

Patricia Ávila

Y tú también te vas  
Argentina y el dinero

La representación de la Nación  
en el papel moneda argentino

Prólogo de Héctor Schmucler

Adriana Hidalgo editora

## *INTRODUCCIÓN*

Salir de un laberinto y girar en la puerta para mirar las huellas que dejaron nuestros pasos confundidos antes de encontrarla, es una sensación muy similar a la de releer el trabajo de investigación que dio pie a este libro. En realidad la búsqueda recién comenzó cuando estuve dispuesta a perderme en un mundo totalmente desconocido, casi como un ejercicio final de supervivencia, olvidando los caminos ya recorridos y las direcciones que llevaba escritas en la manga.

Tal vez eso explique, en parte, por qué mi laberinto esta vez tuvo la imagen del infierno. Muchas versiones infernales son laberínticas, también hay laberintos académicamente más paradisíacos, como bibliotecas o antiguos palacios. Pero el dinero en su fama y fundamentos tiene pinta de demonio; por eso, pensé, es tan difícil mirarlo a la cara.

Le propongo que ahora mismo recuerde las imágenes de los billetes que manipula actualmente; el de dos , cinco, diez, veinte, cincuenta y el de cien pesos. Seguramente sólo si es un profesional como un cajero, quiosquero, especialista en numismática, falsificador o a lo mejor un obsesivo por los detalles, usted recordará las imágenes inscriptas en ellos de ambos lados. Sin embargo, como la mayoría de nosotros, sólo podrá recordar las tendencias cromáticas de cada uno y los rasgos generales que le permiten, al tenerlo cerca, reconocerlo perfectamente. Al pequeño demonio, apenas sale de la vista, lo olvidamos; solo recordamos cifras y generalidades.

Si tiene más de treinta años, al ver un billete de Austral, Pesos Ley o Pesos Moneda Nacional sentirá que la memoria lo lleva de golpe a pequeñas percepciones o acontecimientos que ya suponía olvidados. Es que los viejos billetes están llenos de melancolía.

Estos pequeños “descubrimientos” no pasaron de los primeros espacios del laberinto. Pero quedó el interés por la memoria, la experiencia personal, la conciencia de la complejidad que estaba abordando, y el demonio. Esa relación maldita entre el dinero y lo pecaminoso que es casi una marca católica, una suerte de aristocrática vergüenza al reconocer cuánto nos gusta poseerlo y cuán miserable nos suena reconocer cuando “solo lo hacemos por dinero”. De allí a la prostitución, una estación.

Por pasadizos oscuros y oblicuos, cuerpo, deseo y trabajo iluminaron, tenue pero permanentemente, el recorrido. ¿Qué tienen que ver con estas ideas las imágenes del presidente Mitre, el Restaurador de las Leyes Rosas y sus compañeros próceres, representados en los billetes actuales? Algo que en su momento me pareció muy sutil y definitivo: las imágenes de los hombres políticos se articulan con un objeto tan banal pero a la vez político, económico y cultural, a partir del concepto de valor. Y la formación del valor político-económico es producto de un proceso en el que intervienen el cuerpo, el trabajo y el deseo. Ese proceso es el sacrificio.

A partir de allí fue más interesante mirarlos, recopilarlos y empezar a leerlos. Las alegorías dejaron de ser meros fragmentos melancólicos y los retratos fueron más figuritas de *Billiken* que nunca,

pero llenas de la vida que habita a su alrededor, en las aulas, los actos públicos, la calle, la memoria. En los pequeños demonios resuena el murmullo del relato que nos hilvana en la historia y nos nombra nación.

Empecé a comprender que no se trataba de encontrar rápido la salida sino de “ver” cómo es estar en la tierra del diablo. Cuánto dolor y a su vez esplendor guardaba el laberinto en el que había entrado. Por suerte casi todo ha sido pensado y posiblemente hecho, lo cual guió el trayecto hacia las ideas de quienes ya tenían el conocimiento sobre el dinero, la sociedad y la nación; mientras tanto, fui reconociendo los billetes, leyéndolos, buscando sus bordes, sospechando, oponiéndoles otras formas a sus discursos, proyectando mi subjetividad sobre sus imágenes. Fui, sin proponérmelo, habitando el laberinto y encontrando las huellas de aquellos que antes pasaron por él. Así también, con cierto afán de orden e iluminación, le fui quitando la “gracia” al laberinto infernal.

Trabajar con un tema como el dinero y la representación de la nación suena como un asunto muy serio, profundo, pesado. Y debo reconocer que en realidad es así. La forma de quitarle solemnidad para poder entrar plenamente en el tema fue asumiendo que ambos son ficciones, creaciones colectivizadas. Lo cual las enlaza con el arte e inscribe, a su vez, lo artístico-cultural en un horizonte más extenso que aquel al que estaba habituada mi mirada.

Sin embargo me sorprendió que las líneas monetarias argentinas no hayan sido más estudiadas fuera del interés histórico, económico o

numismático. Los acontecimientos de fines de 2001 confirmaron la idea de que la relación dinero-nación debería ser más contemplada y debatida desde el campo de las humanidades. Por eso este trabajo aborda un material poco tratado desde los estudios sobre la cultura contemporánea, como son los billetes, en cuanto a materialización de procesos reales y simbólicos complejos; junto a otro concepto bastante crítico como “la nación”, esta última mucho más trabajada desde las ciencias humanas y el arte.

Frente a este cuadro, lejos de acotar el tema y profundizar aspectos específicos, se enfrentó un panorama de problemáticas a partir de la lectura de los materiales concretos, que son en sí mismos laberínticos, con infinitas posibilidades de recorrido. Ambos, dinero y nación, son abstracciones que se materializan articulando múltiples signos, que bien podrían participar del concepto de “nodos” en una situación hipertextual. La hipertextualidad<sup>1</sup> no es nuestro tema pero bien puede plantearse como una analogía del trabajo realizado. Se intentó poner en acción un recorrido abierto en la trama multidimensional que propone la iconografía y la fenomenología del dinero.

El horizonte panorámico de las líneas monetarias se articula tradicionalmente con una concepción de la historia como “panorama de la evolución”; sin embargo aquí lo presentamos para marcar el espacio en el que irrumpe la “imagen dialéctica”, concepto sobredeterminado con profundas implicancias filosóficas en el

---

<sup>1</sup> El concepto de hipertexto pertenece fundamentalmente al dominio de los soportes tecnológicos aplicados a la comunicación digital en redes.

pensamiento de Walter Benjamin. Entendemos la imagen dialéctica como una ruptura (“una explosión”, diría Benjamin) que desliga la noción de la historia de la de evolución y progreso, que descompone la linealidad del espacio y el tiempo, y que posibilita una “visualización” crítica, que también alcanza a la concepción evolucionista de la historia.

Indudablemente, los temas tratados pueden recibir enfoques desde muy distintas perspectivas. Resultaría sobre todo interesante un abordaje más profundo desde aquellas que permitan reflexionar sobre la relación entre la virtualidad del dinero y el poder en la actualidad, ya que el dinero va dejando de tener cuerpo propio para ser sólo lo que es en esencia: un signo vacío, ahora mediatizado por los sistemas tecnológicos. El objeto que he analizado probablemente pronto será obsoleto, pero aún puede resumir marcas fundamentales de la interacción cotidiana y algunos de los valores que le dan fundamento.

La lectura iconográfica es la base de este trabajo pero, como dije al comienzo, el rostro del diablo no se puede leer sin estar dispuesto a perderse en los laberintos de su infierno. El dinero y la nación son creaciones en constante movimiento, que viven y nos hacen vivir en la delicada trama que nos une a los otros, por eso en este tipo de trabajos “los otros” son materia de estudio tanto como “nosotros”. El laberinto ofrece su salida en el mismo momento en que “vemos” cómo estábamos parados en el espacio más temido y a la vez más añorado, el umbral de nuestra casa.

*DINERO Y NACIÓN / IMÁGENES Y VALORES / COMUNICACIÓN  
Y CULTURA*

En los procesos económicos y en la vida cotidiana un billete es fundamentalmente un signo de valor cuantitativo determinado que se materializa en piezas de papel impreso para cumplir con sus funciones prácticas dentro del intercambio. Es el significante de una cantidad de valor económico que pertenece a un sistema de signos numéricos, cuya eficacia depende de la aceptación recíproca del conjunto social. Sin esta significación compartida un billete no podría convertirse en “dinero”. El proceso en el cual un papel adquiere significación dentro del sistema monetario nos lleva a plantearnos una serie de interrogantes: ¿Cómo y por qué adquiere valor el dinero? ¿Tiene alguna relación su configuración material con su función simbólica? ¿Qué tipo de imágenes llevan impresas los billetes? ¿Por qué proponen otro tipo de información junto con la cifra numérica?

En su forma material el dinero se transforma en discurso. Textos, imágenes y cifras numéricas en el papel amonedado confluyen en la enunciación de una relación simbiótica entre dos categorías: Capital y Nación. De la observación de los signos inscriptos en los billetes se desprende el tema: la representación de la Nación Argentina en los billetes.

La iconografía en los billetes de las líneas monetarias argentinas apunta a señalar más que la simple valoración económica y nos orienta hacia la pregunta por su *sentido*. A partir de esto, trazaremos aspectos del recorrido histórico que fue definiendo la configuración de la Nación Argentina para analizar la significación que asume la representación la Nación en las imágenes impresas en el papel moneda, relacionando las significaciones “modernas” entre las que se ubica la idea de Nación y de dinero.

### **Dinero / Billete**

Algunos rasgos fundamentales determinan el estatuto del particular objeto que es el billete. Podemos reconocer en principio las siguientes características:

- Es un signo objetualizado: se lo suele plantear como ejemplo analógico del signo lingüístico según la perspectiva de Saussure, ya que tiene dos caras, anverso y reverso. En el anverso todas las líneas presentan una imagen correspondiente a un “héroe nacional” o a una figura importante en la configuración de lo Nacional. En el reverso las imágenes son muy diversas y sólo en algunos casos están expresamente vinculadas con el anverso.
- Representa fundamentalmente un valor económico acordado e instituido en el marco de una Nación. Este vínculo representacional se materializa en imágenes y textos inscriptos en el billete. Es un signo y a su vez un sistema simbólico amplio con múltiples ramificaciones.

- En términos materiales es papel impreso. Las técnicas de producción impresa participan de la determinación de los elementos gráficos de las imágenes tanto como de la característica de múltiple para el objeto.
- Su modo de recepción se funda en el intercambio y la circulación, que son constitutivos de su esencia.

Consideramos que constantes de su formalización son:

- **la reproductibilidad:** entendida como la repetición mecánica del mismo objeto e imágenes sin la presencia de un original.
- **la seriación:** el ordenamiento sistemático y correlativo que determina el modo de interrelación entre las cifras y sus representaciones; su eficacia se mantiene debido a la regularidad de su forma y a la repetición de los esquemas de circulación.
- **la combinación de fragmentos:** de por sí el dinero representa la posibilidad de relacionar fragmentos de un sistema de valores y también fragmentos de distintas imágenes, tipologías y estilos impresos en él.
- **la cita:** de obras de arte, de acontecimientos, de personalidades y estilos artísticos, como una forma de validar al objeto como signo.

### **Grabado y Diseño gráfico**

Las técnicas de impresión y el diseño gráfico son la base genérica de las imágenes de los billetes. La mayoría de nuestros billetes, fueron impresos en el extranjero hasta la creación de la Casa de la Moneda (1825) y el Banco Nación ( 1822) . En tiempos de la presidencia de

Rivadavia se adquirió una prensa litográfica ( 1824) y los motivos eran tomados de acuarelas y óleos de pintores europeos residentes o de paso por el país. Grabado y diseño gráfico quiebran el esquema de arte aureático y acercan las imágenes a las multitudes, a la vez que multiplican la importancia de lo visual en el proceso de intercambio de mercancías como en la institución de imaginarios colectivos.

El grabado con fines comerciales e ilustrativos, al posibilitar la reproducción técnica fiel de la imágenes dibujadas, y un estilo colectivo sólido e impersonal, había favorecido el auge de la Academia en Europa, sobre todo durante el reinado de Luis XIV, quien ejerció un dominio sobre las tendencias estéticas e incluso la industria manufacturera centralizando todo, ya sea un tapiz, una silla o un palacio. Un ejemplo muy utilizado por los historiadores es la Biblia en imágenes de Augsburgo, editada por Johan Krauss en 1700. Las escenas religiosas se presentan enmarcadas en ornamentos barrocos, con un tratamiento escenográfico de la perspectiva, de manera que el Evangelio se transforma en escenas de “salón”. “El virtuosismo técnico se acentúa en algunas ilustraciones cuya viñeta interior alcanza un tamaño no mayor al de un sello de correos y en la cual las figuras, minuciosamente trabajadas admiten la calificación de auténticas miniaturas” (Satué, 1998). Estos datos también nos refieren a los billetes que analizaremos.

Además del criterio escenográfico en algunas imágenes, la tipografía también relaciona el diseño gráfico con la arquitectura. Los une el carácter proyectual que domina un modo de producción

determinado por la racionalidad. Un aspecto de gran importancia, como dijimos, es la técnica. La Reforma hizo del grabado uno de los instrumentos fundamentales de su difusión: propaganda de sus ideas en las imágenes y los textos. El grabado reproduce pinturas y transporta las imágenes que hasta ese momento se mantenían encerradas en las iglesias y los palacios. Pero también el Grabado como arte autónomo permite el desarrollo de nuevas sensibilidades, un medio para conseguir con monocromías una nueva espacialidad con tratamientos sutiles de luz y sombra, una atención intensa a la elocuencia de la línea. Los billetes que más adelante analizaremos son fieles testimonios de la riqueza gráfica de las técnicas de impresión.

En general, los billetes como diseño gráfico son parientes cercanos de las etiquetas. En ellas se desarrolló comercialmente el grabado calcográfico desde el siglo XVI. En la evolución de las etiquetas comerciales reconocemos la combinación de los principales elementos de la iconografía de los billetes: el texto, el ornamento y la ilustración. Estos componentes se fueron agregando sucesivamente a medida que la imagen pasó a ser complemento del texto y no sólo el único elemento susceptible de ser “leído” por el público. La suntuosidad de las etiquetas está vinculada al valor del producto que identifican. Con el descubrimiento de nuevas tierras aparecen nuevos productos, caros y exóticos, como el tabaco y las especias<sup>2</sup>. La Holanda protestante con su poderosa red de comercio ultramarino se

---

<sup>2</sup> Es importante recordar que estos productos también fueron moneda de cambio en su momento.

convirtió en centro de mercancías exóticas que propiciaron la publicidad, la producción de marcas, etiquetas, cartas de juego, tarjetas personales, rótulos, cédulas comerciales. Desde allí se efectuó la normalización estilística a toda Europa y avanzó sobre el siglo XVIII.

En el siglo XIX Londres y París son las capitales del diseño gráfico comercial. El desarrollo del capitalismo industrial en Inglaterra le permite encabezar la lista del desarrollo editorial. El descubrimiento de la litografía amplió el espectro técnico de las impresiones como se manifiesta en los delicados grabados de los billetes analizados.

Un elemento tradicional y de competencia propia del diseño gráfico controlado por el Estado fue el sello postal. También de ellos es tributario el billete. En las estampillas el diseño se permite licencias experimentales que no pasan al dinero. No obstante, de los antiguos papeles del siglo XVIII limitados al estilo notarial, a los billetes analizados hay un salto amplio hacia la valoración de la imagen. También en el siglo XVIII la práctica de la propaganda política inscribe en el papel impreso la pasión ideológica, en la que confluyeron los principales pintores de la época, el neoclásico David y el romántico Delacroix. La pirámide de jerarquías artísticas (arquitectura y pintura) le imprimieron legitimidad de las imágenes del diseño gráfico.

**Signo / Cultura / Ideología**

Si bien el dinero fiduciario pertenece principalmente al sistema económico, aquí nos interesa su dimensión cultural, considerando la cultura como una trama de significaciones que toda sociedad crea para sí misma y que le permite reconocerse como tal. El análisis de la cultura, por lo tanto, requiere “no de una ciencia experimental en busca de leyes, sino de una ciencia interpretativa en busca de significaciones” (Geertz, 1997: 20). En ese horizonte conceptual inscribiremos la lectura e interpretación de las imágenes gráficas de los billetes en su articulación con la historia y la cultura.

Mijail Bajtín enriquece al análisis de la cultura con una lectura más profunda del problema de la comunicación, ya que este autor y sus discípulos introdujeron la idea de dialogismo, el discurso ajeno y el carácter ideológico del signo, alterando el riguroso esquema estructuralista. Valentin Voloshinov, junto a Bajtín o como su alter ego, desarrolla una teoría general del signo ideológico en *El marxismo y la filosofía del lenguaje* (1929), donde se incorpora la *dimensión del poder*; en términos de lenguaje, ésta se manifiesta como una *lucha por el significado* en la multiacentuación del signo. En esta obra, *signo e ideología* se definen por una relación recíproca: la ideología *es* signo, el signo es expresión *material* de la ideología. Voloshinov postula una doble materialidad: por un lado el signo es un objeto, un fenómeno físico, cuya característica singular es que sin dejar de ser parte de la realidad material refracta “otra” realidad<sup>3</sup>. Por otro, el signo implica un “punto de vista” socialmente constituido. La

---

<sup>3</sup> El signo refracta *otra realidad*: posee significación en tanto representa - sustituye algo *fuera* de él.

ideología está unida a la praxis y a grupos sociales concretos (Voloshinov, 1994: 35). Por todo ello la comprensión del signo es producto de un proceso relacional entre signos.

La ideología requiere plasmarse en material sígnico, indica Voloshinov. Esa es la condición que posibilita su circulación y puesta en común: si las significaciones fueran particulares, si tuvieran su asiento “en las mentes de la gente”; es decir, si los signos adquirieran significados especiales para cada sujeto, la organización social se disolvería puesto que se haría imposible estructurar y regular las relaciones sociales; así mismo toda la realidad objetiva del signo transcurre en la experiencia social (Voloshinov, 1992: 25).

La materialidad sígnica es el vehículo de la ideología en la vida social. Por eso el signo es indeterminado, ambivalente; su significación se decide socialmente. Los signos sólo existen en tanto suponen un “otro” que los interprete y comprenda. La comprensión consiste en responder al signo mediante otros signos. Sin embargo, Voloshinov alerta ante la tentación de pensar la comprensión como inmediatez, como efecto instantáneo de una comunicación transparente. No se trata de sujetos racionales en interacción abstracta, y mucho menos se trata de entender el lenguaje como espejo de las cosas, meramente instrumentales; por el contrario, se trata del diálogo en una sociedad históricamente situada. Los sujetos sociales se transforman en lugares, en posiciones de enunciación en pugna. Esto plantea ciertas exigencias teóricas que resumen la propuesta del círculo de Bajtín: no se debe dissociar la ideología de la realidad

material del signo; no se puede separar el signo de las formas concretas de la comunicación social, y no se pueden separar las formas de la comunicación de sus bases materiales.

La perspectiva de clases y la conflictividad en las organizaciones sociales son parte de la trama que entreteje las posiciones de enunciación. De allí que la palabra, el signo por excelencia, no sea nunca neutral, aunque así aparezca. Si la operación ideológica consiste en borrar las marcas de la dominación, haciendo aparecer la palabra como “objetiva”; las luchas se manifiestan en ese terreno como apropiaciones, como acentos sociales que se imprimen en el material ideológico y que le dan al signo su carácter multiacentuado.

Encontramos en el discurso histórico aspectos de la operación ideológica señalada por Voloshinov. Según Teresa Mozejko de Costa, el discurso histórico tendría dos características fundamentales: reproduce las estructuras más o menos estereotipadas de su época y tiene objetivos, principalmente la manipulación. Es decir que la narración histórica tiende a que se produzca algo a partir de la reacción del destinatario del discurso. Esto último indudablemente se manifiesta en las representaciones de los héroes nacionales, presentados dentro del discurso pedagógico como principal herramienta para manipular e instaurar un modelo común.

... si tenemos en cuenta que el momento en que preferentemente se produjeron los discursos que los construyen (a los héroes nacionales) –en la segunda mitad del siglo XIX, en plena época

de “construcción de nacionalidades”, luego de los procesos de independencia-- comprendemos las implicancias de lo que afirmamos: los héroes nacionales parecen haber sido contruidos como un modo particular de ser nacional, destinado a ser reproducido, imitado, perpetuado en el extratexto, configurando una “idiosincrasia”, un “modo de ser propio” de cada comunidad nacional (Mozejko 1995-6).

La disputa por otorgar al signo un único significado lo hace partícipe de la dialéctica histórica de las contradicciones sociales. “El signo llega a ser la arena de la lucha de clases”, postula Voloshinov (1992: 49).

La palabra es un registro de la historia, pensada desde la perspectiva marxista como movimiento hacia la superación de los antagonismos de clase. “En la palabra se ponen en función los innumerables hilos ideológicos que traspasan todas las zonas de la comunicación social. Por eso es lógico que la palabra sea el indicador más sensible de las transformaciones sociales, inclusive de aquellas que apenas van madurando, que aún no se constituyen plenamente ni encuentran acceso todavía a los sistemas ideológicos ya formados y consolidados” (Voloshinov, 1992: 43).

La palabra acompaña y comenta todo acto ideológico. Los procesos de comprensión tales como la pintura, la música, los rituales, no se llevan a cabo sin la participación del discurso interno que es privilegio de la palabra. Ningún signo cultural puede ser comprendido y conceptualizado sin formar parte de una *unidad de conciencia estructurada verbalmente*. (Voloshinov, 1992: 39).

## **Imagen / Iconografía / Iconología**

El dinero nos enfrenta a la interacción entre signos lingüísticos y no lingüísticos. Roland Barthes manifestó en *Elementos de Semiología* (1971) y en *Sistema de la Moda* (1978) que el sentido de un mensaje no verbal sólo puede ser reconstruido después de su verbalización. La imagen en cuanto texto visual es entendida como espacio significativo examinado por un discurso analítico que segmenta la obra en secuencias con el fin de determinar sus niveles de referencia. Schefer, en *Escenografía de un cuadro* (1970), propone un método para “leer” una imagen, lo cual implica tanto describirla como escribirla. Una pintura no es una lengua, lo cual significa que para leer una imagen hay que ingresar en sus límites lingüísticos, geométricos, etc. En ese espacio epistemológico que la imagen define (pintura, grabado, fotografía, etcétera) se produce lo que significa y cómo significa.

La iconografía es uno de los métodos más antiguos en que operó lo verbal desde la imagen figurativa. Iniciada como un proyecto de catalogación de imágenes llevado a cabo por Cesare Ripa en 1529, se la denominó precisamente “iconología”. En la actualidad la iconología es la escuela crítica que se basa en las formulaciones elaboradas por Erwin Panofsky<sup>4</sup>. Las bases teóricas de su método distinguen tres niveles en la significación de la obra:

- el sujeto primario y natural, que consiste en el reconocimiento de las formas.

---

<sup>4</sup> “*Estudios sobre iconología*” (1939) y “*El significado en las Artes Plásticas* (1955) son los textos panofkianos que delinean lo que se entiende por el estudio del significado de una obra plástica.

- el sujeto secundario y convencional, que consiste en la determinación de los temas y de su combinación.
- el significado intrínseco o contenido, que consiste en la determinación del comportamiento de fondo que en un período, en una nación, en una clase, en una cultura, es simbolizado en la obra.

La primera es el campo de la determinación de los motivos, la segunda es la “iconografía” que se plantea como descripción y clasificación de las imágenes sin hacerse cargo de otros aspectos de los que se valdrá luego la tercera, “iconología”: la génesis de las imágenes, la integración de diversos tipos, la influencia de las ideas tecnológicas, filosóficas y políticas, la relación entre aspectos inteligibles y la forma visual; para tratar de interpretar aquello que Ernst Cassirer denomina “valores simbólicos”. Así como el sufijo “grafía” denota algo descriptivo, el sufijo “logi” denota por su parte algo interpretativo. Ambas instancias se separan sólo en cuanto a un orden metodológico y a nivel de profundización, ya que toda descripción y clasificación (dominio de la iconografía ) implica una instancia de interpretación (dominio de la iconología).

El objeto moneda en papel está inmerso en el sistema cultural vinculado a la práctica artística desde su génesis y en la actualidad mantiene conceptos de estilo, géneros temáticos (retratos y paisajes) y lenguajes (dibujo, grabado, diseño gráfico). En este sentido analizamos las significaciones vehiculizadas por el lenguaje como por la imagen, y la forma en que se integran ambos niveles en uno de mayor abstracción: el símbolo.

De acuerdo con Panofsky, el análisis del arte a partir del método iconológico permite estudiar la obra más allá de lo formal, puesto que la considera como un conjunto de signos y símbolos del artista y de su época. La obra encuentra su valor en la comprensión de su significación (religiosa, social, intelectual, política) con relación a las condiciones culturales de su producción y percepción.

Ernst Cassirer contribuyó muy especialmente con este enfoque metodológico desde la filosofía, con su estudio sobre las estructuras mentales del hombre. El hombre es diferente del animal por su capacidad de moverse en una dimensión simbólica, un aspecto fundamental en el ser humano. El arte, el mito, el lenguaje y la religión son formas simbólicas que el hombre crea a fin de poder enfrentar, explicar y comprender la realidad; del mismo modo estudiar las obras permite conocer la cultura en que se crearon.

Desde este punto de vista la noción de símbolo no está referida a la tipología de Peirce, sino a la noción antropológica y filosófica de “lo simbólico”. Símbolo, que deriva del verbo griego “juntar”, se refiere a la unión de dos partes de un mismo objeto. Esto surgiría de antiguas prácticas vinculadas a la idea de pacto, por el acuerdo de dos ciudades aliadas que se repartían las partes de un objeto o moneda y que en caso de necesidad les servían como modo de legitimar la veracidad de un mensaje o envío al coincidir una con otra. El símbolo llevaría en su origen la marca del cofrade, de la amistad y también de la identidad. En su carácter de representación, dinamismo y afectividad el símbolo también tiene una dimensión lúdica, algo vivo (que hace y deshace;

evidencia y oculta) y de naturaleza indefinible. El emblema, el atributo, la alegoría, la metáfora, la analogía, la parábola, etc., son tanto figuras retóricas como formas simbólicas bajo las cuales se ha presentado buena parte del conocimiento desde la Antigüedad y que aún aparecen en las configuraciones del dinero.

### **Isomorfismo: Dinero / Cultura**

Se puede reconocer en la moneda al primer objeto y a la primera mercancía, concebida y luego producida masivamente en serie. Los centros de acuñación de monedas fueron los primeros modelos de producción industrial; en ellos se interrelacionaron la división del trabajo con la producción de pequeños objetos de forma generalmente circular y la impresión de huellas en serie que les dieran identidad.

El origen y la evolución de la escritura con la concepción y la producción del dinero tuvieron una misma vertiente: la identificación de la propiedad y el registro de los bienes (como antecedente se recuerdan por ejemplo los sellos cilíndricos mesopotámicos utilizados por más de tres mil años). Con el desarrollo de la imprenta, de gran importancia para la Reforma en Europa, se propagó el uso y la legitimación de la moneda fiduciaria, lo cual se profundizaría con la consolidación económica de los Estados Unidos (Galbraith, 1996). La denominación “moneda fiduciaria” deriva del latín *fiducia*, que designa un valor ficticio en el que se confía. El billete de banco es un contrato fiduciario basado en la buena fe, en la confianza (Paulet y Santantreu, 1994).

Las imágenes impresas que se presentan en las diversas líneas monetarias no revisten las mismas formas expresivas. Como objetos culturales los billetes representan también los valores de su época y por tanto las diferencias entre cada una, susceptibles así de ser analizados como formas y productos culturales. Las características del billete ubicarían su estética dentro de las formas culturales denominadas “neobarrocas” o “posmodernas”, para nombrar algunas denominaciones que reciben las prácticas culturales actuales, en las que se interfieren por ejemplo el campo de las artes plásticas y el diseño gráfico publicitario<sup>5</sup>.

El estilo es, siguiendo a Meyer Shapiro “un conjunto de formas expresivas determinado por características definidas que pone de manifiesto la naturaleza del artista y la mentalidad de un grupo. También es el medio de transmitir ciertos valores dentro de los límites del grupo, haciendo visibles y conservando los que se refieren a la vida religiosa, social y moral a través de las insinuaciones emocionales de las formas. Para los historiadores de la cultura y los filósofos el estilo es la expresión de la cultura, que contiene la totalidad de los signos visibles en su unidad”<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> “Post” y “Neo” refieren a lo posterior y a lo nuevo de épocas y estilos, caracterizándose por una marcada intención de englobar y disolver otras categorías, tanto en lo referido a la historia como a los estilos y los géneros. A contrapelo de esta posición nos interesa comenzar por recuperar los primeros rasgos de aquellos estilos históricos que nos permitan articular, desde las configuraciones estéticas, la construcción del espacio nacional con la moneda fiduciaria. Citaremos en principio, sus referencias al Academicismo del siglo XIX pero fundamentalmente a las formas estilísticas que confluyeron en él.

<sup>6</sup> Style. Chicago, 1953: 287, en Bialostocki, 1973.

Nuestra Nación culturalmente se imagina como europea y no plantea en su discurso visual la existencia o preexistencia de formas visuales precolombinas. Por otra parte la novedad de la Nación no implicará una renovación en los estilos sino la adhesión (mayor o menor, a tiempo o no) a la producción y la memoria estilística europea. La influencia europeizante se reflejaba en diversos órdenes, entre ellos en el imaginario visual: desde los objetos cotidianos y la indumentaria para ciertas actividades, hasta la forma de estructurar la economía con base en una ideología liberal de carácter agrario. Por estas razones, el arte desempeñó un papel importante como expresión de una nueva dependencia que se manifestó en la apropiación de los estilos e imágenes del viejo continente que visualmente unifican tanto las artes plásticas como las imágenes del papel moneda.

La definición de estilo propuesta por Shapiro alude a un concepto de unidad. Dicha unidad se va volviendo cada vez más vulnerable a medida que avanza la modernidad y esto nos lleva a pensar que tal unidad es un momento ideal de presentación estilística verificable en artistas y conceptos específicos que permiten identificar categorías generales como los estilos. Estos marcan etapas históricas, ciclos y temporalidades que no son homogéneos, y en tal caso la sensación de homogeneidad deviene de la hegemonía de determinados conjuntos de prácticas e ideas que cristalizan en una forma y no en otra. Pero la falta de elementos unificadores para la definición estilística es un rasgo característico de esta época.

Podríamos decir, tal como lo señaló Marx<sup>7</sup>, que el modo de producción y formalización del dinero se proyectó sobre el mundo de los demás objetos al transformarlos en mercancías. De igual modo nos aventuramos a señalar que las características formales del dinero, junto a su indiferencia y falta de cualidades propias, se transforman en matriz de las demás formas culturales con el desarrollo del Capitalismo. La forma del dinero, su ideología, también formalizaría a la cultura que se corresponde con el auge del capitalismo.

### **La comprensión de significaciones: la palabra ajena**

La definición materialista histórica del signo que postula Voloshinov (Bajtín, 1999: 364), y que permite situar posiciones de enunciación, tiene consecuencias directas a la hora de emprender un análisis, puesto que el intérprete también está histórica y socialmente situado. Pero en el caso de la comprensión de un texto, sucede algo semejante a lo que ocurre en el diálogo: la presencia del otro --en esta situación, como texto--, altera las posiciones originales.

En la totalidad real de la comunicación discursiva podemos observar que el oyente, “al percibir y comprender el significado (lingüístico) del discurso, simultáneamente toma con respecto a éste una activa postura de respuesta, está o no está de acuerdo con el discurso (total o parcialmente), lo completa, lo aplica, se prepara para una acción, etc.; (...) toda comprensión está preñada de respuesta y de

---

<sup>7</sup> “El dinero no nos dice, pues, ni deja traslucir cual era la mercancía convertida en él. Al revestir forma de dinero, todas las mercancías son iguales” (Marx, 1968: 68).

una u otra manera la genera: el oyente se convierte en hablante” (Bajtín, 1982: 257).

De este modo, al sentido del enunciado lo constituyen emisor y receptor en una medida realmente semejante; ambos son considerados sujetos partícipes de un diálogo. En este sentido el diálogo es la base de toda comunicación. Para Bajtín, la comprensión de un texto es una de las formas del diálogo ya que éste no se cierra en un momento de síntesis, sino que permanece abierto, en un proceso que podemos llamar, retomando a Charles Sanders Peirce, una *semiosis infinita*. El sentido --definido como una respuesta a una pregunta-- emerge para otro sentido en una cadena inacabada. Únicamente puede ser aprehendido mediante otro sentido, es decir, por isomorfismo. Es imposible disolverlo en conceptos, ya que un análisis científico lo puede racionalizar relativamente, o puede ser profundizado con la ayuda de nuevos sentidos desde la interpretación artístico-filosófica. Esta interpretación es una hermenéutica que se plantea como problema central el de la palabra ajena.

A lo largo de la vida nos vamos apropiando de palabras que al nacer nos fueron ajenas, del mismo modo podemos pensar que el lenguaje se apropia de nosotros. Este juego es un diálogo que compromete a una primera y una segunda persona. Bajtín propugna la participación dialógica del sujeto cognoscente, entendiendo que la palabra ajena se comprende *desde* la propia, en una intensa lucha dialógica. Pero esto no significa traducir la palabra ajena en términos propios, como tampoco adentrarse en el sentimiento del otro y

ponerse en su lugar, perdiendo el propio (Bajtín, 1999: 363-366). La comprensión de la palabra ajena plantea problemas específicos porque el sentido siempre está relacionado con el horizonte valorativo de un grupo social determinado, por ello deberemos interpretar las valoraciones de los interlocutores desde una aproximación a las condiciones de vida, esto es, desde una posible articulación entre prácticas discursivas y no discursivas.

El sujeto es una intersección de voces y la historia un diálogo de voces. Siguiendo esta línea la recepción puede ser vista como un proceso activo y simultáneo, donde si bien la secuencia lógica es que “uno habla y otro escucha”, para luego invertir los términos, ocurre que en realidad todos “hablan” todo el tiempo. Mientras el emisor dice el receptor imagina, recuerda, piensa, evalúa, madura una respuesta, intenta comprender. La comprensión es tan activa como lo es toda la situación comunicativa. Bajtín subraya la relación entre el lenguaje y la vida y objeta aquellos modelos comunicativos centrados en la ficción de un receptor pasivo, a quien sólo se le asigna el papel de comprender al hablante. Esto conlleva el concepto de responsabilidad, por la propia voz y la del otro, responsabilidad indelegable en lo social. Cuando se unen la noción de respuesta y responsabilidad personal se involucra un contenido ético que relaciona el lenguaje con el plano de la afectividad. El interés de Bajtín por los géneros primarios, que le puedan dar el tono a la época, está ligado a una atención por la presencia, la palabra de la persona en directo, como resguardo de una época marcada por las ausencias y las

distancias entre los cuerpos. Entonces el dialogismo que propone excede el plano de la comunicación y nos impone una comprensión no solo de los contenidos temáticos en sí, sino de lo que se está poniendo en relación: la fluidez del vínculo entre las personas y entre éstas y el mundo.

Dinero y Nación participan del mismo tipo de naturaleza: son invenciones. Manifestaciones de la creatividad de imaginarios sociales a la vez que instrumentos configuradores de formas sociales y culturales. Las imágenes inscriptas en los billetes nos abren una constelación de significaciones y su análisis es un intento por describir la impronta que en ellos dejaron los que imaginaron el poder. Cómo se expresaron a sí mismos, qué dejaron trascender y qué omitieron. Detrás de cada línea monetaria existe un imaginario de poder que su vez se constituye en un conjunto material de imágenes que se ubican como la base material y mítica de la comunidad imaginada que es la Nación. Pero a la vez nos proponemos el desafío de atender a los registros de las otras voces, las que nombran el Dinero y la Nación desde el margen.

La reflexión sobre el dinero descansa en diferentes aproximaciones al interrogante ¿de dónde surge el valor monetario? La pregunta por la constitución del valor del dinero se corresponde con la interrogación por la configuración de los valores nacionales. La unión de ambas en el cuerpo del dinero fiduciario plantea una relación entre órdenes cuantitativos y cualitativos y pone en tensión el vínculo entre la persona y la vida en sociedad.

