

# “Oro y papel son la misma cosa”: dinero y ficción en el Brasil de fines del siglo XIX\*

“Gold and paper are the same thing”: Money and Fiction in Late Nineteenth-Century Brazil

Lucas Mertehikian<sup>a</sup>

Harvard University, Estados Unidos

lemertehikian@g.harvard.edu

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4076-4438>

DOI: <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl26.opmc>

Recibido: 06 abril 2021

Aceptado: 30 septiembre 2021

Publicado: 15 abril 2022

## Resumen:

Este ensayo estudia los efectos culturales de la difusión del papel moneda en Brasil hacia fines del siglo XIX. Primero, indago sobre las tensiones que el papel moneda pone en escena a través del análisis de un escándalo político ocurrido en Río de Janeiro en 1900, alrededor de un billete de dos mil reales. Segundo, ofrezco una lectura de “Anedota pecuniária”, un cuento de Machado de Assis incluido en *Histórias sem data* (1884). Mi objetivo es examinar la relación entre el funcionamiento del papel moneda y la economía del crédito, y los mecanismos narrativos de la ficción literaria.

**Palabras clave:** dinero, economía, Machado de Assis, ficción.

## Abstract:

This essay studies the cultural consequences that the spread of paper money had in late nineteenth-century Brazil. First, I examine how these tensions are called into question through the analysis of a political scandal that took place in Rio de Janeiro, in 1900, concerning a two thousand reales banknote. Second, I offer a close reading of Machado de Assis' “Anedota pecuniária”, a short-story included in *Histórias sem data* (1884). My goal is to interrogate the relation between paper money and the economy of credit work, and the narrative devices of literary fiction.

**Keywords:** money, economy, Machado de Assis, fiction.

## Resumo:

Este ensaio estuda os efeitos culturais da difusão do papel-moeda no Brasil no final do século XIX. Primeiramente, eu investigo as tensões que o papel-moeda coloca em cena a partir da análise de um escândalo político ocorrido em 1900 em torno de uma nota de dois mil-réis. Em segundo lugar, eu ofereço uma análise de “Anedota pecuniária”, conto de Machado de Assis incluído em *Histórias sem data* (1884). Meu objetivo é analisar a relação entre o funcionamento do papel-moeda e a economia de crédito e os mecanismos narrativos da ficção literária.

**Palavras-chave:** dinheiro, economia, Machado de Assis, ficção.

Inaugurada en 1967, las aguas de la represa Cocorobó llegan hasta el pueblo nordestino de Canudos, donde el ejército brasileño masacró entre 1896 y 1897 al líder religioso Antônio Conselheiro y sus seguidores. La represa cambió la vida económica de Canudos, aliviando las frecuentes sequías que sufría la zona, y permitiendo a parte de la población dedicarse a la pesca (Marinho, Verdi y Souza Carvalho). A orillas del agua, se encuentra hoy el Museo Histórico de Canudos (figura 1), donde los pescadores guardan distintos objetos que encuentran en la represa durante sus salidas diarias al agua. El museo consiste en una pequeñísima casa de piedra de una única sala, y sus paredes están repletas de municiones de la época de la guerra, retratos que nadie sabe a quién pertenecen, herrajes de distinto tipo y, por alguna razón, muchos billetes de *cruzados* (figura 2). El *cruzado* fue lanzado en 1986 (un siglo después de la guerra de Canudos) por el gobierno de José Sarney para reemplazar al *cruzeiro*, como parte de un plan para contener la inflación. El plan fracasó rápidamente

## Notas de autor

<sup>a</sup> Autor de correspondencia. Correo electrónico: [lemertehikian@g.harvard.edu](mailto:lemertehikian@g.harvard.edu)

y el *cruzado* fue reemplazado primero por el *cruzado novo*, en 1989, por el *cruzeiro*, en 1990, y finalmente por el *real*, en 1993, cuando Brasil pudo contener finalmente la espiral inflacionaria (Ronci y Tullio). Entre los rostros que decoran los billetes que cuelgan en el museo, aparece varias veces el de un escritor que, en sus crónicas semanales, se interesó por igual por temas de actualidad económica y por la suerte de Antonio Conselheiro y sus seguidores en Canudos: Machado de Assis.<sup>1</sup>



FIGURA 1.  
Exterior del Museo Histórico de Canudos (2019)  
Fuente: elaboración propia



FIGURA 2.  
Interior del Museo Histórico de Canudos (2019)

Fuente: elaboración propia

Según el crítico de arte Leo Stein, una de las diferencias entre las ideas y los objetos es que, mientras que proyectamos las primeras, nos *encontramos* con los segundos (citado en Brown 3). Estos encuentros son a menudo resultado del azar, así como los pescadores de Canudos han ido juntando con sus redes, sin querer, restos materiales de diferentes épocas de la historia de Brasil. Siguiendo a Stein, en su ensayo "Thing Theory", Bill Brown distingue entre objetos (*objects*) y cosas (*things*). Los objetos, según Brown, denotan una relación estable y significativa entre el mundo material y el sujeto. La condición del objeto como cosa (lo que Brown llama *thingness*) aparece en el momento en que esa estabilidad se interrumpe, y la relación de significación entre sujeto y objeto se ve desbordada, de manera que las cosas son a la vez más y menos que objetos. Esto sucede, ejemplifica Brown, cuando ya no se puede mirar a través de una ventana, debido a que el vidrio está demasiado sucio o astillado; solo podemos mirar la ventana en sí misma (3-5). O, podríamos agregar, cuando, a causa de una espiral inflacionaria y del paso del tiempo, un billete deja de cumplir sus funciones como unidad de cálculo, reserva de valor y, sobre todo, como medio de cambio por otros objetos (Ferguson 23). Como señaló Marx, el dinero, en cuanto tiene la propiedad de apropiarse de todos los objetos, es, pues, el objeto por excelencia (128). Una vez desvanecida esta propiedad, los billetes de mil *cruzados* con el rostro de Machado

de Assis, ahora apenas pedazos de papel cuyo valor de cambio es idéntico a su valor de uso (es decir, nulo), se vuelven en cambio la *cosa* por excelencia.

Este ensayo indaga en esa oscilación del papel moneda entre objeto y cosa, según la distinción de Bill Brown, en el contexto brasileño de finales del siglo XIX. Para ello, en la primera sección, sigo la trayectoria de un billete de dos mil reales emitido en 1899, cuya aparición causó un pequeño escándalo en Río de Janeiro. Según Igor Kopytoff, para escribir la biografía de un objeto, uno debería partir de la misma pregunta que haría sobre una persona: ¿cómo se han actualizado las diferentes posibles vidas que ese objeto tenía? (64). Trazar la trayectoria del fracaso de ese billete, creo, permite al mismo tiempo corroborar y ajustar algunas concepciones sobre el lugar del dinero en la cultura latinoamericana de fin de siglo, cuando se publican, contemporáneamente, novelas sobre especulación financiera como *La Bolsa*, de Julián Martel, en 1890 y manifiestos identitarios espiritualistas como *Ariel*, de José Rodó, en 1900 (Beckman 151-155; Laera 69-127; Rosa 137).

Retrocediendo algunos años, en la segunda sección del ensayo propongo un análisis de “Anedota pecuniária”, un cuento de Machado de Assis incluido en su libro *Histórias sem data* (1884) que tiene por protagonista a un hombre obsesionado con el dinero, en un contexto histórico en que el papel moneda era todavía una novedad en Brasil. Mi hipótesis es que, más que por su tema, a través de mecanismos formales específicos, el relato de Machado registra la aparición del papel moneda y sus limitaciones no solo en el Brasil de la época, sino también en el mundo. Como sugiere Friedrich Kittler, documentar la emergencia histórica de un nuevo medio de comunicación puede hacer visibles los efectos de esa aparición sobre las estructuras comunicativas de la época (1-19). El papel moneda, con sus inscripciones, símbolos y dibujos, es efectivamente un medio de comunicación, y, como señala Marshall McLuhan, “dado que todos los medios son una extensión de nosotros mismos en distintos materiales, el estudio de cualquier medio contribuye a entender los demás. El dinero no es la excepción” (139; traducción propia).

En este caso, parto de esta aparición fallida del papel moneda como medio-objeto en la primera sección del ensayo, para volver luego a la literatura y analizar la forma en que “negocia su relación con la experiencia del dinero” (Laera 19). Asumo en este sentido que, como ha señalado Mary Poovey al poner en contacto los estudios literarios y la teoría económica, el dinero y la literatura tienen en común el ser “formas de representación en relación con las cuales parecía crucial marcar y sostener la diferencia entre hechos y ficción” (4-5; traducción propia; véase también Beckman xi; Laera 19; Shell, *Money, Language, and Thought* 5). La obra de Machado de Assis es un espacio privilegiado para pensar en estas cuestiones. Como ha señalado Ericka Beckman respecto a sus crónicas sobre las crisis económicas de su época, “Machado entiende que los misterios de las finanzas no tienen que ver con una verdad objetiva, sino con la manipulación de la percepción y las *creencias*” (120; énfasis en el original; traducción propia). En la segunda sección analizaré, entonces, cómo esa conciencia de Machado respecto a la naturaleza ficticia de todo sistema económico basado en la especulación puede leerse en las distintas estrategias narrativas desplegadas en “Anedota pecuniária”.

## Historia de un billete

El 4 de septiembre de 1900, el ministro de Hacienda Joaquim Duarte Murtinho fue objeto de una acalorada discusión en la Cámara de Diputados en Río de Janeiro.<sup>2</sup> Esto, en principio, no debería ser extraño: la situación económica, desde hacía ya una década, era particularmente complicada. En 1889, un año después de la abolición de la esclavitud a través de la Lei Áurea, el ejército derrocó al emperador Pedro II y asumió el poder Deodoro da Fonseca. El nuevo régimen republicano continuó con las políticas de expansión monetaria y crediticia que habían comenzado hacia el final del Imperio. La reforma bancaria de 1890, entre otras cosas, permitió a las clases altas brasileñas (en general, los antiguos dueños de esclavos que no habían sido indemnizados, como pretendían, por los efectos de la Lei Áurea) asumir su nueva obligación de pagar sueldos a través del establecimiento de sus propios bancos, que emitían, a su vez, sus propios bonos y monedas

(Carvalho; Schultz; Souza Vale 72-106). La disputa por la flexibilización de la emisión monetaria llevaba ya décadas en Brasil, enfrentando a los *metalistas* (aquellos que apoyaban medidas fiscales conservadoras) con los *papelistas* (a favor de una expansión más libre de la base monetaria) (Neuhaus 299). Como resultado, el país se había enfrentado a períodos inflacionarios y otros más restrictivos durante el siglo XIX (Neuhaus 293-315).

Sin embargo, las medidas de expansión de la economía tomadas entre 1890 y 1891 por el ministro Rui Barbosa superaron los procesos económicos anteriores, dando origen a una burbuja especulativa que recibió el nombre de *Encilhamento*. La comparación con el mundo de las carreras de caballo (donde el jinete debe *encilhar* su caballo) era precisa: se trataba de inversiones más parecidas a apuestas, y, como las crónicas de Machado y otros escritores de la época como Alfredo Taunay lo demuestran, no solo las clases altas sino también las medias se entregaron de lleno a la especulación financiera (Taunay). En 1891, después del pánico financiero internacional causado por la crisis del banco Baring Brothers (cuya política de préstamos soberanos también había sido demasiado laxa), Rui Barbosa debió renunciar, la burbuja del *Encilhamento* explotó y siguieron años de inflación e inestabilidad. Durante los años siguientes, proliferaron las monedas emitidas por bancos y comercios particulares, a pesar de que en 1893 el gobierno federal centralizó la emisión en el Banco de la República de Brasil. En 1898, cuando asumió como ministro de Hacienda, y como parte de una serie de medidas para controlar la inflación y la cantidad de papel moneda emitida por todo el país, Joaquim Murinho mandó a quemar miles de billetes (Viera Souto, citado en Do Val Cosentino 701). Lejos de Río de Janeiro, en Canudos, también Antônio Conselheiro había sido acusado de hacer quemar todos los billetes emitidos por el gobierno republicano, como signo de su oposición al nuevo régimen. En su famoso estudio "A loucura epidêmica de Canudos", Raimundo Nina Rodrigues, fundador de la criminología brasileña, interpretó ese rechazo de Conselheiro como un síntoma de su delirio de grandeza psicótico (Nina Rodrigues 210; Galdini 142). Lo que en Murinho era una prueba de racionalidad e incluso de prudencia, en Conselheiro era otra prueba de su locura.

En ese contexto fue, entonces, que el nombre de Murinho fue invocado en el Congreso en septiembre de 1900. El diputado Fausto Cardoso tomó la palabra para criticar al ministro de Hacienda y su política económica. Las últimas palabras de su discurso fueron: "No admiro que continúe como como ministro de Hacienda [...] un hombre que manda a reproducir en los billetes del Tesoro, en los dineros del Estado, como símbolo de la República, el retrato de meretrices". La transcripción taquigráfica acota: "Protestas vehementes; no apoyadas; tumulto. El señor Presidente suspende la sesión" (Congresso 82; traducción propia). A los dos días, el 6 de septiembre, Cardoso insistió: "Aquí está", dijo en aquella oportunidad, según las actas de la Cámara de Diputados, "un billete en que figura una de las meretrices más conocidas de la Capital Federal: la Señora Prates". La transcripción agrega: "El orador muestra un billete del Tesoro nacional en el que dice que está estampado este retrato". Cardoso terminó: "¿Quién podrá negar que esta imagen aquí no es la de esa mujer tan conocida? (Congresso 144; traducción propia). El billete era el de dos mil reales, emitido el año anterior (figura 3; Banco Santander, *Papel-Moeda* 54). En el reverso se veía el retrato de una joven.



FIGURA 3.

Billete de dos mil reales emitido por el Tesoro Nacional en 1899

Fuente: American Numismatic Society

Según José Murilo de Carvalho, no se trataba de la Sra. Prates, sino de "Laurinda Santos Lobo, sobrina y amante" del ministro Murinho, una acusación igual de escandalosa (88-89). Curiosamente, Carvalho no repara en el hecho de que Laurinda Santos Lobo (su nombre de soltera era Laurinda Murinho Mangine)

llegó a presidir la Fundação Brasileira para o Progresso Femenino, además de ser una entusiasta mecenas del arte. Su casa, en la década de 1920, se convirtió en una especie de salón literario que frecuentaban artistas vinculados al modernismo brasileño, como Tarsila do Amaral, que justamente pondrían en crisis la relación referencial entre la obra de arte y el mundo (véase Machado, *Laurinda Santos Lobo*).

La imagen del billete, en todo caso, se corresponde con el cuadro *Jeune Espagnole* (figura 4), del artista alemán Conrad Kiesel, activo en Múnich y Berlín, y cuya obra se compone principalmente de retratos de mujeres jóvenes en interiores ( *Benezit Dictionary of Artists* ). De allí habría salido la estampa del billete (Sandoval 75-98).<sup>3</sup>



FIGURA 4.

*Jeune Espagnole*, de Conrad Kiesel (1846-1921)

Fuente: Kiesel, Conrad. *Jeune Espagnole*. Artnet, s. f.

La producción del billete de dos mil reales, que involucró distintos actores, pero también países, hace todavía más difícil saber si el ministro de Hacienda Murtinho conoció o no a la modelo del retrato de Conrad Kiesel. El billete no fue impreso en Brasil, sino en Estados Unidos, por la American Bank Note Company. La estampa de la mujer que podía ser o no la Sra. Prates o Laurinda Santos Lobo había sido hecha por el grabador oficial de la compañía, de nombre Sukeichi Oyama, quien se había trasladado de Japón a Estados Unidos específicamente para ese trabajo (Sandoval 75-98).

La compañía, radicada en Nueva York, había surgido en 1858 después de la fusión de siete pequeñas empresas dedicadas a la impresión de billetes (Griffiths 33-34). La formación de la American Bank Note Company había sido una consecuencia del pánico de 1857, que para algunos historiadores económicos fue, debido al grado de interconexión y dependencia que el mundo había alcanzado para ese momento, la primera crisis global (Hughes). El verdadero despegue de la compañía fue en 1863. Ese año, el gobierno federal norteamericano, necesitado de papel moneda para financiar la Guerra Civil, sancionó la National Bank Act, que centralizaba la emisión de dólares, que hasta entonces había estado dispersa en distintos bancos estatales y privados. Fue entonces cuando la American Bank Note Company se hizo con la autorización casi monopólica para imprimir los billetes de Estados Unidos, dada su especialización en producir documentos de papel con medidas de seguridad difíciles de falsificar (Griffiths 36). En plena expansión, la empresa pronto comenzó a suplir de papel moneda a Colombia, Brasil, Ecuador, Uruguay, Perú y Argentina, especializándose en diseños que hicieran cada vez más difícil su falsificación (Griffiths 44). La economía de todos estos países estaba, por supuesto, en plena expansión crediticia, la cual explotaría, como el *Encilhamento*, a finales de siglo XIX (Rosa 137-138). Los billetes de la American Bank Note Company llegaron a 115 países (Griffiths 45).

En 1958, a raíz de su centenario, la empresa publicó *The Story of American Bank Note Company*, a cargo de William H. Griffiths. El libro comienza así:

En todo el mundo, la gente se ha dado cuenta de que ganan en eficiencia y conveniencia si, para conducir sus asuntos comerciales y financieros, usan símbolos o signos de sus derechos, poderes o posesiones. En las partes tecnológicamente avanzadas del mundo, estos símbolos suelen tener la forma de documentos de papel [...]. Sea cual sea su nombre o propósito, estos documentos comparten la propiedad de tener un valor equivalente a aquel que dicen representar. (9; traducción propia)

Era justamente esa propiedad la que los billetes brasileños habían perdido a raíz de las sucesivas espirales inflacionarias ocurridas desde el *Encilhamento*, y que el gobierno quería restaurar. En otras palabras, la política monetaria de Murinho tenía por objetivo hacer del papel moneda, que en términos de Bill Brown se había transformado en una *cosa*, nuevamente un *objeto*. El dinero es, antes que nada, confianza inscrita en un material cuyo valor intrínseco es menor al representado (Ferguson 30). La utilización de imágenes que simbolizaran la República en el Brasil de 1899 tenía por propósito ser un elemento que contribuyera con la cimentación de esa relación entre sujeto y objeto. El objetivo, como muestra el escándalo en el Congreso, no había sido cumplido.<sup>4</sup>

En su libro *A formação das almas*, José Murilo de Carvalho analiza los distintos mecanismos verticales con los que la clase política brasileña intentó imponer símbolos e imágenes, en general traídos de Francia, que representaban la República, y cuya conexión con la sociedad brasileña era más bien débil. En este sentido, la importación de la figura de Marianne como alegorización de la República fue uno de los tantos fracasos que Carvalho estudia, y de los cuales la disputa entre Murinho y Cardoso en el Congreso sería un síntoma (75-96). En efecto, durante el *Encilhamento*, la imagen de la República como mujer había sido explotada de manera más bien cómica que solemne, como puede verse en esta caricatura de la *Revista Ilustrada*, en la que un grupo de hombres extienden sus sombreros a una mujer de vestido y gorro frigio de la que esperan dinero (figura 5).



FIGURA 5.  
Caricatura

Fuente: *Revista Ilustrada*, n.º 607 (1890)

Pero el escándalo del Congreso de 1900 no habla solo sobre el descrédito del nuevo régimen político, sino más bien sobre la desconfianza respecto a un nuevo tipo de objeto que en Brasil, como señalé antes, se difundió masivamente después de abolida la esclavitud: el papel moneda. Los esclavos eran, como los definió un traficante inglés radicado en Brasil en el siglo XIX, “dinero vivo” (citado en Conrad 31). El papel moneda obligaba a las clases dirigentes brasileñas a un esfuerzo de abstracción que, según prueba la anécdota alrededor de este billete, no parecían dispuestos o capacitados para hacer.

En su libro *Anachronic Renaissance*, Alexander Nagel y Christopher Wood señalan que, en la emergencia de la modernidad, dos modelos temporales distintos conviven en la obra de arte entendida desde un punto de vista material. Por un lado, el modelo de la sustitución, según el cual cada imagen y cada objeto remite a un original imposible, pero sin que cada iteración pierda su valor de culto. Este sería el modelo, por ejemplo, del Santo Sepulcro en Jerusalén: a pesar de que las sucesivas restauraciones han dado por tierra cualquier precisión sobre su condición *original*, sigue siendo un sitio de peregrinación religiosa. Por el otro lado, está el modelo de la reliquia, según el cual el valor de un objeto viene dado por su asociación a un momento preciso de la historia. Este sería el modelo autoral según el cual el valor de una obra de arte está definido por la certeza de que fue ejecutado, en determinado momento y lugar, por una persona específica (Nagel y Wood 7-19). Las clases dirigentes brasileñas de 1900 parecen no entender que la religión cívica que la República estaba importando necesitaba del modelo de la sustitución más que el de la reliquia. Lo que no podían entender era que la Sra. Pretes, Laurinda Santos Lobo y la mujer que posó para Conrad Kiesel en Viena fueran todas Marianne, y que, al mismo tiempo, ninguna lo fuera. Así, el papel moneda deja de cumplir su función como medio no solo porque no transmite eficientemente la propaganda republicana que el nuevo régimen pretende instalar. En un sentido más estricto, no funciona como el medio de intercambio que, según Marshall McLuhan, acelera las transacciones y solidifica lazos sociales (135). Lo que las élites brasileñas no entienden, en fin, es que cuando se trata del papel moneda, el medio es el mensaje. Es esa capacidad de posibilitar cualquier intercambio lo que lo vuelve, en los términos de Marx, el objeto por excelencia.

Esa interrupción en el modelo de sustitución revela también el corte en la cadena representativa que la inflación implica: la confianza en que el dinero es un pedazo de papel cuyo valor en relación con el resto de los objetos no se establece más que a través de su relación con el sujeto. En términos de Bill Brown, la inflación transforma un objeto (el papel moneda cuyo valor de dos mil reales está respaldado por las instituciones representadas por la República bajo la forma de una mujer joven, anónima) en una cosa (un pedazo de papel inútil con la imagen de una mujer cuya identidad es clara, a la que se ataca). El mismo año



en que desde las páginas de *Ariel* José Enrique Rodó exaltaba América Latina como el espacio privilegiado de la espiritualidad frente a la voracidad materialista de Estados Unidos, la crisis inflacionaria de la República brasileña demostraba por lo menos cierta incapacidad para lidiar con el dinero, acaso la más espiritual de las materias.<sup>5</sup>

La relación que la mujer retratada por Conrad Kiesel tiene con la República es, en definitiva, una relación tal como la que el papel moneda tiene con su valor económico: de representación (Poovey 5). De hecho, la misma imagen de esta mujer ya había decorado en 1897 los billetes de veinte dólares emitidos por el Bank of Nova Scotia, de Canadá (figura 6), que incluso hoy no es una república, sino una monarquía constitucional, y, en 1898, los billetes de cien pesos del Banco de Coahuila en México (figura 7), un banco privado autorizado por el Estado para hacer sus propias emisiones. Todos estos billetes habían sido impresos en Nueva York por la American Bank Note Company.



FIGURA 6.

Billete de veinte dólares canadienses, impreso por la American Bank Note Company (1897)

Fuente: Bank of Canada Museum



FIGURA 7.

Billete de cien pesos del Banco de Coahuila, impreso por la American Bank Note Company (1898)

Fuente: Coins and Banknotes World

En su ensayo "Culture and Financial Capital", Frederic Jameson afirma que, aunque siempre fue abstracto por su relación representativa con el valor, el dinero en su primera etapa "nacional" parecía todavía tener "un contenido. Era dinero de algodón, o dinero de trigo, dinero textil, dinero de ferrocarril" (251; traducción propia; véase Laera 74-75). El recorrido por Brasil, México y Canadá del retrato de esta mujer brasileña o española que Conrad Kiesel pintó en Alemania, y que el japonés Sukeichi Oyama usó para estampar billetes en la American Bank Note Company de Nueva York, parecen indicar que esa abstracción estuvo presente desde siempre inscrita en los billetes, por lo menos en América Latina, una región particularmente abierta desde las guerras de la independencia al capitalismo financiero (Rosa 137; Beckman xvii).<sup>6</sup> Esto se ve aún más claramente al contrastar retratos como el de Kiesel con imágenes como la utilizada en el frente del billete de quinientos pesos del Banco de Coahuila, en el que una mujer recoge frutos que se suponen autóctonos de la región por donde el billete circula. Las dos se han vuelto imágenes de las tantas que la American Bank Note Company acumulaba (Griffiths 52; figura 8). Aunque aparentan no serlo, son imágenes abstractas, que, antes que de una mujer o una situación en particular, son signo de la confianza que vuelve un pedazo de papel un objeto de valor idealmente universal. En el Brasil de finales del siglo XIX, esa confianza todavía está a prueba,

en la medida en que interroga nociones más estables de representación. Como se verá en la próxima sección, estas preguntas también ocuparon a la literatura de la época.



FIGURA 8.

Estampas alegóricas sobre comercio e industria de la American Bank Note Company

Fuente: William H. Griffiths. *The Story of American Bank Note Company*

## La arbitrariedad del valor y la ficción

Publicado por primera vez en 1883 en la *Gazeta de Notícias* de Río de Janeiro, e incluido al año siguiente en el volumen *Histórias sem data*, “Anedota pecuniária” pone en escena estas tensiones entre el dinero como cosa u objeto. Es decir, el relato se enfrenta con la pregunta sobre cómo el dinero y el mercado financiero se relacionan con el valor, y cómo a su vez esa relación es una de representación, de la misma manera que la de la literatura con el mundo lo es. Creo que el relato logra esto mediante dos estrategias que están relacionadas entre sí. Primero, a través de la profusión de fechas que anclan este problema en relación con contextos históricos específicos que tienen que ver con Brasil, pero también con el mundo (y con la relación entre ambos).<sup>7</sup> Estas fechas permiten entender mejor, a su vez, las distintas descripciones del dinero que el cuento hace. Segundo, a través de un narrador que oscila entre la primera y la tercera persona caprichosamente, de la misma manera

en que hace saltar el relato de una fecha a la otra. Se trata de un narrador casi tiránico, que, como se verá, no solo cuestiona las expectativas del lector, sino también el valor de su propio relato.<sup>8</sup>

Como sucede en buena parte de los relatos de Machado de Assis, "Anedota pecuniária" es el relato de una obsesión. Aquí se trata de la obsesión de Falcão, el protagonista, por el dinero. El cuento comienza cuando Falcão se lamenta por haber vendido a su sobrina. "Si yo dijera que este hombre vendió a una sobrina, no me han de creer", dice el narrador, pero es que "el rasgo capital de nuestro hombre es la voracidad del lucro" (162).<sup>9</sup> Enseguida el narrador agrega:

Entendámonos: ¡él se dedica al arte por el arte, no ama el dinero por lo que le puede dar, sino por lo que es en sí mismo! [...] No se gana dinero para derrocharlo, decía él. Vive de migajas: todo lo que acumula es para la contemplación. Va muchas veces hasta la caja de caudales, que está en la alcoba para dormir, con el único fin de hartar los ojos en las barras de oro y los manojos de títulos. (162)

Aunque la mayor parte del cuento está narrado a través de una tercera persona omnisciente, el comienzo presenta un narrador que habla en primera persona, se refiere a Falcão como "mi hombre" (tal como Falcão considera a las sobrinas *suas* mujeres) y establece una comunicación directa con los lectores ("no me creerían"; "¡Entendámonos!"). Como se verá, estos elementos vuelven a aparecer, súbitamente, hacia el final.

Además, la descripción inicial de Falcão condensa dos elementos contradictorios. Primero, se dice que Falcão está obsesionado con el lucro. Esa voracidad explicaría que Falcão entregue a su sobrina a otro hombre por dinero (aunque esta afirmación es problemática, porque de hecho su sobrina estaba enamorada de Falcão). Después, se dice que su interés por el dinero es, justamente, desinteresado. Como sugiere Pedro Erber, este tipo de contemplación desinteresada puede leerse en relación con el juicio estético kantiano, un juicio desligado del deseo por el objeto contemplado (157-158). Esto se ve con claridad cuando unos niños detienen por la calle a Falcão para pedirle que confirme si un billete es verdadero, porque "circulaban algunos billetes falsos" (162). Entonces Falcão afirma: "Dinero, da gusto verlo aunque no sea de uno" (163). En este punto, el dinero atrae a Falcão más como cosa que como objeto, en términos de Bill Brown; o, como afirma Pedro Erber, como fetiche (158).

El motor de la historia, de todas formas, sí es el deseo de posesión del dinero de *otras*. Falcão, que no se ha casado por considerarlo una pérdida de recursos, decide adoptar a Jacinta, una sobrina huérfana. Más tarde, después de mucho dudar, cuando pierde dinero en la bolsa, decide permitir que su sobrina se case con Borges, de quien está enamorada, a cambio de que Borges cubra las pérdidas. Falcão adopta después a otra sobrina huérfana, Virgínia, por quien siente aún más afecto. Para evitar que otros hombres la cortejen, baja todas las persianas de la casa. Pero un día Reginaldo, un joven que hizo su fortuna en Estados Unidos, regresa a Río de Janeiro. Aunque su tío no lo sabe, Virgínia ya conocía a Reginaldo desde antes. El joven le ofrece a Falcão una colección de monedas de oro, plata y bronce de todas partes del mundo a cambio del matrimonio con su sobrina. Una vez más, Falcão acepta el trato. Entonces, súbitamente, el narrador se hace presente otra vez, interrumpe el flujo del relato y vuelve a dirigirse a los lectores:

—¡Basta! —me interrumpe el lector—; adivino el resto. Virgínia se casó con Reginaldo, las monedas pasaron a manos de Falcão, y eran falsas...

No, señor, eran verdaderas. Hubiera sido más ético que, para castigo de nuestro hombre, fuesen falsas; pero ¡ay de mí!, yo no soy Séneca, no soy más que un Suetonio que contaría diez veces la muerte de César, si él resucitase diez veces, pues no retornaría a la vida sino para volver al imperio. (176-177)

Volveré sobre este final. Pero antes me gustaría concentrarme sobre la multiplicidad de fechas que enmarcan el relato, y que por momentos hacen incluso difícil seguir las acciones. El cuento comienza el 14 de abril de 1870, después de que Falcão haya permitido el casamiento entre su sobrina Jacinta y su socio Borges. El episodio siguiente sobre el encuentro de Falcão con los niños en la calle, nos dice el narrador, sucedió en 1857. Para dar más pruebas de la mentalidad calculadora de Falcão, el narrador nos remite, solo por un momento, a cierto día de 1864, cuando, en un funeral, Falcão calcula la riqueza de aquellos que cargan el cajón del muerto:

“¡Sostenían el cajón tres mil contos!”, concluye (164). Después se nos dice que “pasaron los años”, y Falcão sintió deseo no por casarse, sino por tener una hija, y por ello adoptó a Jacinta, cuyos padres habían muerto hacía poco. A simple vista es difícil saber si eso sucede antes o después del funeral de 1864, aunque en algún momento se dice que transcurrieron ocho años desde la adopción hasta el matrimonio. En todo caso, sabemos que en 1869 Falcão pensó que haría un negocio apostando a la baja de unas acciones que terminaron por subir. A los cuatro meses del casamiento, Jacinta y Borges se van a vivir a Europa. No sabemos cuánto tiempo pasa hasta que Falcão adopta a Virgínia, porque el narrador solo dice: “Así iba todo cuando le cayó en casa otra sobrina” (170). Tres meses después, Virgínia recibe la primera carta de Reginaldo, desde Nueva York: “Me voy de aquí en el transatlántico del día 25” (172), dice, pero no aclara de qué mes. Llega a Brasil a los cuarenta días; veinticuatro horas después visita a Falcão. Después, otro período incierto (“las visitas se repitieron”) hasta que Virgínia y Reginaldo se casan.

El inicio del cuento en una fecha exacta da la doble impresión de que el relato será cronológicamente lineal, hacia atrás o hacia delante, y de que respetará esa exactitud en cuanto a la temporalidad de los sucesos. Ninguna de las dos cosas sucede. El relato combina precisiones innecesarias —y a menudo incompletas— desde el punto de vista narrativo (“14 de abril de 1870”, una tarde de 1857, un día de 1864, “el día 25”, “cuarenta días después”) con vacíos de información desconcertantes (“Así iba todo cuando...”). Los lectores podrían verse tentados incluso a calcular la fecha del casamiento de Virgínia y Reginaldo, partiendo del 14 de abril de 1870 y agregando primero cuatro meses, luego tres, luego saltar al día 25, sumar cuarenta días, y así hasta llegar a los primeros días de 1871.

“Las acciones, como las loterías y las batallas, se burlan de los cálculos humanos”, dice el narrador sobre la pérdida que sufre Falcão en la bolsa (168). Las acciones narrativas en el cuento parecen burlarse, si no de los cálculos humanos, por lo menos de los cálculos del lector. De la misma manera se explica lo aleatorias que resultan muchas de ellas. Por ejemplo, no sabemos que el lector tiene otra hermana además de la madre de Jacinta hasta que aparece de pronto y, en su lecho de muerte, ya viuda, le pide que se haga cargo de Virgínia. En efecto, y como dice el narrador, Virgínia “cae” (*cai-lhe*, en el original), en la vida de Falcão tanto como en el relato, sin explicaciones. Al cerrar las persianas de la casa para que ningún hombre la vea, Falcão se comporta con ella de la misma manera que con los lingotes de oro y los títulos de propiedad que guarda en su caja fuerte: solo él puede contemplarla desinteresadamente. El narrador aclara que quiere a sus sobrinas “no como hombre, sino como padre” (167). Es decir, según la lógica del narrador, sin querer sacar de esa contemplación lucro alguno, aunque esté reservada para él. Y, sin embargo, al final se vale de su valor de cambio para obtener la colección de monedas, como si fuera dinero que, efectivamente en el relato, cayó del cielo. La tensión entre objeto y cosa vuelve a aparecer, esta vez en relación con el régimen de propiedad que todavía definía la economía brasileña en 1883, cuando se publica el cuento: la esclavitud.

A pesar de ser arbitrarias (o precisamente por eso), las fechas en el relato son también muy significativas en relación con acontecimientos económicos tanto para Brasil como para el mundo. Como vimos en la primera sección, en 1857 (cuando Falcão se encuentra con los niños en la calle), se produjo una gran crisis económica considerada una de las primeras crisis globales. Esa crisis empezó, justamente, en Estados Unidos, de donde llega Reginaldo, y se debió, entre otras cosas, a que las reservas de oro del oeste del país comenzaron a mermar. Contribuyó también a la crisis el hecho de que se hundiera en el SS Central America, que viajaba de Panamá a Nueva York con reservas de oro (Hughes). A su vez, el pánico del 57, como vimos, motivó la creación de la American Bank Note Company en Estados Unidos. En 1864 —el año en que Falcão acude a un funeral de un amigo sobre el que no se dice más nada— comenzó en Brasil la guerra de Paraguay, que tuvo un fuerte impacto económico porque obligó al Estado brasileño a abandonar el patrón oro y flexibilizar la emisión de papel moneda para financiar el conflicto, lo cual aumentó la inflación (Buescu). La guerra terminó en 1870, justamente el año en que comienza el cuento. Y, según el cálculo anterior, el relato terminaría a principios de 1871, meses antes de que se dictara la Ley de Vientre Libre, que liberó a los hijos de esclavos. Ese momento

puede pensarse como el comienzo del declive de las clases altas tradicionales brasileñas, y de la crisis política y económica que terminaría con el *Encilhamento* (Carvalho; Souza Vale).<sup>10</sup>

Tener en cuenta este marco temporal también es útil para pensar la relación entre Brasil y el mundo. Una de las actividades preferidas de Falcão es "detenerse delante de las vidrieras de los cambistas, cinco, diez, quince minutos, lamiendo con los ojos las pilas de libras y francos, tan prolijitos y amarillos" (163). Esto habla una vez más de su contemplación del dinero como cosa más que como objeto, pero también sugiere una relación de lejanía con el mundo, que permanece detrás de la vidriera. Falcão, a diferencia de Reginaldo, no viaja. Y el hecho de que el joven haya hecho su fortuna en Estados Unidos es presentado como un signo de estatus. En su primer encuentro, sin embargo, Falcão duda: "Por lo que usted cuenta, solo hay oro". "Oro, solo, no", aclara Reginaldo, "hay mucha plata y papel; *pero allí papel y oro son la misma cosa*" (174; cursivas propias). A continuación, "Reginaldo le dijo que necesitaba dos o tres semanas para contarle los milagros del dólar" (174).

La aclaración de Reginaldo es curiosa. Por un lado, refuerza una idea de la que Falcão no parecía dudar, hasta entonces, ni siquiera en su encuentro con los niños en 1857: el valor del papel moneda. Sin embargo, Reginaldo presenta el dólar como si su valor no fuera, en el momento de la acción (algún mes de 1871), un motivo de controversia incluso en Estados Unidos. Como también vimos en la sección anterior, recién durante la Guerra Civil el gobierno había comenzado a supervisar la emisión de papel moneda a través de la National Bank Act de 1863, y que obligó a los ciudadanos a aceptar los billetes (llamados entonces *greenbacks*) como moneda legal. A pesar de que Estados Unidos fue el primer país donde el papel moneda se expandió masivamente, el debate entre los *gold bugs*, que sostenían que solo el oro debía ser aceptado como moneda natural, y los *paper money men*, que defendían la utilización del papel moneda, seguía vigente en 1871 (Shell, *Money, Language, and Thought* 4-5). Papel y oro, a pesar de lo que diga Reginaldo, no eran para todos en Estados Unidos "la misma cosa" (*a mesma coisa*), salvo que leamos "cosa" en un sentido más bien parecido al que Bill Brown da al término: una relación en la que cosa y objeto son términos irreductibles.

En 1873, de hecho, la Coinage Act estableció que solo el oro podía respaldar la emisión de dólares, y no la plata. Esto no conformaba a los *gold bugs*, que estaban en contra de la utilización del papel como medio de intercambio y acumulación de valor. Las caricaturas de 1876 de Thomas Nast (figura 9), un activo *gold bug*, son elocuentes respecto a la desconfianza de este grupo en la capacidad del papel de adquirir su valor en representación de algo que no es (Shell, *Art and Money* 77). Es decir, su desconfianza en la capacidad del papel en transformarse en el objeto por excelencia del que hablaba Marx.<sup>11</sup>

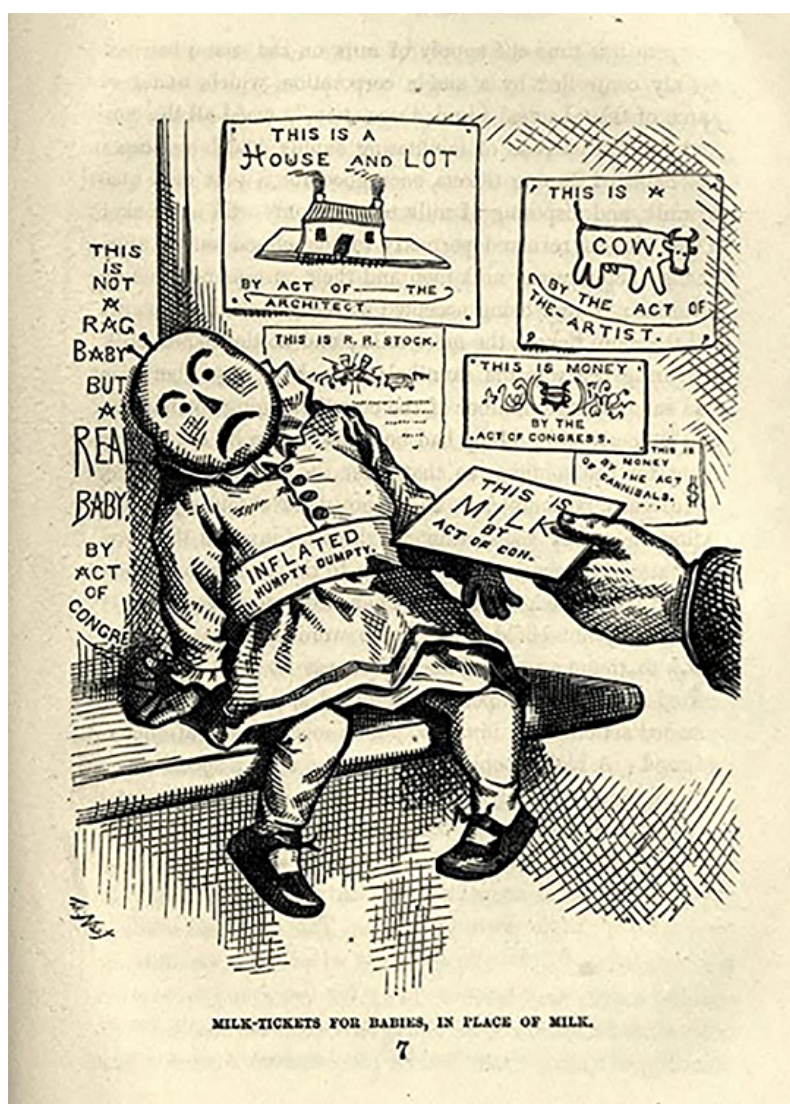


FIGURA 9.

*Milk-Tickets for Babies, in Place of Milk*, caricatura de Thomas Nast

Fuente: Marc Shell. *Art and Money* (71)

En su artículo “Leituras em competição”, Roberto Schwarz muestra cómo Machado de Assis utiliza en una de sus crónicas el episodio del suicidio de Lucrecia, contado por Tito Livio, para narrar un crimen pasional sucedido en Río de Janeiro. El punto, concluye Schwarz, no es comparar ambos episodios para concluir sobre la naturaleza universal de uno y el carácter local de otro, de manera que (aunque el humor de Machado sugiere esa posibilidad) un episodio canónico se convierta en el estándar del cual su iteración local no es más que una copia deformada o risible. Lo interesante es pensar en esa yuxtaposición para “dudar de la universalidad de lo universal, o del localismo de lo local” (Schwarz, “Leituras em competição” 72). Algo similar puede decirse de “Anedota pecuniária”. Al retraer la historia más de una década desde su fecha de publicación, el cuento insiste en llamar la atención no solo sobre la posibilidad de entender la fascinación de Falcão con la fortuna de Reginaldo como un deslumbramiento provinciano frente a las monedas del mundo (el real brasileño como una copia falsa del dólar americano), sino sobre la posibilidad de dudar del contenido universalista de lo en el mismo relato se presenta, en alguna medida, como universal.

Falcão, de hecho, es más moderno en este sentido que los *gold bugs* que Reginaldo habría conocido en Nueva York. El narrador nos hace saber que no tiene problema en realizar operaciones riesgosas en la bolsa,

incluso especulativas: "A principios de 1870 Falcão propuso a Paco Borges una venta de acciones. No las tenía, pero olfateó una gran baja, y calculaba ganarle de una vez treinta o cuarenta contos a Paco" (166). Y, aunque el negocio sale mal, esto no amedrenta la confianza de Falcão en la economía del crédito que el papel moneda condensa (es decir, un mercado basado en creencias). La prueba de su confianza en este sistema se ve en que continúa aceptando intercambios para acumular capital, incluido el trato que hace con Reginaldo a cambio de permitir su casamiento con Virgínia: una colección de monedas, "metida en un mueble con cuatro lados de vidrio. La sorpresa de Falcão fue extraordinaria; esperaba encontrar una cajita con un ejemplar de cada moneda, y encontró montañas de oro, plata, bronce y cobre" (175).

La colección, según Falcão, le había costado cinco mil dólares. El narrador aclara: "En verdad, valía más" (176). Otra vez la narración se beneficia de cierta ambigüedad, porque no queda claro si la aclaración se refiere al valor real de la colección o al precio que Reginaldo pagó por ella, que tal vez Reginaldo esconde. En todo caso, es importante que la palabra "verdad" aparezca en el momento en que lo que se plantea es la cuestión del valor. El valor de la colección no se determina por el valor intrínseco de cada moneda como un pedazo de oro, plata o bronce; tampoco por el valor que dicen representar a través de sus inscripciones. Ese valor tampoco estaría dado por la suma del valor individual de cada moneda, porque, en tanto sistema, la colección resignifica el valor de cada elemento (Baudrillard). En la medida que su valor oscila, las monedas en la colección oscilan también entre ser objetos y ser cosas, entre tener un valor de intercambio determinado o estar sujetas a diferentes regímenes de valor al mismo tiempo (puramente material, financiero o especulativo). Esta mención a la verdad también aparece poco antes del final del relato, que citamos más arriba:

—¡Basta! —me interrumpe el lector—; adivino el resto. Virgínia se casó con Reginaldo, las monedas pasaron a manos de Falcão, y eran falsas...

No, señor, eran verdaderas. Hubiera sido más ético que, para castigo de nuestro hombre, fuesen falsas; pero ¡ay de mí!, yo no soy Séneca, no soy más que un Suetonio que contaría diez veces la muerte de César, si él resucitase diez veces, pues no retornaría a la vida sino para volver al imperio. (176-177)

Como en su manejo de las fechas y los saltos temporales del cuento, el narrador vuelve a mostrarse arbitrario. Interrumpe el relato y resuelve el final en unas pocas líneas, desatendiendo las convenciones narrativas, que, aunque con las particularidades explicadas, siguió hasta ese momento. Al hacerlo, su relato resigna la expectativa de la circularidad, pues empezaría y terminaría con anécdotas sobre dinero falso. Más todavía, el narrador aclara que su relato no tiene un final edificante, que sería propio de un moralista como Séneca. Se identifica en cambio con un historiador, Suetonio, y aclara que, de ocurrir diez veces lo mismo, él lo contaría diez veces, sin alterarlo, pues el resultado siempre sería igual. El final edificante requeriría, en ese sentido, de un acto imaginativo, que, dado que el narrador se compara con un historiador, sería más parecido a la mentira (a la falsificación) que a la ficción, cuya fuerza pasa por otro lado. En otras palabras, el narrador parece comprender mejor lo que los congresistas brasileños del 1900 no entendían: que la ficción del valor, tanto en relación con el dinero como con la literatura, está basada en una creencia que puede ser arbitraria (Beckman xi; Laera 17; Shell, *Money, Language, and Thought* 7), pero eso no afecta su funcionamiento.

En este sentido importan también las otras arbitrariedades a las que el narrador somete el relato, a través de las fechas: lo que es accidental es narrado como necesario, de la misma manera que en un sistema monetario (o en una colección) los elementos adquieren una significación entre ellos y con el mundo. Del funcionamiento de esa ficción, cuya validez no se dirime en el terreno de la verdad o la falsedad, depende que el papel moneda funcione como objeto, a diferencia de los billetes que decoran las paredes del pequeño Museo Histórico de Canudos, una colección más modesta que la de Reginaldo.

## Referencias

Banco Santander. *Papel-Moeda. Coleção Santander Brasil*. Santander, 2020.

Baudrillard, Jean. *The System of Objects*. Traducido por James Benedict, Verso, 1996.

- Beckman, Ericka. *Capital Fictions. The Literature of Latin America's Export Age*. University of Minnesota Press, 2013.
- Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. University of Chicago Press, 1961.
- Brown, Bill. "Thing Theory". *Critical Inquiry*, vol. 28, n.º 1, 2001, pp. 1-22.
- Buescu, Mircea. "Inflação brasileira de 1850 a 1870: Monetarismo e estruturalismo". *Revista Brasileira de Economia*, vol. 26, n.º 4, 1972, pp. 293-315.
- Caldwell, Helen. *The Brazilian Othello of Machado de Assis*. University of California Press, 1960.
- Carvalho, José Murilo de. *A formação das almas. O imaginário da República no Brasil*. Companhia das Letras, 1990.
- Chalhoub, Sidney. *Machado de Assis, historiador*. Companhia das Letras, 2003.
- Congresso Nacional. *Annaes da Câmara dos Deputados*, vol. V. Imprensa Nacional, 1900.
- "Conrad Kiesel". *Benezit Dictionary of Artists*, 2011, <https://doi-org.ezp-prod1.hul.harvard.edu/10.1093/benz/9780199773787.article.B00098555>.
- Conrad, Robert. *Children of God's Fire. A Documentary History of Black Slavery in Brazil*. The Pennsylvania State University Press, 1994.
- Do Val Cosentino, Daniel. "As ideias de Vieira Souto sobre a moeda e o câmbio no Brasil entre o final do século XIX e o início do século XX". *História Econômica & História de Empresas*, vol. 24, n.º 3, 2021, pp. 694-712.
- Erber, Pedro. "Beautiful Money; or, What Can Contemporary Art Teach Us about the Neoliberal Economy?". *Revista Hispânica Moderna*, vol. 72, n.º 2, 2019, pp. 149-159.
- Ferguson, Nail. *The Ascent of Money. A Financial History of the World*. Penguin, 2008.
- Galdini Raimundo Oda, Ana Maria. "Nina Rodrigues e A loucura epidêmica de Canudos". *Revista Latinoamericana de Psicopatología Fundamental*, vol. 3, n.º 2, 2000, pp. 139-144.
- Gledson, John. "Introdução". *A semana: crônicas, 1892-1893*, Editora Hucitec, 1996, pp. 11-34.
- Gledson, John. *Machado de Assis: Ficção e história*. Paz e Terra, 1986.
- Griffiths, W. Hansel. *The Story of the American Bank Note Company*. American Bank Note Company, 1959.
- Hughes, J. R. T. "The Commercial Crisis of 1857". *Oxford Economic Papers*, vol. 8, n.º 2, 1956, pp. 194-222.
- Jameson, Frederic. "Culture and Financial Capital". *Critical Inquiry*, vol. 24, n.º 1, 1997, pp. 246-265.
- Jobim, José Luiz (organizador). *A Biblioteca de Machado de Assis*. Topbooks, 2002.
- Kiesel, Conrad. *Jeune espagnole*. *Artnet*, s. f., [http://www.artnet.com/artists/conrad-kiesel/jeune-espagnole-tg62WZEWQ\\_Zv3SmREatvRQ2](http://www.artnet.com/artists/conrad-kiesel/jeune-espagnole-tg62WZEWQ_Zv3SmREatvRQ2).
- Kittler, Frederich. *Gramophone, Film, Typewriter*. Traducción de Geoffrey Winthrop-Young y Michael Wutz, Stanford University Press, 1999.
- Kopytoff, Igor. "The Cultural Biography of Things". *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, editado por Arjun Appadurai, Cambridge University Press, 1986.
- Laera, Alejandra. *Ficciones del dinero. Argentina 1890-2001*. Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Machado, Hilda. *Laurinda Santos Lobo. mecenas, artistas e outros marginais de Santa Teresa*. Cada Palavra, 2002.
- Machado de Assis, Joaquim. "Anedota pecuniária". *Histórias sem data*, Garnier, 1884.
- Marino, Caio, Elisa Verdi y Gabriela Souza Carvalho. "Entre a água e a memória da cidade de Canudos: Contradições contemporâneas do sertão baiano". *Sertão, sertões: Repensando contradições, reconstruindo veredas*, organizado por Joana Barros, Gustavo Prieto y Caio Marinho, Editora Elefante, 2020.
- Marx, Karl. *Economic and Philosophic Manuscripts of 1844*. Progress Publishers, 1977.
- McLuhan, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. The MIT Press, 1964.
- Nagel, Alexander y Christopher S. Wood. *Anachronic Renaissance*. Zone Books, 2010.
- Neuhaus, Paulo. "A inflação brasileira em perspectiva histórica". *Revista Brasileira de Economia*, vol. 32, n.º 2, 1978, pp. 293-315.
- Nina Rodrigues, Raimundo. "A loucura epidêmica de Canudos. Antônio Conselheiro e os jagunços (1897)". *Revista Latinoamericana de Psicopatología Fundamental*, vol. 3, n.º 2, 2000, pp. 145-157.



- Philippov, Renata. "Edgar Allan Poe and Machado de Assis: How did Machado Read Poe?". *The Comparatist*, vol. 35, 2011, pp. 221-226.
- Poovey, Mary. *Genres of the Credit Economy. Mediating Value in Eighteenth- and Nineteenth- Century Britain*. University of Chicago Press, 2008.
- Ronci, Marcio y Giuseppe Tullio. "Brazilian Inflation from 1980 to 1993: Causes, Consequences and Dynamics". *Journal of Latin American Studies*, vol. 28, n.º 3, 1996, pp. 635-666.
- Rosa, Richard. "Finance and Literature in Nineteenth-Century Spanish America". *PMLA*, vol. 27, n.º 1, 2012, pp. 137-144.
- Sá Carvalho, Carolina. "Spectacle and Rebellion in Fin de Siècle Brazil: The Commodified Rebel in Machado de Assis's Chronicles". *Journal of Lusophone Studies*, vol. 3, n.º 2, 2018, pp. 89-103.
- Sandoval, Marcio. "Joaquim Murinho e o caso da cédula de 2 mil-réis". *Boletim da Sociedade Numismática Brasileira*, n.º 70, 2013, pp. 75-98.
- Schultz, John. *The Financial Crises of Abolition*. Yale University Press, 2008.
- Schwarz, Roberto. *A Master on the Periphery of Capitalism: Machado de Assis*. Traducido por John Gledson, Duke University Press, 1990.
- Schwarz, Roberto. "Leituras em competição". *Novos Estudos CEBRAP*, n.º 75, 2006, <https://doi.org/10.1590/S0101-33002006000200005>. Accedido el 5 de abril de 2021.
- Shell, Marc. *Art and Money*. University of Chicago Press, 1995.
- Shell, Marc. *Money, Language, and Thought*. The John Hopkins University Press, 1978.
- Souza Vale, Jackson de. *Cidadania política e finanças em Machado de Assis: A série A Semana (1892-1897)*. 2011. Universidade Federal de Juiz de Fora, tesis de maestría, <https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/2449>.
- Taunay, Alfredo. *O Encilhamento: Scenas Contemporâneas da Bolsa em 1890, 1891 e 1892*. Domingo de Magalhães Editor, 1894.

## Notas

- \* Artículo de investigación
- 1 Sobre las columnas de Machado en relación con el conflicto de Canudos, véase Sá Carvalho (89-103). Sobre su interés por temas económicos, véase Beckman (118-120), Gledson ("Introdução"), Souza Vale (72-106).
  - 2 La anécdota es registrada, entre otros, por José Murilo de Carvalho en el capítulo de su libro *A formação das almas* que dedica a la difusión en Brasil de la imagen de la República como mujer, a partir de la caída de la monarquía en 1889 (75-96).
  - 3 La misma mujer aparece en otro retrato de Kiesel, *Señorita avec ventilateur*.
  - 4 En *Capital Fictions*, Beckman analiza el mismo problema en relación con la impresión de billetes colombianos hacia fines del siglo XIX, cuando, por falta de papel, el banco nacional de ese país debió hacer billetes sobre envoltorios de chocolates (121-125). Como se verá, de todos modos, la circulación de imágenes en este billete de dos mil reales de la American Bank Note Company pone en crisis la identificación entre moneda y nación que todavía está presente en el caso colombiano que analiza Beckman.
  - 5 Al respecto, Beckman llama la atención sobre la escena final de *Ariel*, en que Próspero, al cerrar su discurso frente a un auditorio de jóvenes, recuerda haber visto una medalla de oro con la palabra "Esperanza" inscrita en ella. La escena, según Beckman, marca la ansiedad criolla por establecer parámetros duraderos de valor estético frente al desastre financiero de fin de siglo (153). En este punto, me parece importante notar que, según dice Próspero en *Ariel*, la inscripción de la moneda está "medio borrada sobre la palidez decrepita del oro" (229). Es decir que, a pesar del contraste que Beckman lee agudamente entre el desborde especulativo de fin de siglo y el valor estable del oro, el mismo Rodó parece señalar los límites de su propio proyecto, al disociar el oro de la moneda de su característica más común (el brillo). Más aún, son las inscripciones escritas, precisamente, las que hacen que una moneda valga como instrumento monetario y no solo por su valor intrínseco como mercancía (Shell, *Money, Language, and Thought* 15). Que la inscripción de la moneda de Ariel esté a medio borrar parece insistir sobre la conciencia de Rodó de lo inasible que es el valor estético en la época de la especulación financiera.

- 6 Según Richard Rosa, lo distintivo de la relación entre representación y capital en las antiguas colonias españolas (en rigor, Brasil no forma parte de su análisis) está dado por el carácter ficticio de las promesas que ese capital hace, y por el hecho de que la región dependía de Europa para ser considerada digna de recibir crédito para su expansión económica (138). Como indica Beckman, los señalamientos de Rosa pueden ser útiles para limitar el alcance de las afirmaciones de Jameson (xvii).
- 7 Sobre la importancia de las fechas en la obra de Machado de Assis y su interpretación como comentarios a la historia brasileña, pueden verse, entre otros, los trabajos de John Gledson (*Machado de Assis*), Roberto Schwarz (*A Master*) y Sidney Chaloub.
- 8 Este tipo de narradores, poco confiables según la tipificación de Wayne C. Booth, son también típicamente machadianos. Véase, por ejemplo, el análisis del narrador de *Dom Casmurro* en *The Brazilian Othello of Machado de Assis*, de Helen Caldwell.
- 9 Las traducciones de fragmentos del cuento son más.
- 10 Sobre la importancia de este momento histórico en otras partes de la obra de Machado de Assis, véase Chaloub.
- 11 Machado de Assis seguramente estuviese al tanto de esta discusión. Una de sus influencias literarias declaradas es la de Edgar Allan Poe (Philippov), cuyo cuento *The Gold-Bug*, uno de los más famosos, ha sido leído justamente como un comentario sobre estos debates (Shell, *Money, Language, and Thought* 5-23). Sobre las lecturas de Machado en general, véase Jobim.

Licencia Creative Commons CC BY 4.0

*Cómo citar este artículo:* Mertehikian, Lucas. “Oro y papel son la misma cosa’: dinero y ficción en el Brasil de fines del siglo XIX”. *Cuadernos de Literatura*, vol. 26, 2022, <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl26.opmc>