

ENRIQUE FOFFANI

Doctor en letras de la Universidad de Buenos Aires, docente de literatura Lationamericana

Moneda conmemorativa de Veinte Nuevos Soles con la efigie de César Vallejo (1992)



LECTURAS DE UN BILLETE Y UNA MONEDA: AVATARES DE UNA PARADOJA

La historia del dinero tiene como uno de sus momentos más trascendentes el de la creación de una nueva medida de valor: el papel moneda, el billete. Este deviene un instrumento de poder de más fácil manejo, de rápida disponibilidad y de ilimitada productibilidad. Todos estos atributos del billete permiten al sujeto una adquisición más diligente, más veloz de los bienes que necesita. Se podría decir que el billete promovió, desde su nacimiento, una actividad manipuladora más eficaz para el pago y menos riesgosa para la adulteración. El papel moneda en tanto billetes de crédito del Tesoro tiene su origen en 1690 en Massachusetts como un modo de hacer frente a los apremios financieros de la colonia. Si bien es posible encontrar el uso del billete en la antigüedad, su renacimiento moderno obtiene otra función, la de mitigar las angustias de las finanzas sin esperar el proceso de amonedamiento de los metales. El billete entonces liga, de un modo sorprendente, su específica modernidad al origen colonial a fines del siglo XVII.



Karl Marx examina que el papel moneda es un signo de oro o de dinero y su signo de valor no es otro que la representación de sus cantidades. Además, realiza todas las funciones relativas a las leyes generales de la circulación. La diferencia entre el dinero propiamente dicho y el billete es una diferencia entre un sistema monetario y un sistema de crédito, entre una circulación monetaria y una circulación fiduciaria. Así, la diferencia reside en la manera como el billete pone en funcionamiento todas las formas del crédito utilizadas por los negociantes o por los bancos como medios de circulación. Es necesario tener en cuenta que no es lo mismo, explica Marx, el empleo que hace del billete el capitalista del que hace por ejemplo el banquero: la circulación del dinero de crédito equivale, por lo tanto, a una no-circulación de dinero. Si el dinero de crédito se viera confundido con el oro, la cantidad de billetes emitida por los bancos dependería de la cantidad de oro necesaria para responder a las necesidades de la circulación.

Por ello a partir de la postura anti-cuantitativa de Marx, la diferencia entre el oro y el dinero de crédito no significa en absoluto susstraer al billete de la circulación monetaria sino someterlo a esta. Eso sí: el billete solo es dinero en la medida en que sustituye al dinero real por

el importe íntegro de su valor nominal. Por eso para Marx el billete tendrá todos los caracteres de la moneda aunque esta se desarrolle entonces como una no-moneda, de allí que el billete conserve el sistema monetario al que reemplaza. Así lo corrobora Suzanne de Brunhoff: “Las leyes de la circulación de las mercancías, sin dejar de adaptarse a las condiciones financieras específicas del modo capitalista de producción, subsisten de manera inevitable. Mientras hay producción de mercancías, hay circulación de dinero, y el hecho de que el crédito reemplace al dinero se debe a que también él posee caracteres monetarios, que

en períodos de crisis pueden ponerse de manifiesto de un modo brutal”¹. Hay, entonces, dos clases de billetes: los billetes de Banco emitidos por uno o más bancos y los billetes de Estado emitidos por la Tesorería estatal u otros organismos de la administración pública y están cubiertos por dinero que el Estado recibe o por los bienes determinados por el derecho fiscal.

En 1986 el Banco Central de Reserva del Perú emite un billete de Diez Mil Intis (según la numeración A 4788371 t) y en 1992 acuña una moneda conmemorativa de plata, ambas con una efigie de César Vallejo. Mientras el billete tiene como reverso una imagen panorámica de Santiago de Chuco, la moneda posee un exergo que es la transcripción del verso del poeta que reza: “Hay, hermanos, muchísimo que hacer”. Se trata de acuñaciones del rostro de Vallejo, una figuración, un semblante ligado ahora con el dinero en sus dos modalidades: en metálico y en papel. Así la reproducción de su rostro se vuelve en el papel moneda una efigie —el billete reproduce el de la famosa fotografía tomada en Versalles y la moneda el del artista peruano Gastón Garreaud extraído de su obra *Vallejo al Café*— y como toda acuñación, aun cuando se trate como se trata de un acto conmemorativo, obtiene la materialidad de la inscripción; equivale, por tanto, a una escritura, a una marca, a esa huella que se deja sobre el

Billete de Diez Mil Intis con la efigie de César Vallejo (1986)

¹ Suzanne de Brunhoff. *La concepción monetaria de Marx*. Trad. Hugo Acevedo. Buenos Aires: Ediciones del Siglo, 1973, pp. 86-87.

papel o el metal y que como todo trazo perdura, más allá de la caducidad decretada en su valor económico por la entidad de emisión. De hecho, fuera ya de su circulación, en la actualidad las monedas susodichas entran en el museo o, como podemos corroborar, en el mercado libre donde pueden ser nuevamente recuperadas para el uso de coleccionistas. Pero al mercado libre, que es otra forma del museo, se accede por medio del dinero. Por estas razones, la de Vallejo es una numismática de la ironía. Si la relación de Vallejo y el dinero que la poesía nunca sublima sino, por el contrario, ironiza o vitupera o intenta desestabilizar el sentido que el capitalismo le otorga como mercancía de las mercancías, en el billete y en la moneda pareciera quebrarse esa tensión para borrarla entre los pliegues de un acto que pretende ser una conmemoración. Ese doloroso vínculo con el que la poesía se comprometió (Vallejo y el dinero) logró (de)mostrar que el vil metal afectaba a “la vida entera”, como leemos en *Trilce* —o más atrás cuando el joven Vallejo hace contiguos la categoría de lo sublime y la imagen del “oro negro” como el dinero mal habido para exhibir precisamente lo cerca que estaba la poesía del archivo económico— no menos elocuentes aparecen en el discurso poético todas las operaciones con las que el poeta especula alrededor de esa carencia que es una falta pero “de a centavitos” o, incluso, remite al aire porque también Vallejo se hace eco de las verdades paremiológicas que el mismo capitalismo acuñó en la moneda del lenguaje: hasta el aire que respiramos cuesta dinero. En el capitalismo, las cosas y los seres se materializan en dinero y este es el equivalente de todo y la manera más eficaz de indiferenciar las cosas, como sostiene Georg Simmel.

Como dijimos más arriba, el anverso del billete muestra la efigie de César Vallejo extraída de la famosa fotografía sacada en Versailles y el reverso

una vista de Santiago de Chuco, la aldea natal del poeta. La efigie del rostro de Vallejo lo representa como el poeta que recuerda: el codo apoyado en el bastón y su mentón sobre la mano derecha. La mirada expresa retraimiento. Tal postura metonímicamente coloca al cuerpo histórico de Vallejo en la actitud del que recuerda o el que piensa o el que medita ya que el objeto de su mirada perdida en la línea del horizonte parece estar fijada en un punto muy remoto. Es posible interpretar el reverso del billete como la reposición del objeto que la fotografía no puede registrar en la medida en que se trata del objeto de sus pensamientos, de sus recuerdos, de lo que la nostalgia captura pero no puede recuperar sino imaginariamente. De todos modos, el objeto de su mirada parece presentar una lejanía abismal porque no está en el radio del espacio real que lo circunda, del cual el mismo Vallejo está sustraído. El objeto de

su recuerdo o de su pensamiento no puede recuperarse. Solo nos queda, de esa foto, el gesto. Un gesto que se percibe como dentro de un marco estético. Un gesto quizás buscado. Pero, ¿cómo



leer ese billete? ¿Cómo se practica la lectura de un billete? ¿Cómo interpretar el texto cuya autoría se diluye entre las decisiones ministeriales del Estado peruano? ¿Cómo leer el reverso del billete donde la escena reconocible es la aldea natal de Vallejo? Lo que para la fotografía del billete es pura imposibilidad de registro, el otro lado del billete repone el objeto conjetural omitido. Mejor dicho: el billete lanza su propia hipótesis acerca de lo que Vallejo, fijado en ese gesto, puede estar recordando o pensando. El billete nos transmite un mensaje desde la imagen fotografiada de Vallejo, como si el papel moneda quisiera en su figuración asegurar que eso sustraído es su aldea, es Santiago de Chuco. Si bien se trata de una vista parcial, se advierte la altura del pequeño pueblo de La Libertad a 3.115 metros del nivel del mar a través de un camino que se pierde hacia abajo con un puñado de caseríos tan diminutos que no es posible divisar con nitidez.

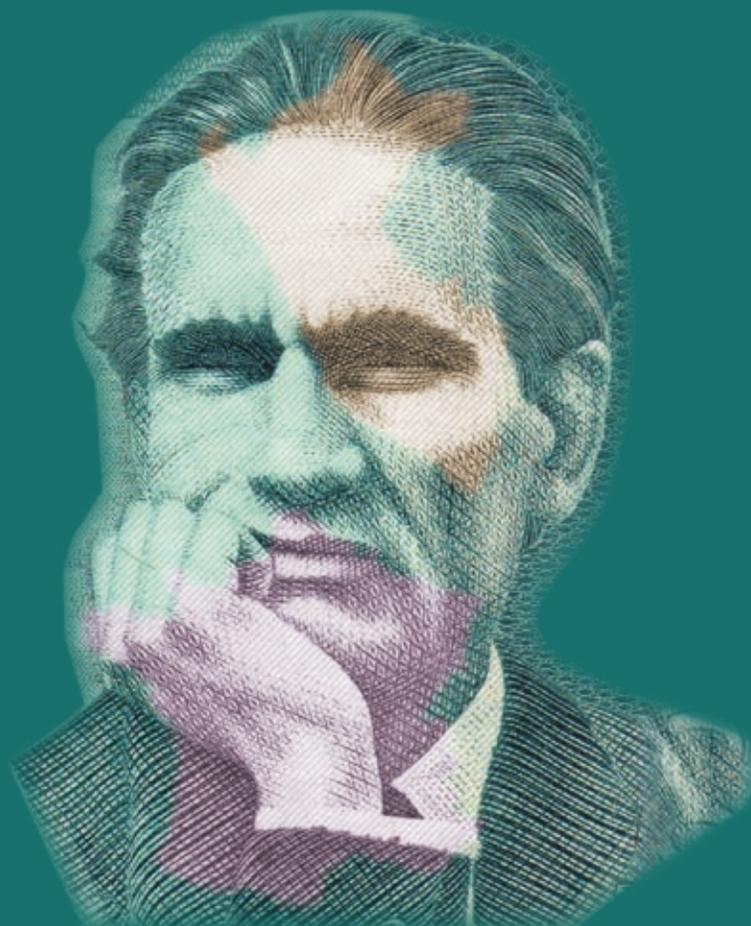
Según la interpretación de Marx, el billete es la sustitución del dinero y, al mismo tiempo, es dinero de crédito. Dinero y crédito, moneda y creencia en la moneda, circulación metálica y circulación fiduciaria. Este doblez inherente a la historia del dinero habla de otro doblez que el billete como representación del dinero actualiza: su origen de una economía urbana en

relación con la tesorería del Estado que lo emite. Pero su existencia circulante recorta el espacio que niega y al que terminará sometiendo: el campo, en este caso la sierra. Por una ironía del destino el billete repone lo que hemos determinado como la estructura enunciativa de la lengua poética: la tensión sierra/ciudad en tanto mecanismo de la memoria de un sujeto definido por Rafael Gutiérrez Girardot como un “poeta de raíz campesina en la ciudad”. El billete materializa en su escritura esta estructura en tensión entre lo serrano y lo urbano: en el anverso del billete está Vallejo en la ciudad de París (concretamente en Versailles) y al reverso una vista desde lo alto de Santiago de Chuco. Tensión fundante e irresoluble: toda la poesía vallejiiana está marcada por esta oposición que la lengua poética mantiene como un motor de la escritura y, al mismo tiempo, como enunciación que no resuelve jamás la carencia del sujeto. Eso viene a reponer el billete, como si dijéramos, de un lado la ciudad y del otro la sierra. El billete se comporta como el poema porque tensa dos espacios. Sin embargo, a pesar de que los dos circulan, lo que difiere es el valor no solo estrictamente económico del papel moneda sino su valor afectivo, su valor *invalorable*, su valor individual. El billete vale o dice valer una cifra crediticia en la que todos consensúan. La tensión de la que habla Simmel es justamente lo que funda su *Filosofía del dinero*, en la medida en que la ciudad es la sede por antonomasia de la mercancía de las mercancías, basada en el cálculo y la especulación, mientras el campo se presenta como la sede del trueque cuyo fundamento es la confianza en la palabra y los lazos afectivos incluso entre aquellos que comercian o intercambian. Del lado de la ciudad, el dinero indiferente y del lado rural, el trueque afectivo.

¿Entonces Vallejo, según la escritura del billete, está recordando en París el territorio natal de Santiago de Chuco? ¿Entonces el billete de diez mil intis de 1986 es una réplica de la estructura enunciativa de su lengua poética? ¿De qué modo está replicando lo que billete parece decir?



El billete es la réplica en dinero de la tensión que recorre todo el enunciado vallejian. Que la falta de dinero haya sido, como quisimos demostrar, la causa de la pobreza de Vallejo y ahora el Banco Central de Reserva del Perú emita un billete con la efigie del poeta, no deja de ser una ironía. Tal vez no tanto una ironía acerca de la figura del poeta: después de todo el poeta llevó el dinero a la poesía y lo ironizó, lo empequeñeció, lo volvió presente en su ausencia. Lo convocó tanto en el poema que ahora el puro dinero, el puro billete, el puro papel moneda se vuelve contra su propia imagen. En este aspecto la práctica moderna de ironización en la que inscribe a su poesía (léase aquí inscripción como una forma de la acuñación) deja a Vallejo como escritor bastante bien parado en la medida en que la ironía es, también, una herramienta puesta al servicio del autor. Nos parece que el mayor énfasis de la ironía tiene que ver no tanto ya con el *tesoro* de la lengua poética como con el *tesoro* del Banco Central de Reserva del Perú. En este sentido, el exergo de la moneda, cuyo verso es “hay, hermanos, muchísimo que hacer”, parece aunarse al uso de la ironía que Vallejo practica y con la que plasma el tono de gran parte de sus poemas: ¿a quién apostrofa el verso del poeta acuñado ahora en otro texto, el de la moneda? ¿A quién le habla ahora que el verso ya no está en el poema ni en el libro sino en una moneda que circula en el mercado? Además, habría que leer el “hay” del verso incorporado al exergo como una interjección de dolor, como el mismo poeta consigue fundir en su escritura poética, es decir, logra fundir el haber (del “hay”) con el dolor en vez de intercambiar un haber con un dolor, lo cual nos lleva a pensar que lo que se tiene de verdad es siempre el dolor causado por varias razones. Una de las cuales es la falta de dinero en el sistema capitalista. Por eso pensamos que el exergo de la moneda es una crítica y un diagnóstico: la primera porque el tono irónico de Vallejo se anticipa a toda manipulación, se resiste a toda reificación; lo segundo, porque Vallejo concibe siempre a la lucha contra la injusticia social como el centro de su órbita poética.



Tesoro, reserva, banco: todo esto es lo que hizo Vallejo con su poesía apelando a los recursos *de* la lengua y *a* la lengua. Pese a que fue pobre como tantos otros escritores latinoamericanos (Domingo Faustino Sarmiento, José Martí, Rubén Darío para nombrar solo a unos pocos), también como ellos creó a partir de la pobreza. Generó riqueza a partir de la pobreza, como él mismo escribió en su tesis sobre *El Romanticismo en la poesía castellana*, un trabajo crítico en el que ya en 1915 Vallejo se preguntaba sobre las condiciones de pobreza bajo las cuales los artistas hacen su obra, la crean. Ya el joven poeta reflexiona sobre los mecanismos de la carencia estructural que afectan al escritor pobre. En medio de la precariedad, Vallejo hizo esto: crear y lo hizo toda su vida cuando la miseria iba ganando terreno y nunca retrocedió, salvo en algunos períodos y para avanzar otra vez con mayor firmeza. De allí la inversión del enunciado de Walter Benjamin: ya no pobreza de experiencia

sino *experiencia de pobreza* como plataforma de los procesos creativos del artista latinoamericano. Noé Jitrik describió este proceso de un modo certero a propósito de Vallejo: “la pobreza puede anular talento, arte, amor, inventiva pero también puede no afectar a la imaginación sino que, acaso, la alimenta con el único alimento de que se puede disponer; la imaginación que crea desde y sobre la pobreza, constituye, por lo tanto, una gran riqueza,

² Noé Jitrik. “Otra vez pobreza y riqueza”. *La selva luminosa. Ensayos críticos 1987-1991*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 1992, p. 80.

el único capital real de que disponemos y cuyo potencial no advertimos, o nos desespera, o nos invalida”².

Cuando en su ensayo “Capitalismo como Religión”, escrito en 1921, Walter Benjamin planteó el devenir religión del capitalismo, los estaba poniendo en paralelo a ambos a partir de una analogía: Benjamin comparaba los *Banknoten* (los billetes bancarios) con las estampitas de santos y, de este modo, entiende el capitalismo como una religión que pretende secularizar a esta última y hacer de los billetes de banco un ritual, como si se trataran de imágenes devotas o como si funcionaran como aquellas estampas a las que les rinde culto en una religión como el capitalismo que carece, paradójicamente, de culto.

Vallejo no rinde culto al dinero. Los *Banknoten* que tanto necesitó y no obtuvo infinidad de veces, ahora son un papel moneda de emisión bancaria o una moneda de plata que circula en el mercado. En ellos, billete o moneda, se halla grabado su rostro, casi como si tratara de las estampitas religiosas de su infancia que seguramente circulaban en el ámbito devoto del hogar, quizás heredadas de sus dos abuelos que habían sido sacerdotes. Vallejo no resacraliza el dinero, lo desagia, lo desafecta de su valor económico, no responde al papel moneda como el hombre moderno cuya transacción no es solo económica sino también sustitutiva, en la línea nietzscheana de reemplazar el culto a las estampitas por otro, ahora el de los billetes de banco. La falta de dinero ha sido toda su desgracia, así lo dice en *Trilce* a través de la metáfora monetaria: el dinero es el oro en desgracia, es lo que arrebató al hombre

nada menos que la gracia o si se quiere el don que conecta al hombre con el mundo de lo sagrado.

Tesoro, reserva, banco: la acumulación de palabras, eso que a Vallejo le viene de la tradición barroca, le permite hacer un atentado. Es el atentado contra la economía capitalista que lleva a cabo a través del *potlach*³ del lenguaje poético, de un gasto improductivo que desestabiliza el sistema de la lengua a la que hace estallar con la ayuda de “ese abuelo instantáneo de los dinamiteros”, como dice en *Himno a los voluntarios de la república*. Sin embargo, nada más lejos del principio de la economía improductiva que aquel principio que rige en la emisión: ya no de la voz poética, sino la emisión de billetes de diez mil intis: emisión legal, fiduciaria, convertible de valor-dinero. O la acuñación de su rostro como efigie, un Vallejo que queda amonedado en el dinero contra el que su poesía trató de innumerables maneras de desagiar, de pulverizar en favor de otro valor que no sea el económico.

En la historia de la poesía latinoamericana no hay mayor ironía que esta: que aparezca la efigie de Vallejo en el papel moneda. Quedar allí inscripto en el billete, con el valor de una acuñación. Que quede acuñada la imagen de su rostro en el billete, amonedado en su más pura materialización. Estos son los avatares de la paradoja de un billete que ya forma parte de la historia de la poesía latinoamericana. ■

³ Sistema económico tradicional de los pueblos ancestrales del Pacífico en Canadá y Estados Unidos. Mediante un ritual se reparte la abundancia en forma de regalos para sus invitados.