

# José María Vergara y Vergara, el agiotista: la invención del cuerpo crediticio de la nación en los cuadros de costumbres

*José María Vergara y Vergara, the Usurer: The Invention of the  
Nation's Body Credit in Sketches of Manners*

**Nicolás Sánchez Rodríguez**

Princeton University (Society of Fellows, Departamento de Español y Portugués)

ORCID: 0000-0002-8880-5844

**Date of reception:** 09/02/2023. **Date of acceptance:** 10/07/2023.

**Citation:** Sánchez Rodríguez, Nicolás. "José María Vergara y Vergara, el agiotista: la invención del cuerpo crediticio de la nación en los cuadros de costumbres". *Revista Letral*, n.º 31, 2023, pp. 51-77. ISSN 1989-3302.

**DOI:** <http://dx.doi.org/10.30827/RL.voi31.27381>

**Funding data:** The publication of this article has not received any public or private finance.

**License:** This content is under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) license.

## RESUMEN

A partir de una relectura de la obra del letrado conservador colombiano José María Vergara y Vergara (1831-1872) a la luz de las ansiedades financieras de mediados de siglo, este artículo argumenta que la escritura de tipos y costumbres es una estética de acreditación. Aunque investigaciones recientes han enfatizado su función biopolítica, estas valiosas contribuciones han pasado por alto cómo estos "cuadros" inventaron el cuerpo crediticio de la nación. En ellos, los criollos pusieron en circulación "tipos" cuyos rasgos morales, inscritos en el cuerpo, funcionaban como un perfil etnofinanciero que evaluaba su supuesto potencial para crear valor. Si en un plano geopolítico, el criollo imagina su literatura como una imitación de géneros europeos que se negocia "al descuento", dentro del estado-nación el criollo se concibe como el equivalente universal. Esta lógica monetaria le permitió al sujeto criollo imaginarse como acreedor de un "pueblo" minusválido cuyo trabajo podía gobernar y explotar.

**Palabras claves:** cuadros de costumbres; crédito; biopolítica; dinero; economía política.

## ABSTRACT

Based on a review of the work of the Colombian Conservative writer José María Vergara y Vergara (1831-1872) in light of mid-century financial anxieties, this article argues that sketches of manners are an aesthetics of accreditation. Although recent research has emphasized its biopolitical function, these valuable contributions have overlooked how these "cuadros" invented the nation's body of credit. In them, *criollos* put into circulation "types" whose moral traits, inscribed on the body, functioned as an ethno-financial profile that appraised their supposed potential to create value. If on a geopolitical level, the *criollo* imagined his literature as an imitation of European genres that was negotiated "at a discount", within the nation-state the *criollo* conceived of himself as the universal equivalent. This monetary logic allowed the *criollo* subject to self-fashion as a creditor of a less-valuable "people" whose work he could govern and exploit.

**Key Words:** sketches of manners, credit, biopolitics, money; political economy.

## Inocular el crédito

La Biblioteca Nacional de Colombia conserva una hoja suelta publicada el 25 de septiembre de 1863 en la que un autor anónimo, aliado del entonces presidente Tomás Cipriano de Mosquera, denuncia con virulencia desde Popayán a “los célebres financistas Aníbal Galindo i José María Vergara y Vergara”:

[La ley del 19 de mayo busca] impedir que los Señores Galindo i Vergara i demás agiotistas no sigan trabajando porque baje el precio de los billetes en perjuicio no del Gobierno, que es un ente abstracto, sino en perjuicio de la comunidad de ese pueblo contribuyente con su sangre i sus riquezas para mantener la paz i el orden, mientras los agiotistas, sanguijuelas de la sangre del pueblo se abroquelan en lo que llaman principios de economía política para zaherir, insultar i maldecir al Presidente que trabaja por afianzar la paz i minorar las contribuciones que hace necesarias el egoísmo, la sed de riquezas, de esa falange de usureros que especulan con las revoluciones, con el malestar social, con tal que ellos se enriquezcan sin producir valores i acumulen capitales sacándolos del bolsillo de los productores. Familia judaica que no tiene patria, religión ni principios, i que no ama menos al Sultán que al Presidente si aquel le da ganancias de ajio. Estos son los declamadores de la capital, que escondidos el día del peligro nacional como las comadreas, como ellas se alimentan de sangre, porque sangre es la subsistencia del empleado, de la viuda, del soldado, del enfermo, del hospital i del alumno de un colegio. ¿I quiénes son estos vampiros? Algunos cristianos viejos de *Santafé* que comulgan los primeros domingos, o liberales que se llaman defensores de la revedad del Yo. En política i en moral antípodas, en la idolatría del Bellosino de oro, hermanos, i hermanos inseparables (“La revista mercantil”, énfasis en original).

Al final de la Guerra de las Soberanías (1860-1862), en la que Mosquera derrocó al gobierno de Mariano Ospina Rodríguez, Vergara y Galindo se habían asociado para crear la “Agencia de Vergara, Galindo & Co” y publicar la *Revista Mercantil*, el boletín mensual de la agencia y la primera publicación periódica dedicada exclusivamente a la especulación financiera en Colombia. Con tropos antisemitas, esta hoja imagina a Vergara como un vampiro que se lucra a costa del “pueblo” por negociar con instrumentos de crédito público, enmarcando su vida y obra en una genealogía cuya importancia no se ha reconocido: la de la sangre,

las finanzas y la desposesión. Al acusarlo de un agiotismo “judáico”, subvierte el linaje hispano, católico y alejado de intereses materiales que Vergara construyó cuidadosamente para reconciliar en su propia figura el legado de la Conquista y las gestas heroicas de los próceres criollos (Martínez Pinzón, “Ciudadano” 141-144). Así desestabiliza la categoría hematológica de “cristiano viejo” en que se funda la mitología de Vergara y hace visible momentáneamente la violencia histórica de la “hispanidad” en la Nueva Granada que criollos como él borraban sistemáticamente. La hermandad “vampírica” entre el letrado Vergara y el economista Galindo, representantes respectivos del pensamiento hispano-católico y liberal-anglófilo del criollismo colombiano, expone las alianzas económicas entre élites de diferentes orientaciones ideológicas y sugiere asimismo que la invención decimonónica del “pueblo” tuvo en el dinero, la “sangre” del *body politic*, uno de sus tropos esenciales.

José María Vergara y Vergara es considerado el padrino de las letras colombianas. Las anécdotas sobre sus primeros encuentros con Eugenio Díaz Castro y Jorge Isaacs, autores de las novelas fundacionales *Manuela* (1858) y *María* (1867), en los que asume el rol de patriarca literario, son el sustrato mitológico del campo literario en Colombia<sup>1</sup>. Además de una extensa obra que incluye cuadros de costumbres, novelas, revistas mercantiles, dramas y guías de forasteros, su principal legado es haber sido la columna vertebral de la cultura letrada de mediados de siglo. Vergara publicó el *Museo de cuadros de costumbres y variedades* (1866), una ambiciosa antología de literatura de costumbres, y escribió la primera historia de la literatura colombiana (1867), ambos considerados esfuerzos seminales para imaginar un canon nacional. También organizó la influyente tertulia El Mosaico, editó la revista del mismo nombre (1858-1865) y fue cofundador de la Academia Colombiana de la Lengua. Con acierto, Erna von der Walde ha señalado que “Vergara y Vergara se hizo cargo de organizar y ordenar las letras nacionales” (244) y Felipe Martínez Pinzón lo ha descrito como el “administrador de la hacienda de la literatura nacional” (“Patria y patrimonio” 291).

Para repensar su trabajo como administrador literario, en este artículo exploro la inesperada tesis del bando anónimo: José María Vergara y Vergara fue un agiotista. Esta sentencia sorprenderá a cualquiera que conozca las hagiografías de este santafereño que han circulado desde su muerte en 1872, unos días antes de cumplir 41 años. Devota de su labor editorial, la élite colombiana ha retratado a Vergara con frecuencia como una suerte de santo patrono de las letras nacionales cuya labor literaria iba de

<sup>1</sup> Sobre Vergara como “patriarca” literario ver: Avelar (137) y Martínez-Pinzón (“Estudio introductorio” xxii).

la mano de un desprecio por la vida comercial. En una ejemplar semblanza, su amigo José María Samper afirma que Vergara era un hombre profundamente religioso, que se tomaba el Evangelio al pie de la letra, y a quien el tiempo no le alcanzaba para “comprender el valor del dinero ni darse cuenta exacta de la significación de la palabra *negocio*” (“Vergara y Vergara” xv, énfasis en original).

Este mito fue alimentado por el propio Vergara. Como ha notado Richard Rosa en su estudio pionero de la cultura especulativa de Colombia, los letrados de mediados de siglo se esforzaron por presentar la literatura como un valor “espiritual” opuesto a la emergente cultura comercial, asociada a valores anglosajones y condenada por su supuesta apología del interés y el cálculo. Así, en un escrito biográfico de 1864, Vergara apuntala su inclinación literaria diciendo que ocho años de educación en diferentes colegios le enseñaron “a no poder ser comerciante” (*Obras escogidas* 89). No obstante, su propio texto desenmascara esta ficción al recordar tanto sus negocios con Sergio Arboleda en el Cauca como su labor como Secretario de Hacienda en Popayán. Como si el afán de lucro se impusiera a su deseo de ser percibido como un letrado desinteresado, Vergara convierte la narración de su propia vida en un texto comercial e inserta allí una publicidad “espontánea” para su agencia de mediación financiera: “Cuarta época. Soy agente comisionista, y me aprovecho de la ocasión para avisar que me encargo, junto con mi antiguo y buen amigo Galindo, de toda clase de comisiones. Calle de Bolivia, números 3 y 5. Precio convencional” (90).

Los estudios sobre Vergara no han prestado atención a este sugestivo pasaje, en donde el género biográfico se vuelve una oportunidad para la especulación, ni a otros aspectos de sus actividades financieras. Al ignorar su interés en los instrumentos financieros y cómo esta preocupación influyó en su obra, la crítica ha reproducido la problemática separación entre literatura y finanzas que Vergara y los escritores de su generación trataron de establecer. Rosa ha observado con razón que la emergencia de la literatura como una esfera autónoma en Colombia requirió borrar sus vínculos con la economía política. Sin embargo, la obra de Vergara, como el resto de la cultura letrada del periodo, fue escrita en un profundo diálogo con el dinero que determinó las formas estéticas. Además de negociar con papeles de deuda, Vergara especuló en sus escritos con las imágenes del cuerpo crediticio de la nación en su vehículo de circulación predilecto: el cuadro de costumbres.

Ana Peñas Ruiz ha señalado la necesidad de situar históricamente la estética de costumbres y mapear su lugar en un contexto cultural más amplio para superar los problemas metodológicos y premisas ideológicas que han llevado a numerosos críticos a reducir esta escritura a una suerte de materia prima

de la novela realista o a un supuesto retrato fiel de los modos de vida de las poblaciones del estado-nación (35-38). En línea con este esfuerzo, en los últimos años ha habido un redescubrimiento de la literatura de costumbres en Colombia como instrumento biopolítico (Walde; Martínez Pinzón, *Patricios en contienda*; Castillo; Serje). Este artículo contribuye a estos estudios proponiendo una nueva mirada a este género como *estética crediticia*. Con el rescate de algunos textos de Vergara y de sus contemporáneos que no han recibido atención crítica significativa, reinscribe los cuadros de costumbres en los debates, intereses y ansiedades de los criollos con respecto al dinero y a la producción de la diferencia social.

Kari Soriano Salkjelsvik y Martínez Pinzón han advertido cómo los cuadros y tipos de costumbres emergen en el proceso de industrialización europeo y fueron adaptados por los criollos en América Latina para nacionalizar los territorios recientemente separados de España y reconfigurar las relaciones trasatlánticas de acuerdo con una emergente división global del trabajo. Como una parte esencial de la dimensión letrada de las nacientes economías agroexportadoras, estos cuadros brindaban “un retrato literario del país como una plataforma que se integraba a Europa a través de la invención de tipos de productores de los *commodities* que ellos consumían” (Martínez Pinzón, “Estudio introductorio” XXIX). Junto a la Comisión Corográfica, el *Museo de cuadros de costumbres y variedades* de Vergara, una compilación de textos elegidos y editados cuidadosamente para circular su visión cosmopolita e hispanófila de la nación ante una audiencia europea, fue la empresa más significativa de este tipo (XX). Analizado desde su lado financiero, el deseo de acreditación cultural ante Europa que encarnan estos proyectos revela la centralidad en su mirada extractivista de los instrumentos de papel que hacían posible la circulación de valor de las “periferias” hacia centros de cálculo como Bogotá y Londres. Si los cuadros de costumbres deben leerse junto a “calendarios, guías de forasteros, publicidad para inmigrantes, avisos comerciales para la venta de herramientas agrícolas (trilladoras, por ejemplo), guías locales, totilimundis, litografías de tipos, cuadros vivos, panorama y dioramas, catecismos republicanos y almanaques” (“Estudio introductorio” XLVI), no menos importante es notar que las promesas inscritas en billetes, bonos y letras de cambio son las que mejor revelan su lógica de valuación y desposesión.

Los criollos usaron los instrumentos financieros para incorporar a las poblaciones del país en la lógica del crédito financiero. Este esfuerzo se describe con candidez en un artículo sin firma publicado el 15 de abril de 1838 en *El Argos*, un periódico dirigido por un sector de la élite conservadora que tenía como uno de sus objetivos fomentar el crédito público:

tratándose por nuestro proyecto de *inocular el crédito*, por decirlo así, de *todas las clases de nuestra sociedad*, debe extenderse cuanto sea posible la circulación de los billetes, de manera que, desde el jornalero que apenas gana una escasa subsistencia, hasta el propietario i rico comerciante sean portadores de las obligaciones que el gobierno ofrece pagar [...] (81 énfasis añadido).

Los billetes y bonos de la nación se revelan aquí como un mecanismo para inculcar en las diversas poblaciones del país una ética, afectividad y temporalidad capitalista basada en el ahorro, el cálculo y la fiabilidad. Más que facilitar el comercio, los instrumentos financieros buscaban convertir al habitante del estado-nación en un sujeto de crédito. Su tarea era, en palabras prestadas de Friedrich Nietzsche, “crear un animal al que le sea lícito hacer promesas”, lo que “incluye en sí como condición y preparación [...] la tarea más concreta de hacer antes al hombre, hasta cierto punto, necesario, uniforme, igual entre iguales, ajustado a regla y en consecuencia calculable” (67).

Este proceso de “inoculación” del crédito con billetes, propio del capitalismo impreso, tuvo un correlato en la escritura de costumbres. La obra de Vergara muestra cómo los criollos usaron los cuadros de tipos y costumbres como una tecnología estética para dispensar el crédito a lo largo y ancho del cuerpo económico de la nación. Como ha señalado Lina del Castillo, esta literatura pretende diagnosticar y superar los obstáculos a la circulación del valor (191-192). No es casualidad que para Vergara el más heroico de los tipos sea “el correísta”, a quien imagina capaz de anular el espacio por pura fuerza de voluntad y cuya principal encomienda es el dinero: “¡Dinero!, ¡don dinero! Un pago que os hace vuestro deudor en provincia: una remesa de vuestro padre o de vuestro corresponsal” (*Museo, Tomo I* 117). A esto debemos agregar que, como intervención biopolítica (Serje, “El cuadro” 210), esta forma de escritura reduce la complejidad humana a estereotipos no solo con el fin de disciplinar los cuerpos sino también de avaluarlos. En ella, los criollos se presentan como árbitros supremos del valor a la vez que culpan a tipos racializados de la insolvencia de la nación.

La estética de costumbres hizo parte de un proyecto criollista para convertir a las poblaciones del país en objetos y sujetos de cálculo. Aunque los criterios podían variar según las inclinaciones políticas, los letrados de mediados de siglo imaginaron tipos sociales que eran avaluados de acuerdo con su supuesto grado de propensión al trabajo, la previsión y otras cualidades morales inscritas en el cuerpo. En un pasaje paradigmático, Agustín Codazzi, director de la Comisión Corográfica, el más ambicioso proyecto para imaginar la diversidad “regional” en Colombia desde una perspectiva liberal, describe así al tipo del indio salvaje: “los encontramos perezosos en extremo grado en sus

chozas, sin que los mueva al trabajo el mayor interés, ni las promesas ni las pagan, porque no aspiran sino a comer malamente y no piensan en el futuro” (citado en Arias Vanegas 57). La tipificación codifica y pone a circular en el papel “tipos” portadores de ciertos rasgos –la pereza, la indolencia, el derroche o la previsión– que funcionan como pasivos o activos de civilización de un reporte del crédito de la nación. Por eso es notable que el primer cuadro de costumbres publicado en Colombia sea, según el estudio pionero de Frank Duffey, “Fiestas” (29 de julio de 1838, *El Argos*), cuyo protagonista es un deudor moroso –su esposa compra a crédito lujosas telas, encajes y pieles extranjeras para hacer disfraces con que celebrar el 20 de julio la fiesta de Independencia– que termina en la cárcel por el acoso de sus acreedores. Lejos de ser anecdótica, la relación del género con las finanzas es constitutiva. El conjunto de los cuadros de costumbres conforma una suerte de “libro mayor” de la nación: un dispositivo de lo que Cristina Rojas ha llamado, con gran acierto, la economía política de la civilización (47-64). Así parece corroborarlo José María Samper, quien, al describir su proyecto de “estudiar y retratar lo mejor posible las costumbres y los rasgos más característicos de la sociedad hispano-americana” (“El triunvirato” 78), compara los tipos “secundarios” con los “libros auxiliares en la contabilidad por partida doble” (82).

En la escritura de costumbres, los patricios se imaginan como acreedores de sus connacionales, a quienes pretenden haberles dispensado el don de las luces y de la independencia política, mientras los convierten en “tipos” cuyo deber es trabajar para pagar sus deudas económicas y civilizatorias. En uno de los pocos análisis del dinero en la poética “costumbrista”, Martínez Pinzón ha notado que en “El cosechero” de Medardo Rivas, un cuadro que aborda las transformaciones producidas por el boom tabacalero de mediados de siglo, la deuda aparece como un mecanismo de disciplinamiento que pone en marcha un proceso de acumulación originaria:

Sin horario y sin patrón, el río le da pescado, la hamaca descanso y el plátano su alimento (su mujer sin embargo aparece como la fuerza del trabajo). Esta independencia es interrumpida por la industria, que, según Rivas, aparece como una fuerza-Dios que da comienzo a la historia y lo arroja fuera de su paraíso a vivir una vida en la deuda, es decir una vida disciplinaria [...] El cultivo de tabaco e incurrir en deuda son las dos acciones que le darán acceso a la nación como tipo nacional (ser cosechero), por una parte, y a la civilización, por otro, como sujeto endeudado, como consumidor (237).

Desde un análisis del endeudamiento como un pecado original que expulsa al Taita Ponce del “paraíso” y lo incorpora como “tipo” en un sistema agroexportador global que lo explota,

Martínez Pinzón concluye que incurrir “en la deuda es lo que comparten todos los tipos, y es la deuda lo que los disciplina bajo la férula del tipo” (“El costumbrismo cosmopolita” 235). Notablemente, aquí la deuda va más allá de lo estrictamente financiero y excede el nivel intradieético. No se trata solo de que el personaje adquiera dentro de la historia una deuda imposible de pagar que da lugar a su desplazamiento. Lo fundamental es que el proceso de “encuadramiento” que caracteriza al género, es decir, la conversión del Taita Ponce en un “tipo” –una figura sin historia diferente a la de su función dentro de la economía tabacalera (239)– se haga operativa precisamente por medio de un proceso de endeudamiento. Si el cuadro de Rivas muestra que los criollos concibieron la deuda como un mecanismo para convertir las poblaciones en “tipos”, ser “tipo” supone a su vez haber adquirido otra clase de *deber*: encarnar una fuerza laboral que produzca valor para la nación. Por eso los cuadros de costumbres, además de poner a circular el crédito económico y cultural de los habitantes del país, también los nacionaliza, en tanto miembros de menor valía de un mismo cuerpo político, como deudores de la “sociedad” y sus patricios.

El siglo XIX colombiano estuvo marcado por impagos recurrentes de la deuda soberana que preocuparon al propio Vergara, quien, en su *Historia de la literatura en Nueva Granada*, al hacer un balance de la obra de Francisco Antonio Zea, le atribuye al antioqueño, por haber negociado en Londres un famoso préstamo por £2,000,000, una “infructuosa y fuerte deuda, que quedó como el cáncer” que devora a la República (464). En un momento en que el estado normal de la deuda nacional era el impago y la expansión del comercio muy lenta, los criollos temían habitar no solo un presente sino también un futuro de insolvencia. Para ellos, el progreso económico y, por tanto, el valor de los bonos soberanos y la posibilidad de que sus intereses fueran pagados oportunamente, dependía de que el país fuera habitado por poblaciones productivas que impulsaran la economía agroexportadora. En medio de tal ansiedad financiera, la forma estética “costumbrista” les permitió clasificar a la población en tipos, evaluarlos e imponerles implícitamente la carga laboral del pago de las deudas de la nación. Así inscribieron a un conjunto de poblaciones heterogéneas en el tiempo especulativo de la deuda nacional, el cual disciplina los cuerpos en el presente de acuerdo con las necesidades de unos pagos futuros organizados por la estructura temporal de los bonos.

El historiador Jacques Le Goff mostró cómo en la Edad Media el usurero fue condenado a los peores tormentos del infierno. Al cobrar por el uso del dinero, su crimen era robar a Dios pues vendía algo que solo le pertenece a él: el tiempo (39). Al financierizar el tiempo de la nación y poner en circulación “tipos” sociales a quienes se les impone simbólicamente una deuda, en

su escritura de costumbres, Vergara y sus contemporáneos practicaron una forma de agiotismo letrado. Como recuerda Marc Shell, los Padres de la Iglesia describían como “usura verbal” el exceso de significado de los juegos de palabras (49). Por su parte, los “padres” de la literatura criolla usaron un género presuntamente estático e *infértil* –“los cuadros de costumbres *no se inventan, se copian*” fue la conocida sentencia atribuida a Eugenio Díaz y a Fernán Caballero– para someter a sus connacionales a la temporalidad del capital con el fin de extraerles valor. Por eso el “costumbrismo” constituye una estética financierizada que, tal como el dinero que produce dinero, es un mecanismo de extracción disfrazado de representación objetiva. Como padrino de este aparato simbólico, Vergara es en Colombia el paradigma del agiotista de la letra.

### **La tesorería literaria de José María Vergara y Vergara**

Vergara no solo fue secretario de hacienda, tesorero de la Casa de Moneda de Popayán y fundador de una agencia comisionista en Bogotá, sino que también concibió su trabajo literario en términos financieros. En 1863, el año en que los liberales redactaron en Rionegro una nueva Constitución de corte radical luego de resultar vencedores en la guerra, Vergara escribió un texto poco conocido titulado “En la tesorería. Escenas de la vida práctica”. Presentado como un pago literario a su amigo Teodoro Valenzuela, la dedicatoria, una especie de suplemento literario de la *Revista Mercantil* que redactaba con Galindo en la misma época, dice: “Me diste una suma en oro / Dedicándome á ‘María:’ / Te doy en pago, Teodoro, / Simples billetes de tesorería. / Están...casi no me atrevo / Están...*al treinta por ciento!* / Cobra, pues, lo que te debo / I pásame la cuenta del descuento”.

Es un hecho revelador sobre la relación entre finanzas y literatura a mediados de siglo que Vergara haya decidido presentar su texto, en el que la tesorería general se narra como el espacio paradigmático del Estado-nación, como un billete negociado por debajo de su valor nominal con el que se paga una deuda literaria. En su dedicatoria, acaso como un guiño a lo que veía como la “degeneración” cultural de una nación gobernada según principios radicales, opuestos a los de la hispanidad católica que él reivindicaba (Walde 244; Padilla 61; Martínez-Pinzón, “Estudio introductorio” xx-xxi), Vergara sugiere que su texto se ha devaluado de la mano del crédito del gobierno. Con la ambigüedad propia de la falsa modestia, la estrofa insinúa al lector que la valuación estética sigue una lógica análoga a la de los instrumentos financieros. Además de lucrarse del comercio de billetes, el letrado los usa para especular con el lenguaje, generando y poniendo en circulación otro tipo de instrumento: un texto literario. En los

últimos versos, Vergara además renueva el contrato de intercambio textual con Valenzuela e imagina a El Mosaico como una comunidad unida por deudas cuyos saldos por pagar impulsan la producción literaria neogranadina. Al concebir la comunidad letrada como una comunidad financiera, el letrado conservador registra su escritura en lo que Rosa ha llamado las “ficciones de convertibilidad” decimonónicas: una matriz cultural de la modernidad capitalista mediada por el dinero como forma de representación, medio de intercambio, tecnología de conmensurabilidad, aparato de gobierno e instrumento de circulación.

Entre 1861 y 1863, el gobierno provisional de Mosquera había emitido billetes para financiar los gastos de la guerra y, según el decreto del 24 de agosto de 1861 que los autorizó, afianzar el crédito nacional y sentar las bases de un banco nacional. Estos billetes, que Mosquera hizo de recibo forzoso ante la resistencia del público a aceptarlos por su valor nominal, produjeron una crisis de representación del valor sin precedentes. Numerosos decretos y circulares intentaron en vano sostener el precio de este papel moneda que se negoció siempre con un importante descuento y se prestó para una especulación que los amigos del gobierno describieron como un agiotismo antipatriota. Aunque durante los ciclos especulativos de 1825 y 1842, los instrumentos de papel ya habían estado sujetos a crisis de credibilidad, fue en la década de 1860 cuando circularon por primera vez a gran escala billetes emitidos por el gobierno central para funcionar como moneda de cambio. En este contexto, Vergara, cuya dedicatoria a Valenzuela los lectores habrían conectado inmediatamente con las emisiones de Mosquera, vincula la escritura literaria con el problema de representación del valor que suponía la circulación de billetes que no estuvieran respaldados por moneda metálica. Al formular en términos monetarios una jerarquía entre una “escritura-oro” y una “escritura-billete”, muestra además que la literatura neogranadina fue entendida en este periodo fundacional por los letrados criollos como una literatura “al descuento” cuyo valor “real”, por ser una supuesta imitación de menor calidad de géneros europeos, no coincidía con su valor “nominal”.

“En la tesorería” es una reescritura paródica de “María en 1852 y 1862”, un cuadro de Valenzuela que narra, como la conocida novela de Isaacs, la historia de una hermosa mujer que muere antes de casarse. Sin embargo, en la “María” de Valenzuela, el obstáculo para la realización del matrimonio de la heroína no es una enfermedad congénita, sino su volátil y, por tanto, amenazante, carácter. Descrita como una “peligrosa bailadora” (447) cuyas “miradas eran [...] móviles como los caprichosos cambiantes del ópalo” (446), la protagonista de diecinueve años de Valenzuela corresponde al estereotipo de la coqueta, una

figura asociada en la literatura decimonónica con la ruina de los hogares. Emparentada con *Lady Credit*, la famosa alegoría retratada por Daniel Defoe en el siglo XVIII durante otra revolución crediticia, su muerte se atribuye implícitamente a las pasiones que produce entre los hombres. La historia inicia aludiendo al optimismo por la paz que siguió al conflicto de 1851, cuando los conservadores se levantaron contra las reformas liberales de esos años, y termina diez años después cuando el narrador abre una tumba, que, elocuentemente, debe ser desocupada porque no se han pagado los costos de mantenimiento: “Aquello era menos que polvo. Era una masa inmundada, triste, pestilencial y repugnante [...] He aquí lo que valen la juventud, la belleza y la vida!” (449).

En un giro narrativo que enfatiza el subtexto crediticio del texto de Valenzuela, Vergara respondió a esta parábola sobre la temporalidad de la belleza y el “peligro” que encarnan las mujeres volátiles con otra versión en la que la tesorería general reemplaza al cementerio como símbolo de lo efímero y la heroína, en lugar de morir tempranamente, se casa con un militar. En esta reescritura, el narrador encuentra años después a la hermosa mujer que conoció en su juventud, Rosa Buendía, envejecida y tratando afanosamente de recibir la pensión que heredó de su esposo. La decrepita mujer deambula por las instalaciones de la tesorería general con un sucio papel en la mano que dice “ocho pesos de pensión a ROSA BUENDÍA, viuda del Sarjento Mayor N. Jiménez” (349). Aferrada a este papel, espejo intradiegetico de los “simples billetes” literarios de la dedicatoria, el cuerpo ansioso de la mujer refleja un deterioro causado por la imposibilidad de canjear en la tesorería los documentos del crédito nacional. En lo que se presenta como un acto de piedad, su antiguo pretendiente le ofrece una onza de oro, que Buendía toma “como un perro que recibe en boca un hueso y come sin volver a mirar” (349). Al término del impresionante encuentro, el texto concluye: “el tiempo pasa sobre todo, sobre la hermosura lo mismo que sobre *el metal*. Solo Dios es eterno!” (349 énfasis añadido). Vergara reimagina así los debates contemporáneos sobre la naturaleza del dinero desde un género imaginativo. Paradójicamente, su historia reivindica la superioridad de los valores “espirituales” sobre los valores “materiales” a la vez que lamenta la devaluación del “papel” y añora implícitamente el oro que según los críticos del papel moneda debería respaldar los billetes de tesorería.

Rosa ha notado cómo los letrados colombianos de mediados de siglo oponían los valores estéticos a la cultura comercial, mientras insertaban la literatura colombiana en circuitos de producción capitalistas. Además de revelar las contradicciones de los esfuerzos por crear una esfera literaria autónoma usando el lenguaje de la economía política, el texto de Vergara muestra cómo

el sentimiento de inferioridad frente a la cultura europea que caracteriza al criollismo decimonónico tomó la forma de una desvalorización monetaria. Naturalmente, el verdadero “patrón oro” literario para criollos como Vergara no eran los escritos de colegas como Valenzuela, sino las “grandes” obras de los escritores europeos de quienes deseaban, sin éxito, ser pares. Leídos alegóricamente, los textos de Valenzuela y Vergara constatan en clave misógina la descomposición cultural y financiera, atribuida a su falta de crédito, de la alguna vez prometedora joven república colombiana.

Zea fue enviado en 1820 a Londres por Bolívar para acreditar financiera y diplomáticamente a Colombia ante los ingleses. Tal esfuerzo concluyó en la emisión de unos bonos, rápidamente devaluados, que constituyeron la expresión material de un crédito nacional defectuoso (Sánchez-Rodríguez). Casi medio siglo más tarde, Vergara seguiría los pasos de Zea hacia Europa, a donde llevaría su *Museo de costumbres y variedades*, una compilación de cuadros que editó para exportarla a Europa con el fin de acreditar culturalmente al país, al otro lado del Atlántico, como una extensión de España (Martínez Pinzón, “Estudio introductorio” xx). Así llevaba a la práctica lo que escribió en su prólogo al primer volumen del *Parnaso colombiano* (1867), en donde oponía la “improductividad” de la escritura de versos al espíritu mercantil de la época a la vez que incluía la producción literaria del país en la circulación transatlántica de mercancías:

Aconsejaríamos á la nación que tiene la dicha de no poseer sino hombres de *memoria* y *entendimiento*, que no deje producir hombres de *imaginación*; pero una que vez que los tiene, y en gran cantidad, lo razonable es que los coleccionen y los exporte: que *haga balance* de sus bienes, y al hacerlo, incluya en él los objetos de adorno, porque suyos son también, aunque no los estime en tanto como sus almacenes de tabaco (VI, énfasis en original).

De acuerdo con la lógica que informa “En la tesorería”, en donde crédito estético y financiero se entrelazan, la distancia entre una obra literaria particular y su ideal se asemeja a la brecha que se abre, en el caso de los instrumentos financieros, entre el valor nominal y el valor de mercado. De esta manera, el texto-oro, que representa metonímicamente la “civilización europea”, además de constituir un valor estético superior al de un texto-billete, opera también como el modelo implícito por medio del cual se avalúan las demás obras que, como en el caso de la producción latinoamericana, aparecen como devaluadas. Temeroso de que los impagos de la deuda fueran de la mano de un impago de la “civilización” por parte de la Nueva Granada, y acaso para evitar que los cuadros siguieran la suerte de los bonos de Zea y de sus propios “billetes de tesorería” literarios, Vergara

seleccionó los cuadros del *Museo* para fantasear con un orden social en donde hay (aunque, como veremos, no sin fisuras) “un monolingüismo indisputado, un mestizaje que se augura terminará en un feliz blanqueamiento, un fervoroso catolicismo popular y una proliferación de tipos y costumbres locales que son variaciones de los ya existentes en las compilaciones europeas” (“Martínez Pinzón, “Estudio introductorio” XXI).

Significativamente, este modelo de apreciación monetaria no se restringió a la esfera literaria, sino que constituyó una matriz total de valuación cultural. En una importante lectura de “La última rubia” (1904) del peruano Clemente Palma, Ericka Beckman ha notado la análoga y mutua constitución de las jerarquías raciales y monetarias en América Latina. Apoyada en el trabajo de Jean Joseph Goux, quien ha señalado la estructura común a los estándares monetarios, lingüísticos y sexuales, Beckman muestra cómo Palma vincula la adopción del *gold standard* en Perú a finales del siglo XIX con la “blancura” como una suerte de patrón racial: “the unquestioned standard against which non-white races would be judged” (111). De manera más general, es posible afirmar que la lógica del dinero –la medición del valor con respecto a un equivalente universal– fue un modelo privilegiado por medio del cual los letrados decimonónicos articularon en el discurso tanto su subordinación cultural frente a Europa como su supuesta superioridad frente a otras poblaciones al interior del Estado-nación. Si en un plano geopolítico el criollo era un sujeto insolvente, como lo ha llamado Rosa, en bancarrota cultural por incumplir sus promesas de civilización, en el plano nacional adoptaba la posición universal del patrón oro. Mientras en Europa el significante “español americano” cargaba con el peso de la leyenda negra, que identificaba a las élites hispanoamericanas como un grupo incompetente para administrar el magnífico tesoro natural que poseían sus países, en el interior de los estados-nación los criollos subordinaban a mujeres, indígenas, negros y mestizos con el argumento de que su supuesta volatilidad y discapacidad para producir riquezas no los hacía aptos para la administración de los signos letrados, visuales y monetarios de la nación.

Martínez Pinzón y Julio Arias Vanegas han mostrado cómo, en el periodo que siguió a la crisis de soberanía que supuso la guerra de independencia, la escritura de tipos y costumbres fue movilizadora por diversos sectores de las élites criollas para inventar visiones del “pueblo” que con frecuencia entraban en conflicto. Ambos resaltan los mecanismos con los cuales los criollos borran la violencia colonial y su propio lugar de enunciación para producir una matriz jerárquica de las poblaciones en la que ellos ocupaban un lugar privilegiado. No obstante, estos estudios no han analizado el lenguaje financiero por medio del cual los “patricios” hispanoamericanos concibieron la diferencia social

dentro de la unidad. Si el “costumbrismo resultó un vehículo apto para crear un mapa cultural del país como mosaico” (Walde 248), es necesario notar también que la producción de la unidad en la diferencia fue articulada por los criollos usando una lógica monetaria de la diversidad y el valor. La socióloga Viviana Zelizer ha señalado los límites de la fungibilidad del dinero al notar que existe algo irreducible incluso en los instrumentos monetarios que parecen más intercambiables. El dinero se caracteriza por una tensión. Por un lado, supone una “sustancia” común que permite medir cuantitativamente elementos cualitativamente diferentes, por lo que se le atribuye con frecuencia una tendencia homogeneizadora. Por otro, la singularidad social de cada instrumento financiero hace del dinero un campo fértil para los imaginarios de la diversidad. Criollos prominentes como Vergara y José Caicedo Rojas tradujeron esta paradoja en una matriz cultural en la que las poblaciones heterogéneas del Estado-nación se engloban en una misma comunidad, pero se organizan jerárquicamente de acuerdo con diferencias corporales y culturales que funcionan como índices de la supuesta capacidad para crear valor monetario.

Los textos satíricos en los que criollos emparejaban tipos sociales con instrumentos financieros según su supuesto crédito son ejemplares. En “Fruslerías”, el artículo sin firma con el que cierra el último número de *El Argos*, publicado en mayo de 1839, presenta una tipología de la deuda doméstica neogranadina basada en tipos sociales, en su mayoría femeninos (la asociación entre las mujeres y la volatilidad era recurrente), de Bogotá:

Este jenio bogotano que con todo se divierte, ha hecho de la nomenclatura de nuestro crédito público las siguientes aplicaciones: - Señora de tomo i lomo del tiempo antiguo, *consolidadas al cinco*. - Señoras casadas de fondo antiguo i sus ribetes a lo moderno, *consolidadas al tres* - Muchachas honestas, bien educadas, que prefieren la costura al baile, i el recato a la coquetería, *consolidables al cinco*. - Muchachas casquivanas, que andan buscando novio, i que a todos hacen cara, *consolidables al tres*. - Las clásicas en amores, consecuentes i constantes, *flotantes radicadas*. - Las románticas i volantonas que traducen francés, cantan coplitas italianas, hablan de política, i leen muchas novelas, *flotantes reconocidas i no radicadas [...]* (321).

Una lógica similar informa “Las criadas de Bogotá” de José Caicedo Rojas, donde este contertulio de Vergara clasifica a las empleadas domésticas de la Nueva Granada en términos que exponen el carácter misógino y racista del imaginario financiero. Con un guiño a la taxonomía botánica, las describe como una “familia sui generis”: “¡Cuántas variedades y medias tintas, en cuya distribución y clasificación podría lucirse un talento analítico y nomenclaturista!”. Sin embargo, no es la botánica el principal

discurso imperial que usa el “coleccionista” para producir esta matriz jerárquica de diferencia social, sino el lenguaje de la gramática, las mercancías de exportación y las finanzas:

Las criadas modernas pueden dividirse en cuatro clases principales, a saber: copulativas, disyuntivas, condicionales y causales (y casi todas adversativas), ni más ni menos que las conjunciones en la lengua castellana. Pero para no entrar en clasificaciones las designaremos como el tabaco de Ambalema, o como los vales de deuda pública: en criadas de 1ª, 2ª, 3ª, y 4ª, con sus correspondientes intermedios o intersticios de que el perspicaz lector se hará cargo allá en sus adentros (160-161).

Como en el caso de los “billetes de tesorería” literarios de Vergara, estas tipologías, en las que el cuerpo, la ropa y el lenguaje se convierten en índices del crédito encarnado por el “tipo” en cuestión, suponen un sujeto implícito, representado por el letrado criollo, que opera como el punto cero a partir del cual se mide el valor, siempre menor, de los demás personajes retratados<sup>2</sup>.



Billete de la Tesorería General de los Estados Unidos de Nueva Granada (1861). Litografía de Ayala y Medrano. Museo Nacional de Colombia.

Mientras los desacreditados bonos de deuda externa colombiana constituyen la cara financiera de la subordinación cultural de las élites hispanoamericanas a Europa, los billetes son quizás el género que mejor representa su pretensión de superioridad dentro del Estado. Martínez Pinzón ha propuesto el término “androtopías” para referirse a las formas estéticas de filiación masculina con que los hombres criollos legitimaban, por medio de la exhibición de sus logros políticos, militares y literarios, su poder ante otras élites y el “pueblo” (*Patricios* 85). Aunque no los enumera entre sus ejemplos, la serie androtópica por excelencia son los retratos de notabilidades impresos en el papel moneda. Un lugar especial en estas series lo ocupa el billete de

<sup>2</sup> Sobre cómo el criollo borra su lugar de enunciación ver Castro-Gómez.

\$100 de las emisiones tempranas de 1861, el de mayor denominación de los impresos por la litografía Ayala y Medrano, y el primer billete colombiano que incluyó una viñeta de un notable [figura 1]. La efigie de Mosquera, entonces presidente provisional con el poder de convertir por decreto el papel en dinero, está en el centro del diseño entre dos viñetas alegóricas: una mujer con una cornucopia que produce riquezas de papel y un hombre con un cántaro que simboliza los ríos por donde han de circular las mercancías locales a los mercados globales. El busto de Mosquera, como notabilidad suprema, aparece aquí como el epítome de la soberanía política y la “economía” nacional. El comerciante de origen inglés Gerard de Malynes describió en el siglo XVII las monedas de oro y plata como un misterio divino que representa la carne y sangre del rey, y por lo tanto lo une en comunión con sus vasallos. Por su parte, Mosquera, a mediados del XIX, asume en esta nota de tesorería el lugar de padre de familia de la nación cuyo cuerpo político pretende extenderse por el territorio en forma de billete, mientras su atuendo militar revela que el dinero que ha impreso fluye junto al caudal de la sangre que ha derramado en la guerra civil que lo llevó al poder. Para frustración del general, el descuento con el que se negociaban los billetes sugiere que llevaban la marca de un soberano impotente.

### **“El último Abencerraje”: los perfiles etnofinancieros de la nación**

En la literatura de costumbres, Vergara y sus contemporáneos produjeron una serie de modulaciones discursivas del valor potencial de los cuerpos y los territorios de la nación a la vez que se atribuían a ellos mismos el rol, por medio de la letra y el dinero, de su administración y mejora. Margarita Serje ha mostrado cómo este y otros géneros neocoloniales produjeron un “mapa etnoclimático” de la diferencia (*El revés de la nación*; Martínez Pinzón, “Estudio introductorio” LIII). A esto hay que añadir que también participan de la creación de un mapa etnofinanciero. Por eso, si los cuadros de costumbres se escriben bajo la premisa de que “es posible identificar la moralidad de una persona por la manera en la que esta se ve” (“Estudio introductorio” XXXII), más que constituir una “botánica humana”, como sugirió Walter Benjamin, la literatura panorámica tipifica las poblaciones como un mosaico de perfiles crediticios. En ese sentido, es apropiado hablar del patrón Londres, el patrón París o, como en el caso de hispanófilos como Vergara, del patrón Santafé, subordinado al patrón Madrid, para describir la lógica monetaria que sustenta la valuación cultural y corporal decimonónica por medio de la cual los criollos se presentaron como una élite que ejercía un valor “espiritual” superior y, por lo tanto, tenía el derecho de explotar

y extraer plusvalía de cuerpos racializados escalonados en la geografía del país.

En la obra de Vergara, el mejor ejemplo de tales modulaciones etnofinancieras es “El último Abencerraje, o biografías de mis caballos”<sup>3</sup>. Publicado en “El Mosaico” el 3 de septiembre de 1864, su narrador es un santafereño, “aficionado a poseer caballos, *haciendas*, casas y almacenes de comercio” (énfasis en original), que le cuenta a su amigo Chepe (José María Samper), mientras se burla de sus propios percances, las historias de la compra de ocho caballos Rodin, Gólgota, Cólera, Cacique, Suspiro, Ilusión, Atila y Abencerraje. En una sincronización de la temporalidad de las letras y del comercio, cada caballo marca una lectura del letrado y supone el deterioro de su capital. Rodin, un “negro manso *petacón*” (énfasis en original) que debe su nombre al antagonista jesuita del *Judío Errante* de Eugene Sue, le cuesta \$80 pero lo vende “en \$60 a cambio de féferes” porque no hacía caso. Al Gólgota, un “moro, farolón, boquiduro, de mucho brío y buenos movimientos”, lo compra por \$120 luego de leer “poesías sumamente románticas”, pero muere cuatro años después de “un torozón mortal”. En esta secuencia de “conversiones”, numerosos instrumentos de deuda doméstica, con mayor o menor descuento, funcionan como moneda de cambio ante la brillante escasez de monedas de oro y plata en la Nueva Granada. Al lado de estos, circula también un escueto “catálogo” de las mercancías consumidas por los criollos bogotanos a mediados de siglo: relojes, manuales de economía política, carteras, prendas de seda, colecciones de láminas, resmas de papel, entre otros. Como para advertir que el verdadero protagonista de su cuadro es el dinero, los valores de uso de estas mercancías no tienen ningún rol narrativo significativo. En contraste, en tanto valores de cambio, estas son centrales en las operaciones de compra y venta que hacen avanzar el relato.

Desde los primeros párrafos, Vergara entrelaza formalmente la promesa narrativa con la financiera, sugiriendo que la trama opera como un compromiso de pago futuro. Por medio de puntos suspensivos y guiones que subrayan un aplazamiento temporal, el cuadro parece reconocer no solo que el texto tiene la estructura de un pagaré sino también que narrar es parte constitutiva de toda relación de deuda<sup>4</sup>:

No piense, Pepe, que voy a espetarle la historia de las haciendas que he pensado comprar, ni de las casas que aún no he comprado, ni de los almacenes que me han ofrecido en venta, y que no he comprado porque no pudimos convenirnos con los

<sup>3</sup> Vergara lo incluyó en su *Museo de cuadros de costumbres y variedades* con un título ligeramente diferente: “El último Abencerraje, o la trata de caballos”.

<sup>4</sup> Sobre la dimensión narrativa de la deuda ver el número de *differences* editado por Peter Szendy titulado “Narratives of Debt” (2020).

dueños en \_ \_ \_ \_ los plazos. Voy a hablar solamente de mis caballos (énfasis añadido).

Como si el cuadro fuera una suerte de letra de cambio literaria firmada a favor de Samper, el complemento gramatical “los plazos”, con que la primera oración realiza su “pago” textual luego de una interrupción verbal marcada espacialmente en el papel por cinco rayas bajas, es seguido de otra breve oración en la que el narrador reitera la promesa narrativa que ya anticipaba el título del cuadro. Para insistir en el enrevesado laberinto de narratología, deuda y lectura, el narrador no perderá la oportunidad de ofrecer nuevos pactos financieros a su amigo letrado a lo largo del cuadro: “No pude cobrar la obligación; ahí la tengo todavía, si usted la quiere, se la negocio por chécheres”.

La pérdida de valor económico en cada una de las inversiones fallidas es la fuerza generadora del texto. El Suspiro, un caballo cenceño, “afeminado y boquirrubio” con aires de dandi, que le produce ansiedad al narrador por transmitirle su virilidad deficitaria ante las señoritas a las que pretende durante sus exhibiciones públicas en la ciudad (“me hizo echar a perder como cuarenta matrimonios que armé en distintas calles”), es comprado por \$300 en vales de octava clase, pero es vendido por la misma cantidad en vales de tercera clase justo en el momento en que el gobierno aprueba una ley que determina que los segundos “no se pagarán más”. Esta pérdida, donde la poca masculinidad se asocia con el *impago* soberano, da lugar a su vez a la composición de una poesía titulada “ley del suspiro”. La última estrofa del poema, en diálogo con la legislación financiera, resume el arco histórico que el cuadro lamenta y subraya su función como alegoría nacional: “¡Luchamos y vencimos! ¡Yo te admiro, / Bolívar colosal! / ¡Mas yo puedo decir que en un suspiro / se fue mi capital!” (268).

La poética del descrédito que caracteriza al cuadro tiene un subtexto racial. Los primeros caballos del narrador son bestias defectuosas en las que Vergara proyecta rasgos de “degeneración”: haraganes, afeminados, desobedientes, enfermizos, indomables. Al Cacique, un morcillo al que compra por “una silla chocontana, las obras de Say, un relojito de mala conducta y un lapicero de plata” lo describe como “[t]onto, resabiado, haragán, de poco aliento y de muchísima soberbia”. Además de recurrir al lugar común que asocia lo indígena con una economía premoderna de “trueque”, el narrador agrega, para asegurarse de que los lectores reconozcan en él al tipo del “indio”, que, por tener estas características, nunca ha visto “un sujeto más digno de ser cacique”. En contraste, Abencerraje, el último de ellos, al que le dedica una sección propia para indicar que se trata de un “tipo” perteneciente a una clase aparte, es el equino ideal. A diferencia de los pésimos negocios que hace con aquellos, el encargo del

último a un criador de caballos con pedigrí resulta fructífero: “Un año después me presentaron en el zaguán de mi casa, en Bogotá, un hermosísimo caballo peceño, manso, suave y brioso, perfectamente sano, gordo como un cerdo y manso como un perro”.

Gracias a la paciencia y buen cálculo del inversionista, la promesa narrativa de contar las vidas y valores de los ocho caballos parece concluir, inesperadamente, con una especulación exitosa. No obstante, en un nuevo giro, esta inversión también acaba en una pérdida estrepitosa. La felicidad ocasionada por poseer, después de tantas desilusiones, la propiedad perfecta es interrumpida luego de cuatro años cuando el narrador se ve obligado a visitar en Villeta a un amigo moribundo. Al salir de la sabana de Bogotá, cuyo territorio marca para el santafereño los linderos de la civilización (“iba ya a tomar el monte”), un coronel, que representa la barbarie económica y el conflicto civil, le expropia su preciado caballo: “Ai! Nada sé de ti, Abencerraje; pero en cualquier parte donde estés, muérete, Abencerraje adorado, muérete i verás lo útil i sabroso que es irse de la Nueva Granada, en donde ni un caballo de buena conducta está libre de un mal encuentro!” (270).

Vergara concluye así que ser “caballero” o acumular riqueza en la Nueva Granada no es posible para un santafereño de pura cepa. Sin embargo, el lapso que duran sus intentos de multiplicar el capital produce otro tipo de fruto. Al advertir que el texto ha sido publicado con el dinero de la venta de un bono de deuda doméstica neogranadina recibido en compensación por la expropiación del Abencerraje, el narrador insinúa que el propio cuadro es un producto de las transacciones financieras que narra:

El Procurador opuso escepciones de pago que me dilataron mucho los términos del juicio; pero después de dos años logré sentencia favorable i he recibido los cien pesos en bonos del 3 que he vendido al 20 por 100. De estos \$20 he deducido 12 valor de las costas i del papel i me quedaron 8: los voi a gastar en imprimir este artículo que será el único, el postrer recuerdo que en el mundo se tribute al *último Abencerraje* (270 énfasis en original).

Al final de cuentas, como si se tratara de un “interés” generado en el lapso de la narración, lo único que le dejan al letrado sus negocios y cálculos es un cuadro de costumbres. Significativamente, el desenlace del cuadro indica que su trabajo narrativo es convertir los bonos soberanos de la nación en “tipos” caballunos que llevan la marca de una deuda original con el criollo. De esta manera, los instrumentos de cambio neogranadinos devaluados y las representaciones de un “pueblo” racializado en clave equina se revelan como signos codependientes del capitalismo impreso por medio del cual el criollo especula con valores en la esfera pública.

Si en un plano intradieгético el texto se “deriva” de un instrumento financiero, el narrador reconoce, aunque sea con falsa modestia, que se trata asimismo de una estética “derivada”. En una de sus múltiples intervenciones metaliterarias, describe su cuadro como “literatura fósil”, el término acuñado por José María Samper unos meses antes en un texto dedicado a Vergara. Allí, Samper critica la falta de originalidad de la escritura de los letrados hispanoamericanos: “[En América,] careciendo de una índole bien determinada, de horizonte, de opinión pública que critique, de estímulos y casi hasta de objeto, la literatura se mantiene generalmente con plagios y vulgaridades, imitaciones serviles y tradiciones” (164). Significativamente, atribuye esta esterilidad, opuesta a la vitalidad literaria de Europa, a la inexistencia de un “pueblo”: “Es que en Hispanoamérica no hay todavía pueblos, sino apenas poblaciones; y las poblaciones no leen ni meditan, sino que duermen o vegetan: solo los pueblos alimentan las letras” (164). Acaso como respuesta, en “El último Abencerraje”, Vergara concibe alegóricamente un pueblo al que no parece posible extraerle valor económico, pero sí un producto literario cuya originalidad es el resultado, irónicamente, de la imaginada infertilidad de la Nueva Granada y sus habitantes, lo que lo convierte en un texto eminentemente criollista.

Martínez Pinzón ha señalado cómo Vergara “fue objeto de *orientalización*, paradójicamente, como forma de blanqueo” (“Ciudadano” 151). Al tomar el título del cuadro de una novela orientalista de Chateaubriand, quien “le permitió a una generación de conservadores en Hispanoamérica hermanar civilización con catolicismo” (147), el propio Vergara marca su singularidad y la de su caballo favorito, dentro de una nación infértil, identificándose con un moro que ha sido expulsado de España. Por medio de la referencia implícita a la “convertibilidad” (religiosa) y a la nostalgia musulmana por la pérdida de Al-Ándalus, de los que trata la obra del francés, Vergara señala la fragilidad de su hispanidad católica en un país mestizo y gobernado por liberales. Así, postula que la devaluación de su patria-patrimonio durante las primeras décadas de gobierno republicano (Martínez-Pinzón, *Patricios* 33) es consecuencia de un debilitamiento de los lazos de sangre de la Nueva Granada con España que pone en peligro la herencia material y espiritual de la Conquista.

Vergara, “descendiente empobrecido de una familia de encomenderos coloniales de la sabana de Bogotá”, rastreaba su ascendencia a los soldados de Gonzalo Jiménez de Quesada (Martínez Pinzón, “Estudio introductorio” XXIII). En “El lenguaje de las casas” (1864), insistirá en que el empobrecimiento de santafereños como él es también el resultado de que la República se haya negado a reconocer sus deudas con ellos, a quienes, además, describe, para elogiar su virtuosismo español, como poco dados a llevar sus cuentas y cobrar sus préstamos:

La familia Rivera, que vive siempre entre las escaseces, con el día, como se dice vulgarmente, pasa por familia empobrecida; y ellos lo creen sinceramente. Sin embargo, veamos algunos de esos *papelones*. En un cajón de uso más frecuente se ven mal pergeñados legajos de escrituras, recibos y *contabilidad llevada en tirillas de papel, cosa que ha dado al traste con todas las grandes casas de Santafé*. [...] [Tienen] *Censos* en diferentes propiedades que reeditúan, al cinco por ciento, unos seiscientos pesos al año. *Documentos de dinero impuesto en las cajas reales, cuyos fondos tomó el Gobierno republicano y cuya deuda no quiere reconocer* porque, dice, que eso sería antipatriótico; *documentos de suministros* hechos al Gobierno colombiano y que no fueron presentados a tiempo a la comisión fiscal y, por lo tanto, fueron *declarados virtualmente cancelados; insolutos de la misma República* en gruesos y apolillados paquetes (553 énfasis añadido).

Notablemente, los papeles guardados en “los roperos, los baúles, las grandes cajas de cedro y los cajones de los escritorios de carey y de rosa” de la casa santafereña conservan una historia donde genealogía española, patriotismo criollo y acreencias se hacen inseparables. Otro cuadro, “Caballos nacionales”, que Vergara había publicado solo una semana antes que “El último Abencerraje” en una edición especial de *El Mosaico* dedicada íntegramente a los caballos, corrobora que detrás de estas imágenes de la bancarrota del santafereño hay un discurso de pureza de sangre. En él, Vergara establece un paralelo entre los hombres notables y sus rocines: “Si la memoria de los varones ilustres se perpetúa por medio de las biografías; ¿porqué no ha de hacerse lo mismo con la de los caballos célebres? [sic]”. Pero si el texto humaniza a los caballos al contar sus biografías, también los distingue de los habitantes de la Nueva Granada por su historia hematológica:

Mas hubo esta notable diferencia entre las dos razas: que la humana se cruzó con la indígena i aun con la negra, importada por el Padre Las Casas; en tanto que la caballuna ha conservado pura la sangre, porque no encontró con quien echarla a perder. Se puede sentar, pues, el siguiente axioma: entre los caballos no hai indios ni mulatos: todos son de raza española (260).

En “El último Abencerraje”, Vergara formula un perverso corolario de este axioma en el que el criollismo toma la forma de un ajuste de cuentas: las poblaciones neogranadinas son “caballos” de sangre “impura” que han lisiado al criollo, desangrado su capital y, por tanto, le adeudan.

De manera reveladora, el texto está dedicado a Samper, quien, tres lustros más tarde, quizás como un guiño al relato orientalista de “El último Abencerraje”, diría que “el perfil, el aire

y la morena cutis [de Vergara]” eran “enteramente andaluces” (en Martínez Pinzón, “Ciudadano” 15). En 1861, Samper había publicado en Europa *Ensayo sobre las revoluciones políticas*, un libro dirigido a un público europeo en donde hacía una evaluación de un conjunto de tipos para reivindicar la idea de un mestizaje “feliz” de las razas y castas en la América española. Según él, en las naciones hispanoamericanas, donde las fusiones entre poblaciones heterogéneas han hecho de la “república democrática” el mejor sistema de gobierno, hay razones para el optimismo pues allí “la raza blanca es la más absorbente, la que predomina por la inteligencia y las facultades morales” (100). “El último Abencerraje” es la respuesta satírica de Vergara a la visión positiva de un “pueblo” mestizo pero blanqueado de Samper. Para Vergara, el contacto con otras poblaciones, en lugar de producir una democracia racial, ha convertido al criollo santafereño en un sujeto infértil, afeminado y quebrado. Así, mientras lamenta la supuesta minusvalía de los habitantes de la nación, el cuadro legítima su explotación y gobierno por parte del criollo no solo por su mayor grado de “civilización” sino también como una forma de cobrar sus “acreencias”.

La hoja anónima con la que abre este artículo denuncia a Vergara y a Aníbal Galindo como vampiros letrados que, por medio de la especulación financiera, chupan desde Bogotá la sangre de los empleados, viudas, soldados, enfermos y estudiantes del país. Firmada en Popayán para apoyar al gobierno de Mosquera, su autor debió de haber pertenecido al sector liberal de la élite del Cauca, una región de minas de oro y plantaciones de azúcar en donde los republicanismos populares de afrocolombianos y comunidades indígenas tuvieron un rol determinante en la política local y nacional (Sanders). El texto era una respuesta directa a “Crédito público”, un artículo publicado el 2 de septiembre de 1863 en la *Revista Mercantil* (a la que el autor de la hoja llama “papelucho” cuya alma es la codicia y el sórdido interés), en el que Vergara y Galindo acusaban a Mosquera de despedazar y vulnerar la “patria” y la “vida de los pueblos civilizados” por no respetar los precios de mercado de sus billetes e intentar imponer por la fuerza su valor nominal. Según ellos, el presidente era el verdadero culpable de la especulación vampírica: “esos agiotistas a quienes él tiene entre ceja i ceja, se alimentan de los cambios repentinos, de las altas i bajas que él está produciendo constantemente por falta de convicciones en el precio de la deuda”. Martínez Pinzón ha llamado “patricios en contienda” a las pendencieras élites decimonónicas de diferentes orígenes y tendencias ideológicas que buscaron imponer una visión del “pueblo” que coincidiera con su visión del Estado-nación. El debate sobre los billetes en los años 60 revela la centralidad de los instrumentos financieros en sus disputas por presentarse como los defensores legítimos de tal “pueblo”. Por la manera en que

articularon en la prensa y en sus libros un discurso racial y monetario para justificar la extracción de valor de las demás poblaciones mientras acusaban a otros grupos de ser los verdaderos explotadores, puede decirse que el capitalismo impreso colombiano fue también, como evidencian estas acusaciones de agiotaje, la historia de pugnas entre vampiros por el control de los signos monetarios.

Hasta ahora los estudios de la literatura de costumbres han pasado por alto la invención del cuerpo crediticio de la nación en este género. Esto ha impedido constatar que un modelo monetario de valuación cultural, indisociable de la proliferación de instrumentos financieros durante el periodo, permitió a los criollos letrados imaginar que administraban un “pueblo” cuyo valor, como el de la producción literaria de la región, circulaba con *descuento*. Asignar a las poblaciones del país un valor inferior al representado por el equivalente universal alternativa-mente encarnado por los significantes “Europa”, “blanco”, “tierras altas”, o “civilizado” fue una manera de atribuir y cobrar el fracaso de las promesas económicas y culturales del Estado-nación a los cuerpos racializados de cuyo trabajo vivían. Rescatar el rol de los cuadros de costumbres en tanto tecnología de acreditación permite constatar que, en manos de las élites letradas criollas, el *homo economicus* de la economía política clásica, cuyo hábitat es el providencial espacio de la “economía” donde gobierna la mano invisible, funcionó como una tecnología neocolonial. Más que un *homo economicus* singular correspondiente a una “naturaleza” humana universal, lo que operó en el discurso económico decimonónico, como evidencia la escritura de costumbres, es un espectro humano de potencialidad económica inscrito en el cuerpo que le permite al criollo producir un paisaje crediticio de la variedad humana mientras reafirma su excepcionalidad como agente de conocimiento y gobierno. En tanto administración de signos de crédito, la organización de las letras realizada por Vergara constituye un proyecto de “usura” –la invención de una “deuda” original con el criollo que justifica la explotación– sin el cual no es posible entender apropiadamente la producción, circulación y extracción de valor facilitada por el capitalismo impreso decimonónico.

### **Bibliografía**

Anónimo. “Los billetes de tesorería”. *El Argos*, n.º. 21, 15 de abril de 1838.

Anónimo [Quintín]. “Fiestas”. *El Argos*, n.º. 36, 29 de julio de 1838.

Anónimo. “Fruslerías”. *El Argos*, n.º. 78, 19 de mayo de 1839.

Anónimo. “La revista mercantil de los célebres financistas Anibal Galindo i José María Vergara i Vergara”. 1863, Imprenta de la Nación. Archivo Pineda de la Biblioteca Nacional de Colombia (F. PINEDA 1024).

Arias Vanegas, Julio. *Nación y diferencia en el siglo XIX colombiano*. Bogotá, Universidad de los Andes, 2007.

Avelar, Idelber. *The Letter of Violence: Essays on Narrative, Ethics, and Politics*. New York, Palgrave, 2004.

Beckman, Ericka. “Fables of Globalization: “Race, Sex, and Money in Nineteenth-Century Latin America”. *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 19:2, 2013, pp. 99-116.

Caicedo Rojas, José. “Las criadas de Bogotá”. En *Cuadros de costumbres de Rafael Eliseo Santander, Juan Francisco Ortiz y José Caicedo Rojas*. Editorial Minerva, 1936, pp. 159-166.

Castillo, Lina del. *Crafting a Republic for the World: Scientific, Geographic, and Historiographic Inventions of Colombia*. Lincoln, U of Nebraska, 2018.

Castro-Gómez, Santiago. *La hybris del punto cero. Ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Bogotá, Universidad Javeriana, 2005.

Le Goff, Jacques. “The Thief of Time”. *Your Money or Your Life. Economy and Religion in the Middle Ages*. New York, Zone Books, 1990, pp. 33-45.

Martínez Pinzón, Felipe. *Patricios en contienda. Cuadros de costumbres, reformas liberales y representación del pueblo en Hispanoamérica (1830-1880)*. Chapel Hill, Department of Romance Studies at the University of North Carolina at Chapel Hill, 2021.

Martínez Pinzón, Felipe. “Ciudadano de la eternidad: linaje y legitimación en José María Vergara y Vergara”. En *Sensibilidades conservadoras. El debate cultural sobre la civilización en América Latina y España durante el siglo XIX*. Madrid, Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2021, pp. 139-162.

Martínez Pinzón, Felipe. “Estudio introductorio. Un pueblo para la nación hispano-católica: el Museo de cuadros de costumbres y variedades de José María Vergara y Vergara”. En *Museo de*

*cuadros y costumbres y variedades*. Tomo I. Bogotá, Universidad de los Andes, Universidad del Rosario, 2020 [2016], pp. XIX-LXXII.

Martínez Pinzón, Felipe. "Patricios en contienda: Patria y patrimonio en María de Jorge Isaacs". *Hispanic Review*, vol. 86, n.º. 3, 2018, pp. 287-306.

Martínez Pinzón, Felipe. "El costumbrismo cosmopolita: deuda, producción de pueblo y color local en el siglo XIX". En *Revisitar el costumbrismo. Cosmopolitismo, pedagogías y modernización en Iberoamérica*. Frankfurt, Peter Lang, 2016, pp. 231-249.

Nietzsche, Friedrich. *La genealogía de la moral. Un escrito polémico*. Madrid, Alianza Editorial, 1996.

Padilla Chasing, Iván Vicente. *Cuestión española y otros escritos de José María Vergara y Vergara*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2017.

Peñas Ruiz, Ana. "Revisión del costumbrismo hispánico: una historia cultural transnacional". En *Revisitar el costumbrismo. Cosmopolitismo, pedagogías y modernización en Iberoamérica*. Frankfurt, Peter Lang, 2016, pp. 31-52.

Rojas, Cristina. *Civilization and Violence: Regimes of Representation in Nineteenth-Century Colombia*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002.

Rosa, Richard. *Fictions of Convertibility*. Forthcoming.

Samper, José María. "José María Vergara y Vergara". En *La Patria. Pequeña Revista de Colombia. Literatura, ciencias, bellas artes*. Tomo I, 1877, pp. 306-314.

Samper, José María. "Literatura fósil". En *Museo de cuadros y costumbres y variedades* (edición crítica de Felipe Martínez Pinzón). Tomo II. Bogotá, Universidad de los Andes, Universidad del Rosario, 2020, pp. 163-172.

Samper, José María. "El triunvirato parroquial" [1863]. *Miscelánea o colección de artículos escogidos de costumbres, bibliografía, variedades y necrología*. París, Librería española de E. Denné Schmitz, 1869, pp. 78-92.

Samper, José María. *Ensayo sobre las revoluciones políticas y la condición social de las repúblicas colombianas (hispano-americanas); con un apéndice sobre la orografía y la población de la*

*Confederación Granadina*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1969 [1861].

Sánchez-Rodríguez, Nicolás. “El Dorado in the Stock Exchange: The Financial Boom of the 1820s in London and the Birth of Colombia”. *Status Quaestionis*, n.º. 16, 2019, pp. 141-168.

Sanders, James E. *Contentious Republicans: Popular Politics, Race, and Class in Colombia*. Durham, Duke University Press, 2004.

Shell, Marc. *Money, Language, and Thought*. Baltimore, The John Hopkins University Press, 1993 [1982].

Soriano Salkjelsvik, Kari y Felipe Martínez Pinzón. *Revisitar el costumbrismo. Cosmopolitismo, pedagogías y modernización en Iberoamérica*. Frankfurt, Peter Lang, 2016, pp. 7-29.

Serje, Margarita. “El cuadro de costumbres como modo de intervención en Los trabajadores de tierra caliente de Medardo Rivas”. En *Revisitar el costumbrismo. Cosmopolitismo, pedagogías y modernización en Iberoamérica*. Frankfurt, Peter Lang, 2016, pp. 209-230.

Serje, Margarita. *El revés de la nación: territorios salvajes, fronteras y tierras de nadie*. Bogotá, Universidad de los Andes, 2005.

Valenzuela, Teodoro. “María en 1852 y 1863”. *La Patria. Pequeña Revista de Colombia. Literatura, ciencias, bellas artes*. Tomo I, 1877, pp. 446-449.

Vergara y Vergara, José María. “En la tesorería. Escenas de la vida práctica”. *La Patria. Pequeña Revista de Colombia. Literatura, ciencias, bellas artes*. Tomo I, 1877, pp. 341-349.

Vergara y Vergara, José María. *Historia de la literatura en Nueva Granada*. Bogotá, Imprenta de Echevarría Hermanos, 1867.

Vergara y Vergara, José María. “Prólogo”. *Parnaso colombiano. Tomo 1. Poesías del señor J. M. Marroquín*. Bogotá, Imprenta a cargo de Foción Mantilla, 1867, pp. I-VIII.

Vergara y Vergara, José María. “El último Abencerraje, o la trata de caballos”. En *Museo de cuadros y costumbres y variedades* (edición crítica de Felipe Martínez Pinzón). Tomo II. Bogotá, Universidad de los Andes, Universidad del Rosario, 2020, pp. 109-118.

Vergara y Vergara, José María. “El lenguaje de las casas”. *En Museo de cuadros y costumbres y variedades* (edición crítica de Felipe Martínez Pinzón). Tomo I. Bogotá, Universidad de los Andes, Universidad del Rosario, 2020, pp. 549-561.

Vergara y Vergara, José María. “El último Abencerraje, o biografías de mis caballos”. *El Mosaico*, 3 de septiembre de 1864.

Vergara y Vergara, José María. “Caballos nacionales”. *El Mosaico*, 27 de agosto de 1864.

Vergara y Vergara, José María y Aníbal Galindo. *Revista Mercantil: Boletín mensual de la Agencia de Vergara, Galindo y Co.* Imprenta del E. de Cundinamarca, 1863-1864. Fondo Miscelánea José Asunción Silva, Archivo Biblioteca Nacional de Colombia.

Walde, Erna von der. “El ‘cuadro de costumbres’ y el proyecto hispano-católico de unificación nacional.” *ARBOR. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, n.º. 724, 2007, pp. 243-253.

Zelizer, Viviana. *The Social Meaning of Money: Pin Money, Paychecks, Poor Relief, and Other Currencies*. Princeton, Princeton U Press, 1994.