Cabe decir que la multiplicación de entidades potencialmente inútiles es proverbial en la filosofía de Ricoeur (*referencia primaria y secundaria, significados primeros y segundos, huella y lugartenencia*), algo que ha sido debidamente consignado por varios autores (Rorty 1991: 227; Davidson 1990: 245). Contra esta duplicación de entidades, de lo que se trata aquí es de marcar como punto de partida, recuperando el énfasis griego al respecto, que “las estructuras verbales pueden diferenciarse en verdaderas, falsas y *plasmáticas*” (Frye 1980: 28). Este simple enunciado, aparentemente trivial, conduce en dirección de un argumento mucho más complejo.

Plasmatikos es la voz griega para lo que se consideraba “concebible” o pasible de haber ocurrido. Su parte prefija *plassein* refiere a una sustancia maleable que puede ser moldeada, que ha pervivido en términos contemporáneos como *plasma*, *plástico* o *plasmar*. En ese sentido se vincula evidentemente con el grupo semántico de la figuración, el modelado y la modulación. De allí

entonces que lo verdadero y lo falso reconocen en lo plasmático una categoría conceptualmente *anterior*. Los modelos y lo maleable no remiten evidentemente a su falsedad o inexistencia -como en la matriz ricoeuriana referida al concepto de imaginación-, sino a su carácter de hechura variable. Se trata de una ontología de lo diseñado, compuesto y presentado a partir de un obrar específico.

Esto a su vez se replica en la extensión *plasmática* del instrumento a través del cual se *plasma*, en el plano verbal, lo concebible: los *mythos*. El uso actual del término nos conduce a uno de los polos de esa extensión: el mito como *bebelous mythous*, historia profana de finalidad pedagógica, fabulosa, lo conscientemente falso y mendaz. Ese polo denota el ámbito en el que el mito es una ficción, una fábula, algo tenido como lo patentemente no existente. Y sin embargo, en el otro extremo, un *mýthos* es a la vez “el instrumento del conocimiento con respecto al mundo inteligible” (p. 30), un *trabajo verbal* para dotar de forma al entorno de los hablantes. Los mitos no designan entonces lo falso sino lo eminente, lo digno de notar, lo que es importante que sea sabido por todos.

Los mitos conciernen entonces a las estructuras verbales que conforman “los instrumentos primarios de la producción mental” (Frye 1973: 19) y como tales son las formas más elementales, discretas, compartidas y visibles de una *praxis* orientada a concebir, estipular y moldear un orden de realidad. En este punto no se trata de que la ficción tiene una referencialidad “secundaria” por intercesión de un paréntesis conceptual que suspende la referencia primaria. Más bien al contrario, nuestra moderna idea de referencialidad es un depurado, un subconjunto elaborado por abstracción de algo mucho más basal, que es el compromiso ontológico tácito y explícito de los hablantes a través de su comportamiento verbal (cfr. Quine 1953 y 1969).

Un mito entonces es una modelización que remite a un diseño, una composición y una secuenciación en el tiempo y en el espacio (p. 85) que puede adquirir cualquier modalidad en el curso de su efectuación, siempre y cuando remita a lo concebible para los hablantes en una determinada situación. Se trata, por tanto, de una concepción dinámica y variable: lo que puede concebirse en un momento, no puede serlo en otro. Esa *inconcebibilidad* depende de las antecedencias prácticas y de la apropiación y disputa de sentidos en el presente.

Dos términos son claves aquí para Frye: por un lado *los modos*. Por el otro el concepto de *desplazamiento* (Frye 1963). A lo primero: el comportamiento verbal tiene un *carácter modal*. Obra (retomando aquí la bella constelación hilvanada por Blumenberg en *Las realidades en que vivimos*; Blumenberg 1999) como respuesta ante una perplejidad humana, que es la de dar sentido a la existencia lidiando con “la carencia de estructuras de adaptación y regulaciones dadas de antemano” (p. 119). Ante esa carencia toda adaptación resulta provisional, un fondo pragmático ligado al *consensus* en el que llamamos *real* a lo que todavía nadie se ha tomado la molestia de confrontar. La precariedad del convencimiento se guía de acuerdo a los *modos* por medio de los cuales desplegamos “técnicas para arreglarnoslas en lo provisional”.

En resumen, nos apoyamos en *mýthos*, *ficciones*, *metáforas* para componer mundo. Llamemos a este paradigma el modelo MFM. Donde faltan las evidencias la retórica crea instituciones. En este punto la especificidad del modelo MFM requiere oponerse a toda dicotomización de los usos lingüísticos. Su valor es posicional relativo a configuraciones conjuntistas que delimitan subconjuntos de atribución normativa de acuerdo a situaciones específicas. Lo eminente, normativo y acordado por todos en un momento puede no serlo en otro. No se trata de enfocarse en las propiedades de los enunciados sino en la configuración pragmática de la situación.

La eficacia del medio retórico y ficcional se mide por su prestación para generar asentimiento sin ceder a la violencia, en el contexto de lo que Blumenberg denomina *principio de razón insuficiente*. La ficcionalización de lo real y la creación mítica de instituciones implica la renuncia a la coacción

y el terror, “sustituyendo prestaciones físicas por prestaciones verbales”. Por caso el Estado es así un artefacto ficcional en Hobbes (p. 124), un claro ejemplo de la situación en la que se encuentra modalmente incrustado el ser humano: “los presupuestos de la situación retórica son la falta concluyente de evidencia y la compulsión a la acción”. De allí que “el axioma de toda retórica”, y podemos aquí agregar, el axioma de toda figuración, de toda ficcionalización, de toda intervención verbal, “es el principio de razón insuficiente; el cual es no otra cosa que el correlato de la antropología de un ser de carencias” (p. 133).

Pero este principio no implica en absoluto una renuncia a razones o a argumentación. Antes al contrario, implica la autoconciencia del carácter modal de cuanto se ofrece: “esto podría haber sido de otro modo”. Y ese *poder ser de otro modo* se encuentra validado en el reconocimiento de la insuficiencia, la existencia de alternativas, la conciencia de la precariedad del *consensus* alcanzado. Solo por ello la retórica es también considerada la representación cabal de la *política del lenguaje*: por detrás de la innovación semántica, de la redescrición y la torsión conceptual se yergue la disputa por la legitimidad en la nominación del mundo.

Finalmente, en este recorrido por el sustrato teórico que habita el concepto de lo plasmático, cuando la disputa política por las modalidades de la nominación en torno a lo concebible se aplaca, emerge un sentido de realidad fáctica vinculante en su carácter de necesidad, y allí es que cobra sentido el término *desplazamiento*. Por ejemplo, nuestra noción de que los objetos valen “algo” expresable en dinero o que una moneda “vale” de acuerdo a su contraparte en oro o su relación de cambio con otras divisas, son ficciones desplazadas tenidas por evidentes, no obstante su carácter enteramente modal, contingente y putativo. La *ficción desplazada* es lo que los hablantes consideran actual, real, efectivo o incidente. El desplazamiento entonces está en función del ocultamiento del carácter modal de la significación, la negación del carácter ficcional de la ficción, mítico del mito, metafórico de la metáfora. Una auténtica antiretórica de la retórica.

En este punto la gloria de la ficción es la muerte de la ficción, una consumación que se autoconsume en su propia realización. *Aufhebung*.

Las consideraciones de Frye y de Blumenberg son el sustento de una consideración retórica, modal y situada del valor práctico de lo plasmático, lo concebible y lo probable que no requiere de “referencias primeras y segundas” sino una concepción situada, modal y retórica de la política del lenguaje (Lavagnino 2019 y 2021). En ella la ficción es un modo de conocimiento primario mediante el cual se modela el mundo de carencias en el que los sujetos articulan un siempre precario *consensus* mientras lo disputan, o viceversa.

II- Fortuna, o del carácter modal de lo inexorable

¿Es tan abismal el desencuentro entre Ricoeur, por un lado, y Frye y Blumenberg por el otro?

Esto puede mostrarse de manera cabal utilizando como ejemplo ese clásico instantáneo que ha resultado ser *Trust*, la maravillosa novela editada en 2022 por Hernán Díaz, traducida de manera sinuosa como *Fortuna*. Si hay un texto que ejemplifica las propiedades *disposicionales compositivas* y *secuenciales* de lo que un autor como Roy Harris ha denominado *sintagmática interna* del texto (Harris 1995: 169) es éste. O tal vez podemos remitir al concepto de *concretización* de Roman Ingarden, que enfatiza el conjunto de actividades que generan sentido en el punto de recepción de una obra. Las concretizaciones actúan sobre instanciaciones lingüísticas de manera que se generan acreencias semánticas en las que lo significado excede y por mucho aquello que puede ser dicho (Ingarden 1998: 297). Pero por sobre todas las cosas esta novela permite contraponer las prestaciones de los modelos MMM y MFM a la hora de pensar el problema de la ficción en sentido amplio, y de la ficción monetaria en un sentido más específico.

La novela tiene una estructura tetrádica, constando de cuatro partes. En la primera se presenta una novela-dentro-de-la-novela, titulada *Obligaciones*, cuya autoría se atribuye a un personaje ausente llamado Harold Vanner. La novela cuenta la historia del ascenso de un magnate, Benjamin Rask, desde sus inicios en el negocio del tabaco hasta la especulación financiera previa al *crack* del 29. Es también la historia de la relación de Rask con Helen Brevoort, la infancia de ella como vergonzante aristócrata exiliada en una Europa en guerra, su regreso a Nueva York, su peculiar matrimonio con Rask, su obrar benéfico en la alta sociedad, su enfermedad y su posterior muerte. La presentación que hace Vanner de Rask no es muy benevolente, retratándolo como un personaje relativamente estéril e inhumano, incapaz de manifestar emociones y rasgos de carácter social. La metanovela culmina con una estremecedora escena en el final de la enfermedad de Helen y una coda consumatoria que liquida al personaje en su puesta en intriga.

A través de su prosa, de a ratos cansina, puramente contextual y casi sociológica, salpicada por agudas observaciones e imágenes bellas y profundas, Vanner construye una escenificación en torno a un personaje definido por sus obsesiones. En particular las relacionadas con el hecho de que “le fascinaban las contorsiones del dinero: que se lo pudiera obligar a doblarse sobre sí mismo para forzarlo a comerse su propio cuerpo” (p.25). En toda esta primera parte de *Trust* el dinero es la gran metáfora de lo plasmático, lo maleable, lo que puede amoldarse y plasmar la realidad, en tanto las personas son las entidades rígidas incapaces de sobrellevar enteramente sus carencias. El dinero es puro plasma, pero indudablemente es lo que hace y desvanece las realidades del mundo social e íntimo de los personajes. El dinero vincula, forja, ata, liga, consolida, estratifica, solidificándose con el tiempo desde su forma primigenia hasta su cristal contorsionado. El dinero es el lenguaje de la vida social. *Obliga*.

Si fuera por esta sola parte no habría mucho más que agregar al enredo entre Rask, Vanner y Brevoort. Pero la sintagmática del texto nos entrega a un escenario signado por las razones insuficientes. La segunda parte se denomina *Mi vida* y es la presunta autobiografía del “Rask real”, que responde al nombre de Andrew Bevel. De esta manera en *Fortuna* se presenta una primera lectura ficcionalizada del personaje de Bevel, Rask, para posteriormente acometer una segunda versión de lo que puede concebirse sobre él. *Mi vida* es una sucesión breve e inconexa de textos a medio terminar, que constituirían el tardío e incompleto esfuerzo de Bevel por disputar el sentido instalado por Vanner en *Obligaciones*. Se trata de contrariar el Rask de Vanner mostrando el Bevel “real”.

Esta segunda parte, no obstante, se presenta como un ejemplo de concretización magistral, por medio de sus propias incompletudes. El texto se interrumpe y en ocasiones no es más que un metamensaje referido a una instancia futura de escritura. Por ejemplo en el capítulo dedicado a su infancia se consigna “Padre. Describir primeros recuerdos de él. Madre. MATEMÁTICAS con gran detalle. Talento precoz. Anécdotas”. El capítulo tiene una carilla, al igual que el dedicado a la universidad. Una sección denominada “Aprendizaje” consiste en una página en blanco - extraordinario proceso de significación a través de una pura sintagmática interna carente por completo de escritura-. El capítulo dedicado a su esposa Mildred (en quien se basa el personaje de Helen Brevoort de Vanner) es igualmente sucinto.

Esta segunda sección está definida por el anhelo de Bevel de aproximarse a su *antitypos* imaginario, en tanto liquida su *typos* encarnado en el personaje prefigurado por Vanner, Rask. El tropo de esta sección es el de la imposible completud. Para él “las finanzas son el hilo que recorre todos los aspectos de la vida. No hay asunto que no ataña al ámbito del hombre de negocios. Para él todo es relevante. Es el verdadero hombre del Renacimiento” (p.171). Que tal plenitud no es posible y no se encuentra a la mano se manifiesta no solo por la necesidad antropológica de la carencia humana, sino también por la sintagmática misma del texto, fracturada, incompleta y carente de ilación por

falta de *trabajo*. La escritura impersonal y casi sociológica de Vanner se ve sustituida por esta amalgama inestable en prosa por cuenta de un Bevel que no puede renacer.

La tercera parte de la obra es, por lejos, la más importante del texto, ya que despliega lo sembrado en la metanovela hostil y en la autoelegía imposible que le antecedieron. Uno de los grandísimos aciertos de Díaz radica en la composición de sus personajes femeninos (Helen, Mildred) y en su capacidad para articular voces específicas que tributan positivamente a la trama. En este caso la protagonista es Ida Partenza, una joven de origen humilde, hija de un tipógrafo inmigrante y anarquista que comienza a trabajar para Bevel, primero como secretaria y luego como escritora en las sombras.

En esta tercera parte Partenza rememora, siendo ya una escritora consagrada, su juventud en la década de los 30, cuando Bevel la convocó para trabajar en su proyecto autobiográfico, cuyo inconcluso resultado nos fue presentado en la segunda parte de la novela de Díaz. De manera nada casual esta parte de la obra se llama *Recuerdos de unas memorias*, y en ella Partenza cuenta su conflictiva relación con tres hombres: Bevel, su padre y su pareja.

La fascinación de Díaz con el enredo ficcional en el que monta su trama se pone en el foco mismo de la novela, a medida que la ficción como concepto se transforma en un contenido del texto. En las largas conversaciones entre Ida y su padre, un militante contrariado por lo que cree percibir como fascinación de su hija con el capitalismo de rascacielos que emerge cruzando el puente, surgen revelaciones sobre los modos en que puede concebirse la duplicidad y el engaño ficcional.

En este punto la metáfora central que organiza el texto es la idea de que el dinero en sí mismo es una ficción.

El dinero. ¿Qué es el dinero? Bienes de consumo en forma de pura fantasía. Una fantasía. Ni lo puedes comer ni te abriga, pero representa toda la comida y toda la ropa del mundo. Por eso es una ficción. Y eso es doblemente cierto en el caso del capital financiero. Las acciones, los valores, los bonos. ¿Crees que alguna de las cosas que compran y venden esos bandidos del otro lado del río representan algún valor real y concreto? No, para nada. Así pues si el dinero es una ficción, el capital financiero es la ficción de una ficción. Con eso comercian todos esos criminales: con ficciones. (p. 242)

Ciertamente, la concepción de la ficción que tiene el padre de Ida no está muy lejos de la visión tradicional sobre la metáfora, la retórica y la ficción: como engaño, duplicidad y carencia ontológica, el dinero no es más que la contraparte ilusoria de un mundo materialmente definido. Sabemos que es ilusorio, pero elegimos creer que no lo es. Sin embargo el argumento se complica, nada más apreciar la contestación de Ida: “Pero si lo que venden son ficciones, ¿cómo pueden ser criminales? Se supone que las ficciones son inofensivas, ¿no?”. La línea platónica de la acusación hacia el dinero como ficción adquiere luego un matiz benthamita, en el que se resalta su peligrosidad, su carácter necesario más atribuladamente ponzoñoso: “La realidad es una ficción con presupuesto ilimitado. ¿Y como se financia la realidad? Pues con otra ficción: el dinero” (p. 243).

En esta línea se consuma el doble argumento que tradicionalmente ha circundado al concepto de ficción, en este caso aplicado a la *ficción suprema* (Stevens 1955) del dinero: lo ficcional como lo conscientemente falso y lo ficcional como lo potencialmente peligroso. Este doble argumento, admirablemente presentado por Ida, exhibe el carácter patentemente incoherente de la concepción tradicional sobre la ficción, el cual solo adquiere sentido a través de un argumento que pone de relieve la *imposible oposición* entre lo ficcional y lo real: si la ficción es falsa, entonces no es real. Y si no es real no puede ser peligrosa. Pero igualmente se quiere aseverar que la ficción es peligrosa, lo que la vuelve peligrosamente real.

No obstante la antipatía platónica y benthamita hacia la ficción, el mito y la metáfora puede ceder y dar lugar a un argumento un tanto más benevolente: podrían tratarse de instrumentos útiles que cumplen una *función heurística* que, debidamente delimitada, pueden tener lugar en la tarea de construir el edificio del conocimiento. Como *andamio provisorio* entramos así en el tramo intermedio de una concepción vaihingeriana de la ficción como constructo hipotético, que ya he mencionado, y en el terreno que vimos con Ricoeur de la metáfora en tanto que *ver-cómo*, que a su vez habilita un espacio de significaciones segundas y referencias derivadas parentéticamente. Ingresamos con ello en las confortables aguas del modelo MMM, al costo de una inevitable multiplicación ontológica que se carga a la cuenta de la buena voluntad de los hablantes.

Es evidente que para Ricoeur resulta fundamental tanto habilitar el recurso a estas herramientas como protegernos de sus peligros. Cual moderno Prometeo es consciente de lo que se le juega en las entrañas con tan peligroso don. El talento de Díaz en *Trust* radica en presentar esta concepción de andamio constructivo en toda su dimensión, exponiendo a la vez la ubicuidad cultural y el gran defecto conceptual de la concepción ricoeureana y vaihingeriana: cuando tenemos andamios podemos claramente discernir qué es parte del andamio y qué pertenece al edificio. En estas concepciones podemos siempre claramente discernir qué es real y qué no, qué pertenece al orden de lo existente (pero ausente) y qué al plano de lo ilusorio e inexistente. Sabemos de antemano qué es fingido y qué no.

En sus entrevistas con Bevel, Ida aprende rápidamente a no contrariar al magnate, que está empeñado en destruir el recuerdo de la obra de Vanner, que a su vez ha mancillado el de Mildred-Helen. En tanto magnate debe hacer coincidir el mundo material con sus apuestas. En tanto esposo viudo debe hacer coincidir el recuerdo con su deseo imaginario.

En esta aproximación la ficción es un andamio que encorseta el cemento líquido con el que se construye el mundo, hasta que un poder asienta una legitimidad por *consensus*, haciendo pasar por vinculante lo que no es más que una articulación argumental basada en la insuficiencia de las razones: “Ida, mi trabajo consiste en tener razón. Si alguna vez me equivoco debo usar todos mis medios y recursos para torcer la realidad y alinearla con mi equivocación, para que deje de ser una equivocación” (p.292). Cuando Bevel le comenta la importancia de comprar y hacer desaparecer todos los ejemplares de *Obligaciones* añade: “la realidad debe ser coherente. ¿No sería incongruente encontrar rastros de Vanner en un mundo donde Vanner no ha existido jamás?” (p.315).

Así, Bevel es el coaccionador vinculante que mediante una prestación verbal se propone retóricamente presentar una *ficción desplazada* como si fuera lo real, lo único posible, hasta doblar el mundo plasmático convirtiéndolo en una forma que responde a un poder determinado. Lo que quiere la ficción retórica modal es presentarse como pura realidad literalizada e inexorable. Frente a él se yergue el opuesto conceptual de esta ideación: el padre de Ida, un *impotente* tipógrafo inmigrante y anarquista que resignado deja ir a su hija hacia el magnetismo del horizonte de rascacielos que se abre ante sus ojos. Pero que antes siembra una *sospecha*, en la modalidad de la contrahegemonía y la contestación política a una realidad consolidada mediante una mitología que *por ahora* nadie disputa: “tipógrafos y revolucionarios sabían que la matriz del mundo estaba invertida, y aunque la realidad estuviera del revés eran capaces de leerla a primera vista” (p.318).

Esta expresión admirable condensa sentidos sobre el lenguaje, la política y la materialidad en un mundo tan real como “ideal”-concebible. El recurso al *topos* del mundo invertido, un lugar común de toda teoría de la ideología, desde la alegoría de la Caverna a la *Ideología alemana*, pasando por el romanticismo, se instancia aquí en la sospecha de Ida de que el padre podría estar leyendo bien la clave material de un mundo en el que prosperan los criminales que pueden plasmar el mundo a su antojo con la energía basal que entrega el dinero.

Sin embargo en su estructuración sintagmática el texto nos ofrece otra posibilidad para entender el recurso ficcional. Una posibilidad más rica y compleja que la idea de un andamio que rodea a un edificio que ya conocemos y podemos individualizar *ex ante*. En ello radica el talento notable de Díaz. En presentar modalmente las modalidades de la ficción.

Veamos cómo procede para ello. Díaz recurre a la modalidad más amplia de lo concebible a la hora de entremezclar, en distintos lugares del texto, diversas consideraciones sobre los mismos sucesos. Esto expone a la sintagmática interna del texto a un trabajo no menor. La infancia de Mildred-Helen, en qué consistió su enfermedad, cómo murió, su parecer sobre la residencia de veraneo de Bevel... muchas son las *indecidibilidades* que se cuelan en el texto, en un juego que demanda concretizaciones de sentido si es que la ficción ha de desplazarse hacia un sentido dado de lo real.

La productividad y ampliación de sentido resultante encuentra su *climax* con el episodio de las cenas.

En la autobiografía trunca de Bevel aparece insertado un recuerdo sobre las cenas de la pareja, en las que Mildred se detenía contando la última novela policial que había leído. “Entre el primer plato y el postre me narraba un libro de cabo a rabo. Tan cautivada se quedaba por la trama, y yo tan cautivado por ella, que se nos enfriaba la comida de los platos” (p. 187). Ella le pedía que adivinara quién era el asesino. Él nunca acertaba. Con eso se reían aún más, mientras él *fingía* regañarla por hacer que se enfriara la comida.

Y sin embargo el sentido de ese recuerdo cambia de signo cuando en *Recuerdos de unas memorias* leemos que eso es lo que Ida hacía con su padre en la infancia, dada su afición a leer novelas policiales tras la muerte de su madre (p. 257). “La mayoría de mis recuerdos, reales o ficticios, son de una familia alegre”, agrega, mientras enumera los detalles de una vida precaria, sumida en la pobreza y la autocreación de sí.

La iteración vuelve a cambiar de sentido casi cien páginas después, cuando Ida cuenta que Bevel le pidió, durante la escritura de *Mi vida*, que “inserte toques femeninos” al relato, para darle un atractivo al texto que él no podía darle. “Ahora que lo pienso quizás deberíamos inventarnos algún pasatiempo adecuado para Mildred” (p.349). A fin de cuentas se requieren “más anécdotas”. En ese contexto es que ella incorpora en el texto de Bevel el recuerdo de la joven Ida siendo jocosamente regañada por el padre, por culpa de una comida enfriada en la demora de un relato.

Esa misma anécdota vuelve a virar de sentido en el momento en el que Bevel, en la que será su última cena con Ida, tras felicitarla por un falso recuerdo insertado por ella relacionado con el presunto gusto de Mildred por las flores, comienza a contarle la anécdota de la cena enfriada nuevamente, pero esta vez como si él la hubiera vivido. “Aquella era *mi* historia” (p. 380), piensa ella azorada. Dificilmente haya un mejor ejemplo que éste sobre la ficción como mecanismo de apropiación en el marco de una novela sobre un magnate. “Y allí estaba Bevel, repitiéndome mi propia historia a la cara”.

La desilusión de Ida al insertar a Bevel como uno más de los hombres que a lo largo de su vida se apropiaron de sus ideas se desestabiliza sutilmente a continuación cuando él añade: “siempre le echaba la culpa a alguna secretaria o al mayordomo, y fingía sorprenderme cuando Mildred me reveleba quién era realmente el asesino”.

Cazadora cazada, la reflexión de Ida desemboca en el punto en el que se da cuenta que su padre tan solo le había seguido la corriente: “sin salir del mundo ficticio que yo había creado para él, Bevel había añadido una escena de su propia cosecha, donde trataba a su mujer exactamente igual que mi padre me había tratado a mí en la vida real” (p. 381).

Se plasma así en esta anécdota el problema teórico y práctico de una sedimentación de fingimientos que desembocan en una secuencia de vida real. El recuerdo primario de Ida aparece en la página 257, pero nos fue presentado inicialmente como experiencia de Bevel 70 páginas antes, solo para volverse inteligible como inclusión narrativa 92 páginas después. Por si fuera poco se resignifica doblemente en tres páginas, a gran distancia del punto en el que por primera vez apareció en el texto. La concretización del sentido por parte de quien lee requiere un conjunto de operaciones para las cuales la sintagmática interna del escrito es todo cuanto cuenta.

El trabajo de la ficción exige estas operaciones, junto a otras que se amañan en las modalidades, las razones insuficientes y las disputabilidades de sentido que pululan en torno a lo no dicho y lo apenas significado: ¿quién era Vanner? ¿por qué escribió *Obligaciones*? ¿Cuál era su vínculo con Mildred? ¿A qué atribuir la decadencia posterior de Rask-Bevel?

Ciertamente la reestructuración de los campos semánticos que se aprecia permanentemente en *Trust* puede mostrarnos la utilidad del planteo de Ricoeur. La imaginación, la evocación, el trabajo de ficcionalización y metaforización están a la orden del día. Y sin embargo se trata de una aproximación desde una *teoría restringida* de la ficción y la imaginación, bajo el paradigma derivativo y acotado del modelo MMM, que no puede encontrar otra cosa más que lo que siembra con sus postulados. Lo que afirmo es que solo en un planteo decididamente más amplio, vinculado no con la fuerza heurística y el andamiaje constructivo hipotético, sino con la potencia plasmática modal de la *praxis* verbal, el intrincado laberinto de *Trust* se revela en su densidad, permitiéndonos a la vez explorar de refilón los bordes teóricos de una concepción ficcional del problema de la moneda.

III- La moneda como ficción desplazada

Huelga decir que *Trust* está organizada mayormente como una ingeniería verbal destinada a presentar la metáfora de la potencia dineraria como ficción generadora de realidad. Si la primera parte está delineada bajo la figura del dinero como una forma que se contorsiona y se auto-devora, la segunda apunta al estéril trabajo de denegación modal de Bevel: el hombre del Renacimiento que no puede estabilizar una memoria propia de lo que gustaría creer fue una trayectoria inexorable hacia una completud vacía. Ambas partes trabajan como contrapartes figuradas de un modelo de realidad. Una realidad que hay que invertir y desenmascarar, para Vanner, y una realidad que hay que doblar para que coincida con la voluntad, para Bevel. Ficciones ponzoñosas, heurísticas, que hacen mundo. MMM. Es en cambio en la tercera parte donde emerge el carácter modal, disputado, ambivalente, iterativo, del trabajo de la ficción. MFM. La insuficiencia de las razones labora en la sintagmática del texto hasta desvanecer la idea de que podemos reconocer dónde termina el andamio y dónde comienza la edificación.

Si el mito arbitra valores y sentidos, delata compromisos ontológicos y constela mundos, el dinero, ese instrumento que asigna valores y sentidos a todo lo que tiene valor y sentido, es el mito por antonomasia, el *metamito*. Como lo podemos ver bien en estas horas, nosotros, en Argentina 2023, “el poder en la sociedad se ejerce mayormente a través del sistema bancario y monetario” (Zarlenga 2002: 2). En ese sentido “una crisis monetaria expresa no un exceso cuantitativo de la moneda sino un debilitamiento de la soberanía monetaria, una pérdida de la capacidad de coordinación de las relaciones privadas” (Aglietta y Orléan 1982: 22). El sentido de una obligación, una inexorabilidad, una realidad que se presenta en su forma negada de toda plasticidad, como ficción desplazada, pierde todo sentido cuando el *consensus* vuela por los aires y toda pugna en pos de restablecer un asentimiento no coaccionado se revela argumentalmente insuficiente.

Lo sabemos bien nosotros, ahora, aquí: cuando la moneda *es vista, objetivada, como una pura*

forma modal que podría ser de otro modo es el entero orden de la realidad el que se vuelve un proceso ficcionalizado. La antigua creencia de que la moneda es la contraparte imaginaria de objetos en el mundo (mercancías) o que debe contar con algún respaldo (en la forma de una divisa patrón, una reserva de activos o directamente monetizado en forma de oro) implica seguir pensando en la moneda bajo el paradigma benthamita (la ponzoña fétida mas necesaria) o ricoeureano-vaihingeriano (como recurso heurístico que debe ser cancelado llegado el caso una vez cumplida su función incremental como reserva de valor).

En este sentido una epistemología amplia de la ficción monetaria debe operar más sobre presupuestos como los de Frye o Blumenberg, reconociendo el carácter plasmático, disputado y situado de la objetividad monetaria, y menos en la continuidad de los lineamientos exánimes de una ontología correspondentista del signo monetario. Debe considerar la violencia institucionalizada que supone la moneda como forma de legitimar o disputar un orden social (Aglietta y Orléan, 1982; Dumouchel 2014). Y, con ello, debe obrar más en el modelo basculante y decidible bajo el principio de razón insuficiente que ejemplifica Ida Partenza, y menos bajo la prestación ineficaz de los modelos invertidos de Vanner y truncos de Bevel.

La reconsideración de la semiosis monetaria no nos conduce al muñejo de paja de una estructura inmanente que tanto temía Ricoeur, ni nos obliga a recaer en un *metalismo* correspondentista anterior aún. Si el platonismo mimético, el benthamismo *ponzoñoso* y el constructivismo hipotético vaihingeriano son aún posibles en la teoría de la imaginación y la ficción que anida en el sentido común contemporáneo, tanto más lo son en nuestros supuestos básicos subyacentes a la hora de pensar la moneda.

Pero así como en el modelo *modal plasmático* (MFM) la ficción no es una herramienta ni vicaria ni peligrosa ni una semantización segunda de un orden primario de sentidos que podemos reconocer *a priori*, en ese mismo modo de aproximación el dinero no resulta ser un *quantum* sígnico dependiente de los objetos en el mundo, así como tampoco es un andamio constructivo que puede cancelarse a voluntad cuando el ciclo económico se anuda en el paso de una fase material a la siguiente.

Como ficción no imaginativa sino plasmática el dinero no es otra cosa que la sustitución de la violencia de manera institucionalizada por medio de un signo capaz de suscitar asentimiento. Y cuando no lo suscita no será la realidad la que contenga el diferendo, porque es la realidad misma lo que está siendo disputado. Como signo plasmático no depende del *quantum* de las cosas (como pensaría Bevel), ni del desenmascaramiento de su naturaleza crepuscular (como parece creer Vanner), sino de su carácter modal puesto en situación de arbitrar consensos y disputas intersubjetivas (como correctamente descubrió Partenza al reconocerse fingidora y fingida en una misma situación).

En tal sentido el valor de la teoría de la ficción para la teoría de la moneda, así como el inmenso valor de esa maravillosa novela que es *Fortuna* de Hernán Díaz, es que presenta argumentos para pasar de una *mala* teoría de la representación monetaria como correspondencia, que se asienta de manera incoherente en la cruza entre la teoría del sentido común sobre el dinero y lo que hemos llamado el modelo MMM, a una teoría semiótico-plasmática de la ficción monetaria. Semiosis que siguiendo la estela del paradigma MFM nos presenta en toda su brutalidad la tensa política del lenguaje que, a través del dinero, hace de nuestro mundo una realidad entre otras tantas que pueden concebirse y que deben aún disputarse lejos de toda inexorabilidad.