

**La Imagen de la Religiosidad Popular en la Narrativa Moderna de Tomás Carrasquilla**

Gisela Molina

Philosophische Fakultät der Universität Potsdam, Institut für Romanistik

Dissertation

Datum der Disputation: 21.02.2022

Unless otherwise indicated, this work is licensed under a Creative Commons License Attribution 4.0 International.

This does not apply to quoted content and works based on other permissions.

To view a copy of this licence visit:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>

Erstgutachter: Prof. Dr. Ottmar Ette (Professur für Romanische Literaturwissenschaft, Institut für Romanistik, Universität Potsdam)

Zweitgutachter: Prof. Dr. Julio Prieto (Professur für hispanische Literatur, Universität Complutense de Madrid)

Published online on the

Publication Server of the University of Potsdam:

<https://doi.org/10.25932/publishup-59785>

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:kobv:517-opus4-597852>

**LA IMAGEN DE LA RELIGIOSIDAD POPULAR EN LA NARRATIVA MODERNA DE TOMÁS CARRASQUILLA 1****INTRODUCCIÓN 9**

---

**TOMÁS CARRASQUILLA, LA TENTATIVA DE UNA CLASIFICACIÓN 26**

---

LA FILIACIÓN CON EL COSTUMBRISMO Y LA PROVINCIA 29

EL REGIONALISMO UNIVERSAL Y SU CERCANÍA CON EL MODERNISMO 38

EL REALISMO 43

EL NATURALISMO 49

EL ANTIMODERNISMO 54

TRAS EL RASTRO DE LOS MAESTROS EN LA BIBLIOTECA DEL TERCER PISO 58

TRANSREALIDAD. UNA PROPUESTA METODOLÓGICA PARA ABORDAR LA NARRATIVA DE TOMÁS CARRASQUILLA 61

**LA FORMULACIÓN DE LA CONSTELACIÓN 69**

---

I 72

II 81

III 98

IV 109

V 118

**DETENCIONES DEL DECURSO DEL TIEMPO Y LA SUPERVIVENCIA DEL VESTIGIO 133**

---

MANUALES DE URBANIDAD Y MODA 137

<b>BARBARIE INFANTIL Y RAZÓN</b>	<b>156</b>
<b>EXOTISMO MONTAÑERO</b>	<b>175</b>
<b>VECTORIZACIÓN DE LA TRADICIÓN</b>	<b>199</b>
<hr/>	
<b>MODA Y CUERPO</b>	<b>202</b>
<b>JUEGO Y MEMORIA</b>	<b>221</b>
FANTASÍA CREADORA DE SEMEJANZAS	221
ORALIDAD, CREADORA DE SEMEJANZAS	235
<b>EXCAVACIÓN ARQUEOLÓGICA Y MEMORIA</b>	<b>244</b>
LA TRADICIÓN ORAL Y SU VECTORIZACIÓN	251
La fiesta religiosa.	254
Imágenes de santos, hierbas y monicongos	260
<b>CONCLUSIONES</b>	<b>276</b>
<hr/>	
<b>FORMULACIÓN DE LA CONSTELACIÓN</b>	<b>282</b>
<b>IMAGEN DE LA RELIGIOSIDAD POPULAR</b>	<b>285</b>
<b>REFERENCIAS</b>	<b>294</b>
<hr/>	

<i>Figura 1</i>	25
<i>Figura 2</i>	128
<i>Figura 3</i>	128
<i>Figura 4</i>	129
<i>Figura 5</i>	129
<i>Figura 6</i>	130
<i>Figura 7</i>	131
<i>Figura 8</i>	132
<i>Figura 9</i>	173
<i>Figura 10</i>	174
<i>Figura 11</i>	174
<i>Figura 12</i>	182
<i>Figura 13</i>	241
<i>Figura 14</i>	246
<i>Figura 15</i>	257
<i>Figura 16</i>	258
<i>Figura 17</i>	258
<i>Figura 18</i>	275



## Agradecimientos

Este trabajo no habría sido posible sin la ayuda de las personas maravillosas que me animaron, de una u otra manera, en las distintas etapas, hasta lograr su consecución. Ante todo, quiero agradecer el apoyo incondicional de mi asesor, el Prof. Dr. Ottmar Ette, quien aceptó orientar mi proyecto desde la primera vez que le escribí. Él no solo me permitió hacer parte de su prestigioso grupo de estudiantes de doctorado en la Universidad de Potsdam, también me abrió la posibilidad de viajar e intercambiar ideas, preguntas e inquietudes académicas con mis colegas del coloquio. En este espacio del *neues Palais* confluyen lenguas, procedencias y experiencias de vida distintas que, a la manera de las investigaciones académicas del Prof. Dr. Ottmar Ette, nos recuerdan que la literatura, pero también su estudio, no tienen residencia fija.

Igualmente quisiera manifestar mi especial agradecimiento al DAAD (*Deutscher Akademischer Austauschdienst*) tanto por la financiación de toda mi estancia doctoral en Alemania, como por el respaldo que me ofreció en aquellos momentos más difíciles cuando la salud de mi mamá se vio completamente deteriorada. Sin instituciones como estas, el acceso a estudios superiores en el exterior seguiría siendo un sueño, el privilegio para unos cuantos, como lastimosamente sigue ocurriendo en mi país hoy día. De la misma manera quisiera expresar mi gratitud por la Prof. Dr. Susanne Klengel, quien aceptó ser mi segunda *Betreuerin* frente al DAAD, así como por permitirme participar en su coloquio doctoral en la Frei Universität.

Al Profesor David Jiménez Panesso quien leyó lo que apenas era un borrador con ideas sueltas. Sin su juiciosa y desinteresada lectura, así como sus acertadas recomendaciones sobre el problema de la tradición en la literatura colombiana del siglo XIX, no habría encontrado mi problema de estudio. A mi amigo y profesor David Rubio por su lectura y observaciones, pues pese a sus muchas obligaciones académicas y administrativas en la Universidad Pedagógica Nacional, siempre estuvo dispuesto a

echarme una mano. A toda la gran familia que compone el edificio de Semmelweistraße 6. A Gerd Buettner, Regina Buettner, Sonia Damme y Olga Leibolt por su amistad y cariño incondicional. A mi hermano, por asumir solo el cuidado de la salud de mi mamá, por sus llamadas desde el hospital para mantenerme al tanto, por cubrirme, para que yo cumpliera este sueño. A mi esposo, amigo, lector y compañero de viaje Jhoan Manuel, quien abandonó todo por lanzarse a la incertidumbre que trae aparejada el viaje. Sin su lectura y consejo no habría puesto el punto final. Por último, a la memoria de mi mami. Si hay una heroína en mis leyendas infantiles, esa es ella. Viviendo y luchando intensamente hasta el último respiro.



## Introducción

La moda [...] desde luego es testigo, más de la historia del gran mundo solamente, porque en todos los pueblos [...] no hay en los pobres más moda que la historia, y sus ideas, y sus gustos y su vida apenas y cambian. Hoy [...] la vida pública comienza, aunque aún poco a poco, a introducirse entre las familias más modestas, pero en realidad aún falta tiempo.  
-Eugene Montrue, *Le XIX siècle vécu par deux français*

Esta investigación giró en torno a la narrativa del escritor antioqueño Tomás Carrasquilla Naranjo (Santodomingo [Antioquia], 1858 - Medellín, 1940)<sup>1</sup>. Aunque su obra completa está compuesta por al menos ciento veinte textos entre cuentos, novelas (largas y cortas), artículos, ensayos, teatro y epístolas; su relevancia a nivel nacional y global ha sido más bien escasa. Tal como me propongo demostrar, este olvido, sino desconocimiento, ha sido consecuencia de dos hechos. De un lado puede aducirse el escaso interés estatal por patrocinar ediciones que permitieran la divulgación y circulación de su obra<sup>2</sup>. De otro, considero que el estudio de esta última no se desmarcó, en lo que va corrido del siglo XXI, de una concepción evolucionista de la literatura. Aquí el papel de la historiografía y de la crítica ha resultado decisivo, pues la clasificación suele mantenerse como un referente en las historias de la literatura (colombiana e hispanoamericana). Por ello no hay libro o artículo que no procure demostrar su pertenencia a algún período o escuela literaria concreta: costumbrismo, realismo, naturalismo o modernismo.

---

1 Todas las citas de los textos de Tomás Carrasquilla, referenciadas a lo largo de este documento, hacen parte de la Obra Completa publicada por la Editorial Bedout, la cual está compuesta por dos volúmenes: Vol. I (1958) y Vol. II (1974). De manera tal, que las obras referenciadas se distinguen por la fecha del volumen en el que están contenidas. Sin embargo, he citado los ensayos *Herejías y Homilias* de la edición del Instituto Caro y Cuervo titulada *Autobiográfico y Polémico* (1991). Esta última es una compilación que estuvo a cargo de Vicente Pérez Villa, en la que, como lo indica su título, se reúnen las discusiones que Carrasquilla entabló con algunos de sus contemporáneos, así como entrevistas que concedió a lo largo de su vida. De la más reciente edición de la Obra Completa (2008), a cargo de Jorge Alberto Naranjo Mesa, y publicada por la Universidad de Antioquia, solo he referenciado dos textos inéditos.

2 Además de la edición de la *Obra Completa* (2008), la Universidad de Antioquia ha liderado la difusión de varios textos del escritor antioqueño en pequeñas compilaciones: *Obra escogida. Tomás Carrasquilla* (2013), *Dimitas Arias/Salve, Regina* (2018), *Cuentos escogidos 1* (2018), *Cuentos escogidos 2* (2019), *Diez ensayos* (2019), *San Antoñito/Luterito* (2019).

Contrario a esto, me propongo demostrar que el autor antioqueño no quiso inscribir su narrativa en una escuela literaria particular, como tampoco usarla como medio de propagación de ideas políticas, nacionalistas o religiosas. Lejos de cualquier apología del autor, estoy convencida de que todos sus esfuerzos se volcaron en plasmar estéticamente las complejas implicaciones de ser moderno en una región periférica (Antioquia), con respecto a la ciudad capital (Bogotá), en un país periférico (Colombia). Lo anterior implicaba dar cuenta de una participación diferencial, y no homogénea o estandarizada, de la llamada universalidad. Más que una gran síntesis de lo que tenemos en común, a la manera de Goethe (2005), quisiera señalar que en Carrasquilla hubo un genuino interés por mostrar cómo la circulación de ideas, provenientes de áreas culturales diversas, afectan y se modifican, creando nuevas cosas en cada contexto concreto. Una “mutua fecundación en el interior de lo diverso” (p. 13), diría Auerbach (2010). Lejos de postular la inscripción de su obra a la literatura universal, planteo su relectura desde la complejidad y estructuración polilógica de las literaturas del mundo, propuesta por Ottmar Ette (2015).

Para esto propongo, metodológicamente, partir de la obra de Tomás Carrasquilla; en lugar de anteponerle categorías. Lo anterior implica asimilar la obra como “contenido de verdad” (*Wahrheitsgehalt*) (Benjamin, 2012), una totalidad en la que se materializa la concreción temporal de una idea. A la de Carrasquilla la he denominado *imagen de la religiosidad popular*. Lo anterior quiere decir que la obra del antioqueño estaría construida a la manera de un gran mosaico, en el que pese a los variados y disparejos elementos que la componen, la unión de todos produce una imagen. Dicha imagen representa la experiencia histórica de lo moderno en los sectores populares, a partir de la unión fugaz entre los rezagos de tradiciones vetustas (a la luz de los acelerados cambios) y las formas de vida más novedosas. Lejos de las convenciones de su época, donde la pregunta por la experiencia de lo moderno redundaba en los ámbitos metropolitanos y el papel del artista; Carrasquilla se pregunta por lo que ocurre

en los extensos ámbitos rurales o liminares entre lo citadino y lo rural, y sus respectivos entrecruzamientos. Los sujetos que habitan estos ámbitos, al carecer de herramientas conceptuales que les permita definir esta nueva “experiencia viviente”, esa nueva *estructura de sentimiento* como la denomina Raymond Williams (2019), apelan a lo único que conocen, los vetustos saberes transmitidos oralmente para explicar su ahora.

En este sentido, es posible afirmar que Carrasquilla, valiéndose de esta *imagen de la religiosidad popular*, intentó establecer un diálogo en el campo de lo literario, desde el que postuló una idea de lo moderno diferencial. En varias ocasiones, el antioqueño manifestó que la literatura debía incorporar las experiencias locales al diálogo de lo universal. Ejemplo de esto es el símil de la literatura con el sistema planetario. Según él, las relaciones de jerarquía se establecen cuando los países que producen modas literarias, los planetas (Europa), relegan a los otros a ser simples satélites, es decir, a imitar (Carrasquilla, 1991). Hoy en día, se aprecia en aquella crítica dirigida a sus paisanos, los modernistas antioqueños, una reivindicación de la alteridad. Por lo que aquí se postula, que si bien dichas vivencias, no son similares a las que se dan en los nacientes ámbitos metropolitanos, donde las mercancías representan a los nuevos sustitutos de la fe; en esos extensos ámbitos, en apariencia provincianos y alejados del contacto con otras culturas y saberes, la *imagen de religiosidad popular* viene a desempeñar el mismo papel que aquellas. En otras palabras, cuando las mercancías pierden su valor de uso (utilidad o adoración), la subjetividad del personaje las carga con nuevos sentidos de deseo o miedo (Benjamin, 2013a.)<sup>3</sup>, convirtiéndolas en objetos de contemplación, bien sea portándolas o coleccionándolas. De manera similar Carrasquilla se habría valido del cúmulo de *saberes* residuales de su hipotético público lector,

---

<sup>3</sup> Todas las referencias usadas de la *Obra de los pasajes* de Walter Benjamin son citados tal cual él los ordenó en sus legajos (*Konvoulte*). Aquí se usa la edición en español de Abada Editores, compuesta por dos volúmenes: Vol. 1 de 2013 y el Vol. 2 de 2015.

heredado de diversas áreas culturales -durante el proceso de la colonización-, sus respectivos y heterogéneos tiempos y lenguas particulares (Ette, 2019), para aunarlos a las experiencias profanas actuales. Así, la obra (cuento o novela) representaría artísticamente “formas de vida” popular, a través de las cuales se “experimenta estéticamente” cómo se sobrevive (*überleben*) (Ette, 2015) a la modernidad en los sectores marginados. Es decir, solo desde lo vetusto y ruinoso de la religiosidad popular, otrora sagrado, es posible explicar la experiencia de lo moderno, su aquí y ahora.

¿Qué se entiende entonces por religiosidad? La religiosidad es interpretada en este contexto como la *emoción* que manifiesta la subjetividad en los sectores populares. De acuerdo con el sociólogo alemán Georg Simmel (2012) existen infinidad de formas (*Formen*) a través de las cuales el individuo socializa: la iglesia, un partido político, la familia, el Estado, etc. Cada una de ellas intenta adjudicarse el derecho exclusivo de la “formación del mundo” (*Weltformung*), determinando los contenidos (*Inhalte*) vitales o la experiencia con el mundo empírico que nos rodea tanto psíquica como biológicamente. Sin embargo, como aclara el berlinés, la apropiación de la materia por parte de las formas siempre será fragmentaria y nunca total. La religiosidad (*religiös/ das religiöse*) es una “categoría formal fundamental” que organiza el “contenido vital práctico” constitutivo del ser, mediante el cual cada uno “vive y experimenta el mundo”, es una “forma solo en el contenido” (p. 30). A diferencia de la Religión (*Die Religion*), que está ubicada en un absoluto y trascendente exterior, la religiosidad convierte al objeto de la creencia en el mismo ser (Simmel, 2005).

Por tanto, si bien en el proceso de secularización dios puede dejar de ser el absoluto exterior que configura la existencia, el anhelo de hallar ese sustituto de la fe (Gutiérrez, 2004) no desaparece; se puede reemplazar con otros objetos o personas. Ahora es el hombre, quien configura desde su interior, cualquier otro contenido de su vida (el amor a la patria, a otro ser, a un a mercancía, al dinero, a la moda, su apreciación del arte o la naturaleza). Desde la perspectiva benjaminiana, por ejemplo, la

capacidad de dotar con nuevos sentidos las cosas, una vez estas pierden su valor de uso, solo puede ser ejercido por el artista, el coleccionista o los niños. Por lo que intento mostrar que, en la obra de Carrasquilla, cuando dios deja de ser absoluto y pasa a ser el individuo quien dota de sentido el mundo, esto se manifiesta con los objetos viejos que quedan de su propia fe (estampas, jaculatorias, advocaciones, exvotos, leyendas) que se aúnan fugazmente con cosas nuevas o novedosas (la moda, la ciudad, los viajes, los libros, la escuela). A partir de ellas, los personajes establecen nuevas conexiones con su entorno, nuevas relaciones de socialización y de percepción. Ellos también son coleccionistas, pero de vejez de su propia religión o sincretismo y, como los artistas, buscan incesantemente hallar algo, por momentáneo que sea, que les ayude a sobrellevar su fragmentariedad con respecto al mundo y consigo mismos.

El estudio de la propuesta estética del escritor antioqueño, desde la *imagen de la religiosidad popular*, permitiría ampliar las significaciones de lo moderno literario, evaluadas por la crítica (De Onís, 1968; Henríquez Ureña, 2001; Paz, 1987; Gutiérrez Girardot, 2004) como confrontación o ruptura entre el nacionalismo y el modernismo, lo viejo y lo nuevo o el pasado y el presente. La noción de sucesión temporal que subyace en estas metodologías de trabajo comparte la tendencia a considerar las obras como objetos en los que se puede comprobar una categoría de análisis (Benjamin, 2012; Auerbach, 2010; Gutiérrez, 2005). La obra, propone Benjamin (2012), irrumpe esa continuidad porque, de la misma manera que los sistemas filosóficos, requiere de una interpretación atemporal. Por esto, la interpretación de la narrativa de Carrasquilla hace evidente la idea de lo moderno en la imagen de religiosidad, al develar una “historicidad específica”, en la que los sectores populares experimentaron una tensión, y no la superación, entre los cambios constantes del *ahora (Jetzt)* de su tiempo y lo *sido (Gewesen)*. Lo anterior señala el papel relevante de la obra del antioqueño en el complejo juego de “interrelaciones” que se habrían disputado, a finales del siglo XIX y durante las primeras décadas del

siglo XX, la “hegemonía cultural” (Williams, 2019) de lo literario en Colombia. Así, antes que una sucesión de escuelas literarias, y sus respectivas propuestas estéticas, la lucha por la hegemonía cultural habría encontrado, confrontado, superpuesto y abigarrado tres *experiencias históricas sobre lo moderno*: el nacionalismo, el modernismo y la propuesta estética de Carrasquilla.

Sin bien cada una parece postular formas particulares de acceso a la literatura universal, así como adjudicarle finalidades al arte, existen aspectos en común, que serán expuestas en el segundo capítulo. Sin embargo, por ahora es posible señalar, algunas distinciones. Así, con respecto al proyecto nacionalista, se intenta demostrar que Tomás Carrasquilla habría cuestionado la perspectiva histórica defendida por aquel. Desde su propuesta narrativa, pero particularmente en un ensayo de 1897 titulado Herejías, el antioqueño objetó la idea de que el único legado cultural proviniera de España. A diferencia de los discursos que postulaban el triunfo de la raza latina sobre la infancia bárbara de los indígenas, Carrasquilla rescató todo cuanto se omitió, negó o incorporó discriminando (Williams, 2019). Es decir, rescató los entrecruzamientos transculturales con variadas tradiciones, por ejemplo, con África. De allí, que, a partir de los postulados de Benjamin (2013 b.), se proponga una lectura de la narrativa de Carrasquilla en clave de crítica a la perspectiva histórica de la tradición. Entendida esta como sucesión temporal vacía y acumulativa de acontecimientos, desde la que se configura una verdad absoluta sobre el pasado.

Como es sabido, para los nacionalistas y sus adeptos lo universal -que también puede ser leído como civilizarse- no hace parte de un proyecto; sino un hecho dado en el pasado mediante la transmisión de la religión y la lengua (Jiménez, 1994). La *tradio*, “lo que se ha entregado”, implica un mandar (*mandare*), un pasar de mano en mano hasta llegar a un tercero. En el caso de las colonias, el acceso a lo universal se dio través de esa raza latina de los conquistadores de la América española. De ese “linaje humano”, entre los que Caro (1881) ubica a Bello, pero también a sí mismo, dependía la

transmisión de lo universal, es decir, la preservación y vigencia de la autoridad del pasado en el presente:

Entre las mil y mil generaciones de una raza, entre los incontables hijos de un pueblo o de un continente, sobresale y se destaca, de entre la multitud un reducido número de héroes y de sabios, de genios superiores y de elevados caracteres que constituyen, por decirlo así, la aristocracia de la humanidad. (p. 86)

De otro lado, frente al modernismo, Carrasquilla objetó en 1906 con dos polémicos ensayos, Homilía N.º 1 y Homilía N.º 2, su perspectiva sobre el universalismo modernista. Según él, en un mundo abierto a variadas tradiciones -lo que hoy se denomina intercambios culturales- resultaba absurdo que el gusto se limitara a una sola, la francesa. Doce años antes, en 1894, el crítico modernista Baldomero Sanín Cano (1977)<sup>4</sup> había planteado, en su famoso ensayo De lo exótico, lo que entendió por universal, basado en los postulados de Goethe. Sanín aseguraba que el enriquecimiento “de la literatura nacional” no se daba por la imitación servil de otras literaturas, sino por el contacto con “formas e ideas nuevas” (p. 337). A diferencia del nacionalismo, que clasificaba la literatura según naciones y lenguas, Sanín creía que el estudio, la traducción y el contacto con variadas tradiciones era lo que permitía que la “literatura universal” dialogara más allá de las fronteras de lo nacional. Sin embargo, terminaba limitándose -al menos así lo creía Carrasquilla- a todo lo contrario: a la unificación del estilo personal de los artistas y las literaturas. Antes que obras genuinas y espontáneas, estas no pasaban de ser más que “convenciones de época”, que por medios procurados o estudiados no anhelaban una participación diferencial en el ámbito de lo universal, sino simplemente ser aceptados (Carrasquilla, 1991).

---

<sup>4</sup> Todos los artículos de Baldomero Sanín Cano citados aquí hacen parte de *Escritos* (1977). Esta es una selección y compilación a cargo de Cobo Borda, J. G. y publicada por el Instituto colombiano de Cultura. He optado por señalar la fecha de la primera publicación de los ensayos para ubicar al lector en las disputas que se tejieron entre escritores en periódicos y revistas de la época.

Como es sabido, los modernistas, tratando de romper vínculos con el legado español, proyectaban su “deseo de mundo” en los “intercambios culturales dispares” (Siskind, 2016 pp. 15 y 19) con la gran cultura europea, pero particularmente la francesa. Este anhelo de contemporaneidad implicaba, asegura Jiménez, un “rechazo de lo inmediato y el deseo de lo ausente” (p. 112) imposible de lograr en sociedades aún premodernas. Dicha situación fue percibida acertadamente por José Enrique Rodó (1899) cuando, a propósito de *Prosas profanas* de Rubén Darío, aseguró que la literatura que tuviera intenciones de expresar modos de pensar cultos estaba impelida a “renunciar a un verdadero sello de americanismo original” (p. 3).

Para los modernistas nada había de glorioso en el pasado, salvo las culturas indígenas anteriores a la conquista española. Así lo dejó ver Darío (1985) en las “Palabras liminares” a *Prosas profanas* (1896-1901) al asegurar que “si hay poesía en nuestra América, ella está en las cosas viejas. En Palenque y Utatlán, en el indio legendario y el inca sensual y fino, y en el gran Moctezuma de la silla de oro” (p. 180). Esta opinión fue similar a la de Sanín Cano, quien en otro ensayo titulado *El descubrimiento de América y la higiene* (1914), manifestaba que la grandeza del pasado estaba en los pueblos aborígenes de América y no en el heroico conquistador tal como queda descrito por el gramático Miguel Antonio Caro. Sanín creía que los pueblos aborígenes de América eran superiores a los españoles, no sólo por su higiene, sino por su sensibilidad estética. En tanto los indígenas, con su “elevado refinamiento y desborde en materia de placeres”, admiraban la belleza de las cosas, en tanto la codicia del español solo despertaba un interés por la utilidad. Razón por la cual, los primeros eran equiparables “con los más refinados estetas del siglo XIX” (p. 162).

Con respecto al aquí y ahora, los modernistas lo encontraban insoportable. Todo proyecto de universalidad se justificaba en la idea de perfectibilidad histórica en un futuro añorado, pero incierto. No resulta extraño, entonces, encontrar contradicciones como las que experimenta José Fernández, el



personaje de Silva (1985), quien se niega a escribir poesía, arguyendo que su público carece de sensibilidad artística. Su anhelo no era otro que hallar un lector piano, un hermano “artista”, que no espere a que la poesía le diga algo, sino que le sugiera. Escribir se transforma en proyecto futuro, “¡Oh! Qué delicia escribir, después de instalar un gobierno de fuerza, grande y buen amigo” (p. 143), asegura Fernández. Contraponer la sensibilidad artística al desarrollo material y la racionalidad que lo sustenta, solo era posible en escritores como Baudelaire o Wilde; para el hispanoamericano el progreso representaba un requisito que nutría el acceso a los bienes y al intercambio que posibilitaban las ciudades cosmopolitas. Por esto, Fernández elucubra sobre cómo será el día en que se materialice su sueño. Cuando los déficits del país se transformen en superávit y se logre

contemplar el desarrollo de un arte, de una ciencia, de una novela que tenga sabor netamente nacional y de una poesía que cante las viejas leyendas aborígenes, la gloriosa epopeya de las guerras de emancipación, las bellezas naturales y el porvenir glorioso de la tierra regenerada (Silva, 1985).

En oposición a ambas propuestas, Tomás Carrasquilla habría partido justamente de eso viejo de lo que hablaba Darío. En otras palabras, de lo olvidado, desechado, silenciado y excluido por ambos proyectos literarios: los saberes populares transmitidos oralmente -africanos, indígenas, españoles- y sus respectivas imbricaciones. No se trata de que dichos saberes sean reemplazados o sustituidos cuando entran en contacto con explicaciones racionales; tal como lo plasma la perspectiva historicista para la que, los cambios se producen de manera lineal y sucesiva. Se trata, por el contrario, de analizar cómo en la narrativa de Carrasquilla esas cosas vetustas, las ruinas de las tradiciones, se actualizan cuando se entrecruzan con las formas más novedosas de la vida moderna, “desmitificando” el pasado (Buck-Morss, 2001). A este encuentro de *lo sido* (*Gewesen*) con el *ahora* (*Jetzt*), el filósofo y crítico alemán Walter Benjamin (2013 a.) lo denominó *imagen* (*Bild*), dialéctica en suspenso (*Dialektik im*

*Stillstand*) (p. 742). Entonces, ¿qué se entiende aquí por imagen? Todo aquello que une, como un relámpago (*Blitz*), lo discontinuo de lo *sido*, el recuerdo de lo olvidado, que se hace evidente en un instante del *ahora*. Por consiguiente, no hay nada viejo (una canción, una danza, una leyenda, una oración, un monicongo, un exvoto) que no se vea iluminado fugazmente por el ahora. “La imagen puede ser al mismo tiempo material y psíquica, externa e interna, espacial y del lenguaje, morfológica e informe, plástica y discontinua” (Didi-Huberman, 2015, p. 167).

Quizás el lector se esté preguntando por qué lo popular, ¿no es acaso ese, un rasgo exclusivo de la literatura de costumbres, del populismo nacionalista? ¿Qué tienen en común la vieja experiencia rural -casi siempre asociada al espacio premoderno por excelencia- y la citadina? Lo primero que habría que aclarar es la necesidad que plantea Carrasquilla de virar hacia lo minúsculo, lo en apariencia insignificante. Solo desde las particularidades de lo regional-local es posible establecer un diálogo diferencial de lo universal. Para el antioqueño, los fenómenos no deben ser analizados por lo que estos tienen en común, sino justamente por la diferencia que se produce entre ellos al entrar en contacto con realidades sociales concretas. Carrasquilla aseguraba en su Autobiografía (1915) que, en el marco general de la civilización, todo termina por homogeneizarse, por lo que el “carácter diferencial de una nación o región determinadas”, debe buscarse “en la clase media, si no en el pueblo” (OC, Vol. 1. p. 17).

Esta idea de devolverle validez a la experiencia en los sectores populares fue una constante en los ensayos de Carrasquilla. Un año antes de redactar su Autobiografía, en la que explica el porqué de su interés por el pueblo, había sugerido algo similar en una crónica titulada, ¡Ave, o vulgo! (1914). Este uso de la locución “Ave” en latín, podría pasar desapercibida si no fuera porque allí se alude a la grandeza de lo popular, en un contexto donde lo único que merecía ser relevante provenía de la capital, Bogotá (Gutiérrez, 1984). Carrasquilla no solo habla desde una región de Colombia (Antioquia), sino desde la periferia de su propia región. El proyecto de nación colombiana, conocido como Regeneración (1886-

1903), se había caracterizado por su elitismo excluyente. Así, que poco o nada importaba que el resto de la población careciera del acceso a la educación o los bienes culturales, pues bastaba con que sus dirigentes, filólogos y católicos de la Atenas suramericana, fuesen cultos. Se trata de esa aristocracia a la que aludía Miguel Antonio Caro. Para los gramáticos solo Bogotá y sus alrededores eran el epicentro del correcto uso de la lengua.

Los modernistas, por otra parte, intentando romper los vínculos morales y didácticos del arte, escribían obras aludiendo a referencias tan complejas, que solo un lector artista podría interpretar. Empero, Carrasquilla (1991) defendía la democratización del arte, que lejos de postular la claridad de las didácticas, lograra llegar a un mayor número de lectores. “El arte -aseguraba- cumple fines altamente altruistas y humanitarios” (p. 313), porque a diferencia de las ciencias, aquel no se “subroga” a ningún saber particular. De ahí que cuando plantea que “para conocer en cualquier asunto hay que estudiarlo por todas sus fases positivas o negativas” (*OC*, Vol. 1, p. 684), está validando que el fenómeno de lo moderno, en el ámbito cultural, se analice desde variadas experiencias de vida. Por tanto, en sus textos críticos se halla una justificación a su preferencia por las experiencias populares, como lugares válidos de enunciación sobre lo moderno. A su vez, en la obra narrativa (cuentos y novelas) Carrasquilla se habría valido del recuerdo de los saberes residuales, heredados oralmente de las más diversas culturas (africana, indígena, española) que, entrecruzados con experiencias emergentes de lo moderno -lo individual y subjetivo- son el único soporte para explicar qué ocurre con los sectores populares.

Una estética que promulga el que los fenómenos sean abordados por lo que estos tienen de disperso, es decir, por sus fases, no tiene como finalidad limitarse al fallo; intenta comprender su complejidad y las variadas significaciones que resulten de ello. En este sentido, es posible argüir que si bien la modernidad fue una época común a occidente (Paz, 1987), los procesos de secularización no necesariamente se produjeron de forma homogénea. Por esto, tal como se ha venido exponiendo,

Carrasquilla volcó su interés en las grandes extensiones marginadas, donde creyó hallar el “factor diferencial”: la forma como se manifiesta la conciencia de ruptura, la secularización de los personajes. Estos, al carecer de sustitutos en su *ahora*, se apegan al sincretismo, y solo mediante este último, *lo sido* revela la coexistencia y entrecruzamiento de tradiciones culturales heterogéneas. En otras palabras, ni la tradición es exclusivamente latina y cristiana, ni los intercambios culturales se producen por el contacto con una única fuente, la gran literatura francesa de *fin de siglo*. En los sincretismos religiosos de los personajes, están las imágenes que develan, lo que el crítico alemán Ottmar Ette (2019) ha denominado vectorización (*Vektorisierung*). De tal manera que lo local (Antioquia), no es un lugar fijo, sino un espacio altamente vectorizado por saberes de diversas tradiciones y ámbitos lingüísticos. La confluencia de dichos saberes particulariza las experiencias de vida y aportan al diálogo diferencial de las “literaturas del mundo” (Ette, 2019, p. 66). Por esto, en las obras del antioqueño no hay espacio, por provinciano que parezca, que esté totalmente aislado del contacto con el mundo.

Lo anterior, permite proponer que lo moderno en Carrasquilla es *residual* porque apela a todo cuanto la “cultura dominante rechaza, desprecia, contradice, reprime o incluso es incapaz de reconocer” (Williams, 2019, p. 164). De allí la relevancia de la oralidad, pues es en ella donde se manifiesta la heterogeneidad de usos lingüísticos que expresan formas de pensar y sentir. Pero también es *emergente* y *alternativa* porque se opone a esa cultura dominante; proponiendo “nuevos significados y valores” del arte (Williams, 2019, p. 163). Este último, al perder su relación con lo trascendente, se convierte en consuelo secular momentáneo a la incertidumbre del hombre. De ahí que toda obra artística para Carrasquilla está en la obligación de manifestar las angustias históricas de todos en el ahora, incluidas las de los menos favorecidos.

Si bien, el viejo Carrasca, como le decían sus amigos, insiste en adjudicar una función del arte, no es porque considere que este debe orientar los inescrutables designios divinos mediante una

doctrina moral o religiosa; se trata de un consuelo secular ante la conciencia de la pérdida de cualquier amparo. Por esto, si la literatura es un bien cultural, tiene una función social que impele a su democratización, así el lector, “el comulgante”, no esté “a la altura del sacramento”, como señalaba irónicamente el antioqueño (Carrasquilla, 1991, p. 314). De donde se colige que Carrasquilla no abogaba por un arte plagado de complacencias y “lugares comunes”, en los que el público lector logrará sentirse halagado e identificado; como decía Baldomero Sanín Cano (1888), ocurría con el lector de la poesía del bardo presidente Rafael Núñez. Por el contrario, Carrasquilla (1991) apela por una literatura que, inmersa en un mundo de razón y de ciencia positiva, alivie, a la manera de un “analgésico” a los “creyentes e impíos”; estableciendo un lazo de unión entre hombres y naciones del mundo. Bajo esta perspectiva, el artista no solo está llamado a “traducir” en palabras, las nuevas experiencias de las personas del común; sino a ampliar su “feligresía”. En estos planteamientos del antioqueño se deja entrever que toda aristocracia del pensamiento no es más que puro reparo escrupuloso que favorece la exclusión cultural.

Ahora bien, para presentar este estudio sobre la obra de Tomás Carrasquilla, se ha organizado el documento en cinco capítulos. El primero presenta un estado del arte que parte de las opiniones o artículos que suscitó la obra del antioqueño entre sus contemporáneos, haciendo un recorrido, hasta la actualidad. La finalidad no es otra que demostrar las dificultades que presenta toda investigación que pretenda probar que la obra es ejemplo de una categoría conceptual (costumbrismo, naturalismo, realismo, modernismo). La comprensión de los cambios literarios, como sucesión lineal de escuelas, impide dar cuenta de las tensiones, pero también de los complejos intercambios de bienes culturales (Auerbach, 2010) que la obra de Tomás Carrasquilla presenta en su narrativa. Ejemplo de ello es el saber oral africano, indígena y español, que pervive en la memoria popular y cómo este se entrecruza en un diálogo con la literatura escrita española y europea. Si bien es cierto que hoy parece superada la

ubicación de la obra en el regionalismo, la “sentencia” sobre la “objetividad” -que unas veces acepta la definición de realismo y otras la de naturalismo- continúa siendo vigente.

Por lo que, hacia el final de este apartado, el lector podrá encontrar una propuesta que, a partir de un enfoque metodológico interdisciplinar, se centra en el estudio de las particularidades del contenido de la obra y no de la comprobación de “conceptos abstractos” (Auerbach, 2010, p. 7). Así, tal como se planteó en el inicio, el punto de partida (*Ansatz*), para usar el término de Auerbach, que permitió el estudio de la obra del antioqueño, como un diálogo entre las condiciones orgánicas particulares y lo universal, ha sido denominado *imagen de la religiosidad popular*. De manera tal que, para abordarla, se parte de la propuesta de la filología *transareal* del crítico alemán Ottmar Ette (2015). A diferencia del término literatura universal (*Weltliteratur*) propuesto por Goethe, insuficiente para dar cuenta de la creciente homogenización y estandarización a nivel global, el catedrático propone el término literaturas del mundo (*Literaturen der Welt*). Este, se opone a la lógica eurocéntrica que relegaba a las otras literaturas a la homogenización impuesta por un único lugar de procedencia. Por el contrario, el crítico alemán postula un encuentro con “la complejidad y estructuración polilógica de las literaturas del mundo” (p. 332), lo que supone que la literatura se nutre de tradiciones culturales y geografías diversas. La obra de Tomás Carrasquilla contiene una alta vectorización (*Vektorisierung*) (Ette, 2019) de áreas culturales como la africana, la indígena, la española y la europea en general y sus respectivos entrecruzamientos. Estos vectores, que señalan alteraciones y apropiaciones culturales muy complejos, han pasado desapercibidos para la crítica, obsesionada por comprobar la pertenencia a una escuela literaria.

El segundo capítulo está organizado a la manera de una gran constelación y no como un marco teórico convencional. Dicha constelación está formulada tal como sugiere Walter Benjamin en su texto *El origen del Trauerspiel alemán* (2012). Por lo que, antes que verificar los conceptos en la obra, intento

demostrar la función de ellos en la unicidad exclusiva de aquella. Comprender la obra de Carrasquilla como imagen de la *religiosidad popular* implica una descomposición por “método de rodeo” (p. 8), es decir, “un detenerse y empezar de nuevo a cada frase” (p. 9). De tal manera que, en los apartados titulados con la numeración romana, se analizan los minúsculos elementos conceptuales de varias disciplinas que, aunados por conexiones secretas, forman la imagen. Cada pequeño apartado representa un punto, una estrella que me permite dar un salto a otra. Un juego de desplazamiento, como sugiere Didi- Huberman (2015), similar al que realizan las “piezas sobre un tablero o como la danza de un niño que juega a la rayuela” (p. 152). Para Benjamin (2012) esta forma de dividir los elementos facilita que “los fenómenos” sean “al tiempo divididos y salvados” (p. 14). La imagen 2. muestra el esquema de coordenadas (Buck- Moors, 2001) de algunos de los elementos, que entre lo *sido* (*Gewesen*) y el ahora (*Jetzt*) (Benjamin, 2013a.), así como entre la tradición y lo moderno generan tensión en las obras de Carrasquilla. Sin embargo, cabe aclarar que el análisis de cada texto tiene elementos disciplinares y conceptuales particulares que tensan el sistema de coordenadas.

Los capítulos tercero y cuarto se centran en el análisis de las imágenes de religiosidad popular en cuatro obras de Tomás Carrasquilla: las novelas *Ligia Cruz* (1920), *Entrañas de niño* (1906), *La Marquesa de Yolombó* (1926) y el cuento Simón el mago (1890). Ellas son apenas un ejemplo de lo que creemos es toda la obra completa, una propuesta alternativa de lo moderno literario en Colombia. Dicha propuesta, se ha dicho, no asume lo moderno como continuidad histórica de lo viejo hacia lo nuevo; sino como ese rescate de un recuerdo del encuentro fugaz de lo *sido* con el *ahora*. Por ello, huelga decir que cada uno de los textos alude a referencias históricas concretas, que corroboran que no hay presente totalmente desvinculado de su pasado. Así, la novela *La Marquesa de Yolombó* (1926), que tiene un desarrollo en la época de la Colonia y su ocaso con la instauración del Gobierno Republicano, muestra la pervivencia de tiempos y geografías distintas como la africana, la indígena, la gitana y morisca. La novela

*Entrañas de niño* y el cuento Simón el mago tienen como trasfondo histórico el *Radicalismo* liberal (1863) y su proyecto educativo estatal. Pero, en ambos textos, se alude a la pervivencia de formas de vida coloniales como los títulos nobiliarios y las relaciones sociales basadas en la jerarquía de las razas. Finalmente, en la novela *Ligia Cruz* se presenta la Medellín del siglo XX y su repunte como ciudad financiera y moderna. No obstante, lo que ha cambiado es el aspecto físico y material de la ciudad, no la explotación del oro, que reproduce las mismas relaciones económicas desde la época colonial. De manera tal que, entendiendo esta crítica a la noción de progreso, las novelas y el cuento son analizados desde el presente más reciente, es decir, la Medellín de los años veinte, para señalar, desde allí, los respectivos asaltos que se hacen a las ruinas de su propio pasado.

Ahora bien, cada texto se aborda a partir de dos momentos que describen la detención y el surgir de la imagen dialéctica propuesta por Benjamin: la caída y la irrupción (*Einfall*) y la inversión (*Umschlag*). Aunque estos son simultáneos y el pasar es, por su rapidez, similar al fulgor de un instante, han sido separados para facilitar su exposición. El primer momento, expuesto en el tercer capítulo, trata las detenciones del curso de la historia y su inherente crítica a la idea de progreso. En las obras del antioqueño dicha caída estaría representada por la supervivencia de vestigios del pasado en el instante del ahora de los personajes. Es en los vestigios donde se producen “entrecruzamientos culturales” (Ette, 2019) que yuxtaponen temporalidades diversas.

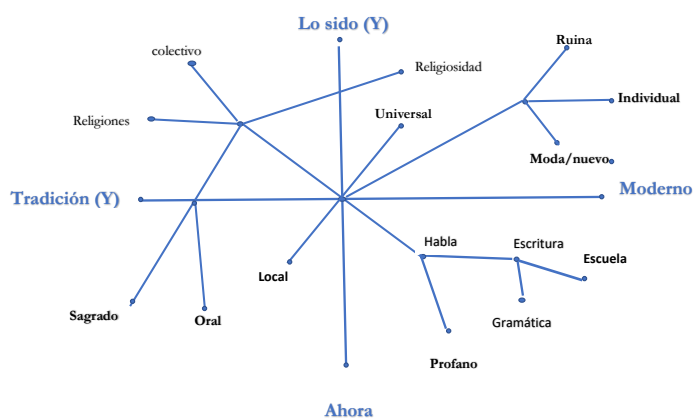
En el cuarto capítulo, se analizan las inversiones (*Umschlag*), que luego de la detención, representan el despertar de la conciencia. Son los movimientos correspondientes a la redención de los olvidos, de las exclusiones de la historia. “Fijarlos es cosa del recuerdo” (Benjamin, 2015, p. 628). Por tanto, es en este momento en el que se revela que no hay una historia, sino imágenes captadas sincrónicamente. Las de Carrasquilla no solo cuestionan la historia como absoluto -un pasado glorioso y único español-, también señalan que todo lo nuevo, lo moderno, anuncia su propia caducidad. Sin



embargo, cabe aclarar, que, a lo largo del documento, el lector encontrará alusiones explícitas a ensayos, crónicas, cuentos y novelas, que hacen parte de la obra completa del antioqueño, así como de otros autores contemporáneos a él, tanto gramáticos como modernistas. Finalmente, en el quinto, y último, capítulo planteo algunas conclusiones generales.

### Figura 1

*Constelación de la Imagen de la Religiosidad Popular en la Narrativa de Tomás Carrasquilla*



### Tomás Carrasquilla, la Tentativa de una Clasificación

“No tengo escuela ni autores predilectos.  
Como a cualquier hijo de vecino me gusta lo bueno,  
en cualquier ramo”.  
Carrasquilla, *Autobiografía*.

El arte no es un conjunto de reglas,  
sino una armonía de caprichos  
Rubén Darío, *Dilucidaciones*, 1907.

“Esta toma de postura está justificada  
en la medida en que se dirige contra  
la hipóstasis de conceptos generales,  
ya que estos no incluyen en todas  
sus versiones a los universales”  
Benjamin, *El origen del Trauerspiel alemán*.

A diferencia de la queja elevada por el hispanista Federico de Onís (1952) frente al escaso conocimiento de la obra de Tomás Carrasquilla en Colombia y en Hispanoamérica, hoy existe una extensa bibliografía que señala el interés que ella despierta. Luego de la publicación de la primera biografía sobre el escritor, objeto de investigación doctoral que escogió Kurt Levy (1958) por sugerencia de De Onís, se han sumado variados temas a una amplia lista. Asuntos como el papel del lenguaje (Sanín Cano, 1936; 1952; 1960)<sup>5</sup>, la imitación de la realidad circundante (Curcio Altamar, 1975), la identificación de tipos como el minero, los niños, las mujeres y campesinos (Téllez, 1979), la psicología infantil (García Bernal, 2000; Cogollo, 2009) y su crueldad (Cogollo, 2008), el tema del mestizaje o la herencia africana (Folgelquist, 2000; Neira, 2003; Restrepo, 2003), el conflicto entre ciudad y provincia (Gómez, 2005; 2006) o campo y ciudad (Giraldo, 2008), las lectoras y los lectores en su universo narrativo (Gómez, 2008), el uso de expresiones culturales relacionadas con la gastronomía (Arango Navarro, 2008), la preocupación por hechos concretos de la historia nacional, verbigracia la *Guerra de los curas* (1876-

---

<sup>5</sup> Aquí son señaladas las fechas en las que Sanín Cano publicó artículos sobre Tomás Carrasquilla. Sin embargo, los tres textos a los que se hace alusión están en la compilación de ensayos del autor de la Biblioteca Ayacucho de 1989.

1877) (Arango Morales, 2010; Londoño; 2013), las tensas relaciones entre las formas orales heredadas de la colonia y las escritas de la república (Agudelo, 2008; Osorio, 2008), sus ideas estéticas (Arango Restrepo, 2009; Naranjo, 1995), el conocimiento sobre la música y sus imbricaciones culturales (Restrepo, 2003), el debate del regionalismo y centralismo (Gutiérrez Girardot, 1984; Restrepo L., 2000; Pineda Buitrago, 2012), el interés por los aspectos religioso y sincrético (Restrepo 1972; Restrepo González 1995) y la relación vida y obra, donde se ahondan la fe o la homosexualidad (Greene, 1968; La Fountain- Stokes, 2000; Martínez, 2008).

Sin embargo, como acertadamente señaló Pablo Montoya (2008), los “tópicos fundamentales” en torno a los cuales se ha estudiado la obra del antioqueño, no sufrieron profundas transformaciones a lo largo del siglo XX. Es más, aquí podría decirse que, en lo que va corrido del siglo XXI, la afirmación de Montoya continua vigente, salvo por unos contados casos. El primero de estos corresponde a una compilación de ensayos que editó Flor María Rodríguez Arenas (2000), bajo el sugestivo título de *Tomás Carrasquilla. Nuevas aproximaciones críticas*. La convocatoria para esta publicación se llevó a cabo en Bogotá, Medellín y Estados Unidos. Los diez artículos que hacen parte de la compilación abordaron la vida y obra del autor desde enfoques teóricos diversos. Como era de esperarse, la propuesta no fue bien recibida por los académicos. Una de las figuras de mayor autoridad al respecto, Jorge Orlando Naranjo Mesa (2008), el crítico y editor de la última edición de la *Obra Completa* de Carrasquilla, afirmó que esos nuevos enfoques no se ajustaban a su narrativa. Pues según su pertenencia al naturalismo era asunto probado.

Posturas como esta no han hecho otra cosa que perpetuar los esquemas de lectura que los contemporáneos de Carrasquilla creían absolutos. La defensa de una verdad única sobre su estética niega la capacidad que tiene cada época para relacionarse con la tradición, desde las preocupaciones

propias del presente. Contario a esto, pretendo demostrar, que toda clasificación en un enfoque particular resulta, antes que un hallazgo, un dogma. Algo que el propio Carrasquilla se negó a aceptar.

Las otras dos compilaciones, que le devolvieron un lugar importante a Carrasquilla, están enmarcadas en la celebración de los 150 años de su natalicio en el 2008, año en el que además fue, junto a José Celestino Mutis, una de las figuras centrales de la 21ª Feria Internacional del libro de Bogotá. La revista *Estudios de Literatura*, de la Universidad de Antioquia, organizó un monográfico sobre el autor para la edición número 23 (julio- diciembre), donde se compilaron diez trabajos del *Coloquio internacional y tradición y vigencia de Tomás Carrasquilla* de profesores de la Facultad de comunicación de la Universidad de Antioquia, Universidad Nacional (Sede Medellín) y la Eafit. Por su parte la revista *Lectiva. Asociación de profesores de la Universidad de Antioquia*, también realizó un homenaje en su portada por el natalicio del escritor en su dossier N.º 16 y le dedicó tres artículos.

Ahora bien, lo que aquí se intenta probar es que, pese a la variedad de propuestas para abordar la obra, la mayoría de esos estudios se soportan en una finalidad común: comprobar, a partir de categorías abstractas, en cuál de las escuelas literarias, que confluyeron en Europa e Hispanoamérica durante la segunda mitad del siglo XIX, se inscribe la narrativa de Carrasquilla. Lo que convierte a estos importantes hallazgos en ejemplos de la comprobación del costumbrismo, el realismo, el naturalismo y, en menor medida, el modernismo. Esta serie de rótulos y encasillamientos, antes que ampliar la comprensión de su propuesta estética en el ámbito universal, la limita.

Con el ánimo de probar lo dicho, este capítulo clasifica algunos de los estudios críticos más relevantes en torno a la obra del antioqueño en seis categorías. El objetivo es demostrar cómo su amplia producción narrativa (cuentos, novelas, crítica, crónicas y acuarelas) termina convertida en un pretexto para probar su pertenencia a alguna de esas clasificaciones. Por lo que al final, el lector encontrará las objeciones respectivas a este tipo de enfoques, toda vez que impiden analizar la relación de la

particularidad de lo regional en el ámbito universal. Dicha particularidad, antes que afirmar una tradición cultural única y esencialista, se soporta sobre la confluencia y superposición de variadas tradiciones culturales y sus respectivas geografías y lenguas. Cada fragmento cultural se une a otros a la manera de un montaje, una propuesta teórica desarrollada por Didi- Huberman (2015) a partir de algunos acercamientos a la obra de Benjamin. Esto demostraría que en Tomás Carrasquilla existe un proyecto estético que se contrapone a cualquier comprensión de lo literario en los estrechos límites de una uniformidad universal. Ni española ni decadente francesa. Por el contrario, la correlación e intercambio recíproco de lecturas, apropiación de ideas, saberes y experiencias que cada particularidad circunstancial aporta a la idea de un universal literario diverso.

### **La Filiación con el Costumbrismo y la Provincia**

La publicación de su primera novela, *Frutos de mi tierra* (1896)<sup>6</sup> señala el inicio de una lucha por la clasificación. La asociación de esta con el costumbrismo ha sido atribuida a este desacertado primer título. Kurt Levy (1958), el primer biógrafo y especialista en Tomás Carrasquilla, aseguraba que fue decisión de amigos y cercanos el que, a última hora, la novela se titulara *Frutos de mi tierra*, rechazando los otros cinco títulos propuestos por el propio Carrasquilla.<sup>7</sup> De igual manera, Álvaro Pineda Botero

---

6 Cabe aclarar que, si bien *Frutos de mi tierra* es la primera novela publicada en 1896, lo que hoy corresponde a una versión del capítulo X había sido presentado, con el título de *Jamones y solomillos* en *Revista Santandereana* el 12 de diciembre de 1891 bajo el seudónimo de Carlos Malaquita. Posteriormente, en el periódico *El Espectador*, en agosto de 1893, se publicó otro fragmento, "Medellín y el cucaracho", que sí corresponde con la novela actual. Un cotejo de la versión inédita de la *Revista Santandereana* y la actual supone que entre 1892 y mediados 1893 hizo una corrección estilo de la novela. Una ampliación de esta discusión se puede ver en Córdoba, Estella (1996). Además, con el mismo seudónimo publicó su cuento "Simón el mago" (1890), texto que presentó para hacerse miembro de *El casino literario*, un círculo intelectual dirigido por Carlos E. Restrepo.

7 Levy documenta que la decisión de dejar el título de *Frutos de mi tierra* fue tomada por Jorge Roa y Laureano García, y no por el propio Carrasquilla. En la correspondencia de éste se verifica que él había pensado en al menos en cinco títulos: "*Jamones y solomillos* (carta a J. E. Yepes, 1896), *Jamones y solomos* (Bernardo Jaramillo Martínez, 'El maestro Tomás Carrasquilla', *El colombiano*, suplemento, mayo 25, 1952), *Lonjas y tocinos* (Eduardo Zalamea, 'Carrasquilla y los tiempos viejos', *El Correo*, oct. 28, 1952), como también *Jamones y tocinos* y *Tocinos y tasajos*. Carrasquilla mismo no especifica 'el nombre primitivo' (carta a J. E. Yepes, 1896)" (p. 45). Sin embargo, cabe aclarar que, en una carta del 14 de enero de 1896, Carrasquilla les comenta a su abuelo y hermana que el título de *Frutos de mi tierra* le disgustó a Pedro Nel, el prologuista, porque este consideraba que la era "depresivo para la tierra nuestra" (Carrasquilla, *Epístolas*, p. 749). Lo anterior comprueba, por un lado, que el título no fue adjudicado por Carrasquilla. Pero, además, que, si hubo alguien incómodo con él, fue el prologuista, quien consideraba que los lectores se podrían hacer una mala imagen de la región de Antioquia. Pues para Nel todo cuanto se dijera de la región debía idealizarla. No obstante, Carrasquilla estaba persuadido de que lo correcto era mostrar, tanto a aquellos personajes que representan sus "cuatro frutos muy podridos y hediondos", como a los "de regular sabor, y algunos hasta gratos y perfumados" (p. 749).

(2016), en la biografía más reciente del escritor, apunta que la “matriculación” de Carrasquilla en dicha escuela se debe a la incorrecta clasificación que hace de la novela su prologuista, el político conservador Pedro Nel Ospina (1896). De acuerdo con Pineda, el reconocimiento con que contaba este en el ámbito nacional, y particularmente en Bogotá, “ofrecía ventajas evidentes” para un escritor destacado solo en el reducido círculo de amigos antioqueños. Esta deferencia que tuvo el político con su viejo compañero de la universidad de Antioquia, también le acarreó consecuencias en la recepción de su obra. Por esto, Pineda sostiene que lo primero implicó cederle al político “un voto de confianza y de apoyo a su figura y a sus ideas; y segunda era aceptar por anticipado que los lectores futuros identificaran a Carrasquilla como conservador y regeneracionista” (p. 76). A juicio del biógrafo habría sido más oportuno el prólogo de un buen amigo con el que sí compartiera su liberalismo, como el general Rafael Uribe Uribe<sup>8</sup>, pero ello habría significado “echarse encima la crítica política y la censura eclesiástica” (p. 76).

Sin embargo, dicha confrontación no abarcó todos los espacios como lo supone Pineda, no al menos si se revisa el vínculo que establecieron liberales y conservadores en la construcción de un imaginario sobre lo nacional a partir del regionalismo. Así Erna Von der Walde (2007) señala el papel relevante de la tertulia *El Mosaico* (1858- 1872) en la difusión de dichos imaginarios. En este proyecto participaron José María Vergara y Vergara y Eugenio Días, sus fundadores conservadores, pero también el ideólogo del liberalismo José María Samper, la periodista e historiadora Soledad Acosta de Samper, el también periodista y educador Manuel Ancizar y el geógrafo Felipe Pérez. Si bien dicha publicación fue heteróclita, pues contiene crónicas de viaje e informes científicos, lo cierto es que, como conjunto, que no como partido, ese grupo logró configurar “un mapa social de la nación” (p. 246). En su “descripción

---

<sup>8</sup> Fue un liberal, jurisperito, orador, militar, polemista, periodista y diplomático antioqueño (Valparaíso, 12 de abril de 1859 - Bogotá, 15 de octubre de 1914). A los 17 años se enlistó para participar en la *Guerra religiosa de 1876* en las filas liberales contra las conservadoras. Estudió jurisprudencia en Bogotá en el Colegio el Rosario financiado con una beca del entonces Estado de Antioquia. Participó en la *Guerra de los mil días* y firmó la paz en 1902.

de los espacios geográficos del territorio nacional, de sus gentes, sus formaciones sociales y económicas” (p. 243) se rescata una “visión hispano-católica de la nación” (p. 244), pero también la de un “país de regiones” (*Ibid.*). En este último fue relevante el papel que jugó el costumbrismo “que habría de cristalizar en el proyecto de unidad nacional en la década de 1880” (*Ibid.*). Luego, para volver sobre el argumento de Pineda, lo que no ayudó a Carrasquilla fue que un político, imbuido en la lógica regional identitaria, sin importar su fracción, hubiese redactado el prólogo. Pues su propuesta estética no solo rompe amarras con ese tipo de arte ligado a finalidades políticas o religiosas, también, como se verá más adelante, quiebra los esencialismos regionalistas.

Ahora bien, independientemente de la errónea clasificación de la novela en el costumbrismo, quizás por los escasos conocimientos literarios de Ospina; llama la atención que, desde ese entonces *Frutos de mi tierra*, y la narrativa en general de Carrasquilla, despertaron todo tipo de conjeturas con respecto a la escuela literaria en la que debía inscribirse. Ni los sectores más conservadores, ni los más progresistas, escaparon a la tentativa de la clasificación. Entre los aspectos que inquietaron a esos primeros lectores se encuentran, el habla popular de la región<sup>9</sup> y la falta de idealidad en la representación de las relaciones entre señores hacendados y los sectores populares. En el caso particular del prologuista de *Frutos* se percibe una molestia pues, a la par que presenta la novela, le formula soterradamente una crítica.

Por un lado, Ospina exalta la “fidelidad de la pintura, la honda y sostenida observación de caracteres y de costumbres que preside aquella serie de cuadros, y el color gratamente local, íntimamente antioqueño, de la obra” (p. 50). Pero, por otro lado, cuestiona que cuando el autor “pinta

---

9 Cabe aclarar que Tomás Carrasquilla no es el primero en hacer de lo regional antioqueño un tema literario. Por el contrario, se puede decir que él es heredero de una tradición que había mostrado un claro interés por los asuntos de la región durante todo el siglo XIX. Entre los predecesores de Carrasquilla están Juan de Dios Uribe, “el indio”, Gregorio Gutiérrez González con *Memoria sobre el cultivo del Maíz en Antioquia* (1860), Epifanio Mejía y Juan de Dios Restrepo, quien publicó con el seudónimo de Emiro Kastos sus *Artículos escogidos* (1859) Ver: Neira Palacio, 2000; Naranjo Mesa, 2008.

por pintar”, produce en el lector “un sentimiento de abominación y desprecio para con la mayor parte de los personajes que en él figuran y con cuya cruda exhibición alcanzó el autor a hacerlos más odiosos y repugnantes” (p. 56). Todos estos, antes que “frutos de nuestra tierra”, son “excrecencias y tumores” (p. 58). En efecto *Frutos* desacraliza la imagen idílica de lo nacional, y particularmente la de la “antioqueñidad”, corroyendo el imaginario aquel de la región de raza blanca de ascendencia española, trabajador y católico, cuyo eje articulador son los lazos de familia<sup>10</sup>. Pero, a la par que desacraliza, reemplaza aquella imagen por una donde prima el individualismo del naciente comerciante agiotista y del semi-culto ciudadano. Así, cuando Ospina aplica la categoría de “cuadro de costumbres” para definir la obra de Carrasquilla no lo hace con el ánimo de elogiarlo; sino de formular una crítica a la crudeza con la que presenta la “contraposición de clases”. Por esto afirma que novelas como *María* (1867) de Jorge Isaacs, no caben en la odiosa clasificación en la que se inscribe el antioqueño. De esto era consciente el propio Carrasquilla, pues él, como Zuleta con *Tierra Virgen*, no había elegido “la región de los ensueños (...) sino esta realidad en la que vivimos” (Carrasquilla, *Epístolas*, p. 758).

La misma desconfianza se presenta en otro reconocido hombre de aquella época, el bogotano y miembro de la Academia Colombiana de la Lengua<sup>11</sup>, Lorenzo Marroquín (1897). Este, desde un criterio gramatical, califica la novela *Frutos de mi tierra* como “vulgaridad repugnante” (p. 245). Si bien el grueso de su comentario va dirigido a la novela de Eduardo Zuleta, *Tierra Virgen* (1897), aprovecha los defectos de esta para señalar una tendencia que, según él, ya venía dándose desde la publicación de la novela de

---

10 La “antioqueñidad” es uno de los relatos que, durante el siglo XIX, construye un imaginario sobre la historia local de la migración y colonización de Antioquia, la “epopeya del hacha” como la denomina Eduardo Santa (1961). Según el historiador este territorio es poblado por un grupo de hombres blancos, emprendedores y valientes que “continuaron la empresa de los conquistadores españoles, quizás con mayor fortuna que éstos” con el ánimo de “construir la patria”, unida por un lazo común “antropogeográfico”. En esta lógica se defienden denominadores comunes a la región y la población en tanto “conglomerado social étnicamente homogéneo y triplemente unido por la sangre, por la tradición y las costumbres” (p. 9). Ver: Santa, Eduardo (1961). *Arrieros y fundadores. Aspectos de la colonización antioqueña*. Bogotá D.C: Editorial Cosmos.

11 La Academia Colombiana de la Lengua fue fundada en 1871 como correspondiente de la Real Academia Española. La idea era civilizar mediante la lengua y consolidar una nación en torno a ella. Apelando a la herencia española se legitima una idea de unidad nacional en torno a la lengua y la religión. Ver: Castiblanco Acosta, Laura (2014). *El papel de la Academia Colombiana de la Lengua en el proceso de civilización a finales del siglo XIX*.



Carrasquilla. Para el gramático *Frutos* tiene dos errores claros, consecuencia de su “desenfado y libertad”, por no decir desobediencia. El primero es privilegiar el habla sobre la lengua escrita, lo que califica el gramático como carente de principios académicos. El segundo tiene que ver con la incorrecta imitación de la escuela literaria en la que pretende inscribirse Carrasquilla. Por lo que el gramático asegura que el antioqueño “usa palabras de diccionario, giros, construcciones y modos de decir, tomados casi textualmente de clásicos españoles, y señaladamente de Pereda y Pérez Galdós, a quienes imita cuándo están afectando justamente usar del lenguaje con pleno desenfado y libertad, sin seguir reglas ni principios ningunos, ni mucho menos inspiración e influencia de nadie (p. 243).

Marroquín, sin decirlo abiertamente, sabía que novelas como la de su padre, el también político José Manuel Marroquín, tenían un reconocimiento justamente porque imitaban, en correcto castellano, el estilo romántico- costumbrista del español José María de Pereda. El mismo Miguel Antonio Caro, que solía tener reservas con otros géneros distintos a la poesía, no dudaba en otorgarle relevancia a las novelas escritas por José Manuel Marroquín (Cfr. Altamar, 1975 p. 135). Este último publicó, “en su ancianidad, de 1896 a 1898”, cuatro novelas: “*Blas Gil, Entre primos, El Moro y Amores y leyes*”. Estas, a diferencia de la de Carrasquilla, se caracterizaban por “la excelencia estilística con que están escritas” y por su “riqueza lingüística (...) comparable al dominio que de la lengua castellana tuvieron en nuestra patria Rufino José Cuervo y Miguel Antonio Caro” (Altamar, p. 134). Lo anterior implica que Carrasquilla se atrevió a hacer lo que ni los costumbristas, poner en boca de sus personajes la lengua tal como esta era usada en la cotidianidad (Cfr. Ramírez, 2009).

Lo anterior explica la dureza del comentario de Lorenzo Marroquín, pues antes que una mera opinión, su criterio estaba justificado en una tradición gramatical. Esta entendía la calidad de una obra como el cumplimiento de los preceptos de la escuela literaria y el acatamiento de las normas gramaticales. Miguel Antonio Caro (1865), treinta y dos años atrás, había propuesto la *imitación* de los

clásicos latinos como condición imprescindible, para expresar “perfecta y hermosamente el pensamiento” porque mejoran y amplían “la lengua patria” (p. 6). Por lo que cualquier hombre, “por extraordinarios talentos que posea” debe obedecer a la gramática porque el habla de la “lengua (...) se encuentra ya formulada, y sujeta a reglas, y sólo le es dado contribuir a perfeccionarla, nunca a inventar una nueva” (p. 7). Si bien, Marroquín no sugiere que el arte deba imitar solo los modelos clásicos, sí plantea la necesidad de obedecer los rasgos del costumbrismo, escuela en la que creía estaba inscrito el escritor antioqueño. Además, como Caro, comparte que la literatura debe ser ejemplo de correcto uso de la lengua y no esa entronización que hace Carrasquilla (1991) del habla popular por encima de la gramática. Sin embargo, como es sabido, el antioqueño estuvo dispuesto a relativizar todo, salvo su “verdad del sentimiento”, así ello implicara ser reconocido como un hereje de la academia y la gramática. Por ello afirmaba que “el artista, en su empeño de reproducir lo bello y lo verdadero, no siempre tuvo en cuenta la moral cristiana, ni muchas veces la universal, ni a veces la decencia tan siquiera, ¿por qué razón ese artista va a ser más respetuoso con la gramática?” (p. 270).

Después de aquellos veredictos, la narrativa de Carrasquilla continuó siendo asociada con términos como *maicero*, es decir, con “los provincialismos de la jerga popular” (Yepes, 1896), lo raizal (Restrepo, 1916) o simplemente con el regionalismo tradicional, entendido como apéndice del costumbrismo y su folklor (Williams, 2012). Dichos rasgos, en lugar de ser analizados en el marco de la literatura moderna, esa que se enfrenta con decisión a lo que Gutiérrez Girardot (1984) denominó, la “arrogante miopía de la ‘Atenas suramericana’” (p. 467), quedó reducida a una propuesta que vuelve sus ojos nostálgicos a la patria chica frente a los avatares de la vida moderna, en las nacientes ciudades. Por el contrario, como advierte Gutiérrez, el regionalismo de Carrasquilla adquiere sentido pleno como crítica al “racismo departamental de los *humanistas*”, esa sociedad del interior del país, la de la cultura cachaca, que se negaba a reconocer “la otra sociedad en la que consistía Colombia” (p. 470). Pese a la

fuerza del argumento, Gutiérrez no termina de aceptar la postura del Carrasquilla que objetó al modernismo, porque supone que en sus planteamientos hay mucho de “pacata reacción”. Sin embargo, reconoce que el antioqueño fue acertado en sus juicios sobre la contingencia de la moda y la interpretación de la obra de Nietzsche.

Por otra parte, en la década de los 90's José Miguel Oviedo (1995) elabora una *Historia de la literatura Hispanoamericana* en la que propone dejar de lado los modelos que presentan “la historia-catálogo, la historia- depósito general de textos”, cuya única consulta es similar a la que se hace con “un diccionario o una guía telefónica: cuando uno busca un dato específico” (Vol. I, p.17). En oposición a este modelo, el crítico peruano propone la opción de “leer el pasado desde el presente” ofreciendo “un cuadro vivo de las obras según el grado en que contribuyen a definir el proceso cultural como un conjunto” (p. 17). La propuesta, sin duda interesante, termina por ofrecer una lectura lineal que, bajo los ya tradicionales rasgos de escuelas literarias, presenta una “revisión de lo mejor y de mayor trascendencia dentro y fuera de su tiempo” (p. 18). Así, en el volumen dos hay un apartado titulado “La transición hacia el realismo y el naturalismo”, donde bajo el subtítulo “Vuelta al pasado: Carrasquilla”, dedica poco más de una página a un escritor que entre 1890 y 1936 escribió once largar novelas, cuentos, crónicas, un par de piezas de teatro y artículos, todo esto compilado, al menos hasta los años noventa, en dos gruesos volúmenes de casi dos mil páginas.

Aunque el crítico peruano reconoce lo difícil que resulta “ubicar satisfactoriamente” la obra del antioqueño, no solo por su extensión, sino por la “naturaleza intrínsecamente retrospectiva de esta” (p. 211); cede paso a su necesidad de clasificar. De esta manera, ubica a Carrasquilla en una categoría totalizadora que denomina “costumbrismo romántico” (p. 211). En otras palabras, su estudio desde el presente llega a las mismas conclusiones a las que, en el siglo XIX, ya había llegado un gramático como Lorenzo Marroquín. Por lo que, contra todo pronóstico, el sucinto comentario sobre Carrasquilla y la

novela *La marquesa de Yolombó* (1926-1927) termina siendo esa guía telefónica en la que se encuentra un dato que, antes que acercar a los potenciales lectores a la obra, los aleja advirtiéndoles que aquella resulta “extemporánea”. En su razonamiento, Oviedo no comprende cómo, si las primeras publicaciones del antioqueño eran contemporáneas del realismo y el naturalismo, y *La marquesa de Yolombó* lo era de la vanguardia artística, sus obras no hayan cambiado a largo del tiempo. Por el contrario, afirma que “el anacronismo de su obra está determinado por la fidelidad de la realidad, la historia y el folclor de la región donde nació: el valle de Antioquia”. (p. 211) De la protagonista de la novela atina a señalar que como mujer de la colonia “encarna una época y la devoción a España” (p. 211). La novela, de casi doscientas veinte páginas, no suscita interés en el crítico peruano, por lo que la despacha en un ligero comentario de un párrafo. Y aunque él no puede ver mucho allí, otros estudiosos de *La marquesa de Yolombó* han resaltado temas diversos como el mestizaje (Neira, 2003), la superación del determinismo de los roles asignados a una mujer durante la época colonial, que llevan a la marquesa a leer y a escribir, y aunque es supersticiosa, como afirma Oviedo, ella representa a la “protohembra” en la que se concilian civilización y barbarie, “Bárbara Caballero” (Moreno- Durán, 1998). Otro tanto podría decirse de la interacción cultural (Restrepo, 2003) o el “proceso de transculturación o hibridación cultural que abre el horizonte de la literatura colombiana y prepara el terreno para novelistas como Gabriel García Márquez y Fernando Vallejo” (Osorio, 2008, p. 204).

Dicho todo lo anterior, cabe resaltar que en la actualidad ha perdido vigencia la asociación de la narrativa de Carrasquilla con el costumbrismo. Por lo que ahora lo regional se destaca como lo diverso, en un contexto donde primaba una perspectiva totalizadora de la unidad cultural de lo nacional<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> El proyecto político de la *Regeneración*, con su idea de centralismo, nunca estuvo pensado como un proyecto de Nación diverso, pese a reconocer a Colombia como un país de regiones. Así, en 1881, en su primer periodo como presidente de Colombia, Rafael Núñez nombró a Jorge Isaacs como secretario de una comisión, que tenía como objetivo darles continuidad a los hallazgos realizados por la Comisión Coreográfica (1850) dirigida por Agustín Codazzi. Aunque el grupo de Isaacs se desintegró, este continuó su viaje por la península de la Guajira. De este recorrido resultó un informe, “Las tribus indígenas del Magdalena” (1884), publicado en *Anales de Instrucción pública*. El texto, según señala

Opuesto a esta idea, Carrasquilla logra que, en el habla popular de sus personajes, discurren todas aquellas significaciones que alteran cualquier idea de una topografía definida. La tradición de la literatura nacional no se alimenta de lo español como única fuente. De ahí que sea en el habla popular, en esa suerte de oraloteca, y no en el casticismo, donde se esconden, pero también se integran, las diversas tradiciones culturales del mundo. A la manera de un archivo, Carrasquilla rastrea esos entrecruzamientos culturales<sup>13</sup> entre lo español, con esos dejos árabes y gitanos, lo africano e indígena que está rememorado en la oralidad. Todo esto, antes que demostrar un vínculo entre el costumbrismo y regionalismo de Carrasquilla, señala el abismo que los separa. El primero, por el contrario, apreció sobremanera el estilo castizo y la idealidad del terruño en esas extensas y detalladas descripciones coloristas del paisaje. Todos sus cuadros de costumbres tenían además finalidades didácticas y morales concretas que no están presentes en la obra del antioqueño. Estas diferencias fueron percibidas por los gramáticos, por lo que antes que considerarlo un escritor cercano a los intereses plasmados en el costumbrismo, y su idea de unidad nacional, lo excluyeron afirmando que no imitaba correctamente la escuela. Prueba de ello está en el reconocimiento tardío que recibió Carrasquilla, a sus setenta años, por parte de La Academia de la Lengua en 1936.

---

Carlos Arturo López (2008), fue cuestionado, dos años luego, por Miguel Antonio Caro, con la firma la Constitución de 1886. El objetivo de Caro era desvalorizar el texto, "politizarlo", reduciendo los argumentos expuestos por el escritor a meras puerilidades, a lo antirreligioso, efecto del darwinismo positivista que lo impregna. Sin embargo, lo que le incomodó al gramático del informe fue la denuncia que hacía Isaacs del completo olvido y abandono en el que estaban los indígenas del Magdalena, desde la Colonia. La opinión de Isaacs sobre los conquistadores, representaba un ataque proyecto de unidad nacional que se sustentaba en la tradición y la gloria española, de la religión y la lengua. "La tradición que hermana a estas naciones no está instalada en el territorio americano, esa tradición es la que históricamente se concentró en España, se cristalizó en su lengua e instituciones, se mantuvo unida durante casi dos milenios gracias al cristianismo" (p. 84).

<sup>13</sup> Este planteamiento será desarrollado en un capítulo II. Por ahora, cabe aclarar que aquí entiendo los entrecruzamientos culturales desde la polilógica de la *vectorización* (*Vectorisierung*). Esta es una metáfora metodológica que usa el crítico y romanista alemán Ottmar Ette (2019), para quien la filología transareal (*TransArea Studies*) representa una comprensión mucho más dinámica de cómo se pueden estudiar las literaturas del mundo (*Literatur der Welt*). Apartándose de los modelos teóricos que interpretan la literatura latinoamericana como algo identitario, auténtico, único, propio, así como de la contraposición entre centros y las periferias; el crítico demuestra que la literatura funciona como un almacenamiento antiguo, y también futuro, polifónico, polilógico y transnacional de complejos intercambios culturales.

### **El Regionalismo Universal y su Cercanía con el Modernismo**

La obra de Carrasquilla también contó con la opinión de contemporáneos que percibieron, en un sentido opuesto al gramatical, el uso del habla popular y la ubicación de la región como escenario. Con motivo de la celebración de los setenta años del escritor, el gran lector de la cultura universal y primer crítico moderno, Baldomero Sanín Cano (1928), elevó un elogio al regionalismo de Carrasquilla. Bajo esta perspectiva, el regionalismo pierde la asociación con lo nostálgico y premoderno, para convertirse en un rasgo inherente de las grandes obras de la literatura Universal. Así, Sanín afirma que de la misma manera que la *Divina Comedia*, el *Fausto* o los *Hermanos Karamazov*, la obra de Carrasquilla tiene “profundas raíces en el suelo donde su autor vio la luz del día” (1989 [1928], p. 221). Comprender la “plenitud de su significado”, implica poseer un “conocimiento documentado”, tal como ocurre con la obra de Dostoyevski. Lo anterior convierte al maestro antioqueño en ejemplo de auténtico regionalismo, pues logra que, como los grandes escritores, forma y contenido se correspondan.

Este mismo argumento de lo regional, le permite al crítico desmontar la imagen del escritor desprolijo en materia de lenguaje, aspecto que, como ya se señaló, fue el más criticado por parte de los defensores del hispanismo a ultranza. Por el contrario, aludiendo a las opiniones de Miguel de Unamuno sobre la obra de Carrasquilla, en la que el salmantino encuentra ese “sabor añejo de la lengua” española; el crítico colombiano afirma que este no se contenta con el léxico, hace del regionalismo un tributo a las “prerrogativas de idioma en todas sus variadas modulaciones” (p. 221). De manera tal que en esa “sabiduría verbal”, en la “riqueza del vocabulario”, es posible rastrear “las modulaciones lógicas del idioma” (p. 222) de esa región antioqueña. Es más, Sanín afirma que la narrativa del viejo Carrasca logra escapar al análisis crítico que tiene como finalidad agrupar obras a partir de una serie de rasgos, que den cuenta de la escuela literaria a la que se inscribe. Por lo que plantea que, si toda obra “es una tentativa de deformación de la vida según cualidades del temperamento”, en Carrasquilla “la vida

observada tiene consonancias tan numerosas con su temperamento” (p. 222) que resulta imposible determinar una única manera de deformación.

Además de este artículo, Sanín le dedicó tres publicaciones más a Carrasquilla, dos de ellas en el periódico *El Tiempo* y otra para Fondo de Cultura Económica. La primera, del 22 de marzo de 1936, la hace luego de que la Academia de la Lengua le concediera al escritor el Premio Nacional de Literatura y Ciencia José María Vergara y Vergara. En este artículo Sanín exalta los mismos aspectos señalados ocho años atrás, salvo que ahora elevaba al antioqueño a la categoría de “mejor novelista de Colombia” por encima de los, ya canónicos, Jorge Isaacs y José Eustasio Rivera. El parangón es establecido tomando en cuenta la producción y la profesionalización. Mientras que estos son “literatos de un solo libro (...) Carrasquilla ha escrito muchas obras y no ha querido ser con voluntad y talento avasalladoras otra cosa que literato” (p. 256). Es decir, a diferencia de la ya acostumbrada herencia familiar del ejercicio de la política y la literatura, como pasaba con los Marroquín, por citar algunos ejemplos; Carrasquilla era exclusivamente escritor. Esta profesión antes que un ejercicio de simple inspiración es producto de un trabajo con los libros, con la lectura copiosa, que más que señalar la influencia, dan cuenta de su independencia. Esta, justamente, se revela en ese movimiento esquivo que elude cualquier clasificación, un sinónimo de originalidad, que en palabras de Federico de Onís (1952), “se manifiesta en su capacidad para liberarse de la imitación directa de todo influjo, aunque todos los que recibió están latentes en su obra” (p. 14).

El segundo artículo de 1944 lo realiza Sanín con motivo de la publicación de *Letras colombianas* en Fondo de Cultura Económica de México, es decir, cuatro años después del fallecimiento de Carrasquilla. Aquí, a diferencia de años anteriores, el crítico se muestra escéptico con respecto a los alcances del habla popular en la obra de Carrasquilla y el aprecio de esta fuera de Colombia. Es cierto que mantiene el elogio por el “estilo personalísimo” del escritor, pero esta vez se le mide con el mismo

rasero que a otros antioqueños que, sin “pretensiones de regionalismo” conservan “el amor al suelo, a la lengua del pueblo y a las tradiciones de igualdad entre todos y mutuo respeto” (p. 115). Llama la atención que comparado con los artículos de 1928 y 1936, donde la independencia del estilo de Carrasquilla se identifica con un juego esquivo a cualquier clasificación, pero en la que son ineludibles sus dotes de lector de diversos autores como Valle- Inclán, Lugones, Quevedo, Rabelais, D’ Annunzio, Cervantes; ahora se lo presenta encasillado. Así, se afirma que Carrasquilla hace parte de esa “corriente naturalista morigerada por el prestigio de algunos escritores españoles como Pereda y Emilia Pardo Bazán”; pero con procedimientos para pintar “el mundo y la naturaleza humana de Flaubert y Zola” (p. 115).

En el último artículo del 2 de junio de 1952 divulgado por el diario *El tiempo*, Sanín está de nuevo imbuido por el entusiasmo de los primeros artículos. Aludiendo a la intención de algunos por realizar una publicación de la obra completa de Tomás Carrasquilla, exalta una vez más su valor como novelista “de las letras latinoamericanas”, así como de gran exponente del alma humana mediante la palabra hablada, “viva y resonante” (p. 376). Aquí, Sanín advierte que, a diferencia de los filólogos, obsesionados por “la historia de las palabras y de su remoto abolengo para usarlas con propiedad”; Carrasquilla “apela a la fuente misma de las palabras, a los labios del pueblo” (*Ibíd.*). Contrario a lo expuesto en 1944, el articulista reconoce que la dificultad para comprender la obra de Carrasquilla es consecuencia clara del uso de arcaísmos, “hoy inteligibles para españoles e hispanoamericanos de otras regiones”, que hacen parte de ese español castizo “que a estas comarcas trajeron los conquistadores” (p. 378), y no del provincialismo. Por esto, la narrativa de Carrasquilla tiene una virtud particular que radica en esa capacidad para conjugar el ritmo con la prosa. La simple idea de cambiar la posición de una palabra implica modificar “la significación íntima de la frase”, toda vez que existe “una



correspondencia armónica entre el sentido de las voces por él usadas y su secreto valor prosódico” (p. 377).

Por esta misma época, aparece en escena otro defensor de don Tomás Carrasquilla, Federico de Onís (1952), quien justamente redactó el prólogo a la primera edición de las *Obras Completas*, una publicación coordinada por la editorial Espasa Calpe de España, en la que elogió su regionalismo con el apelativo de “antioqueño universal”. En este texto, el hispanista plantea que el desconocimiento de la obra de Carrasquilla puede aducirse al momento histórico en el que surge. Comparado con el auge del modernismo, que volcaba sus intereses sobre “lo universal, lo nuevo y lo extranjero”, la obra de Carrasquilla “parecía reducirse al costumbrismo realista del siglo XIX” (p. 12). Rubén Darío había publicado *Prosas Profanas* en 1896, el mismo año en el que Carrasquilla lo hace con *Frutos de mi Tierra*, muere José Asunción Silva y Guillermo Valencia despunta como poeta. Todos estos acontecimientos opacaron el interés por su obra y la relegaron por años a un olvido, solo superado con el reconocimiento que le otorgó el Premio José María Vergara y Vergara.

Ahora bien, con respecto al regionalismo, De Onís afirma que si bien este hace parte del “ideal literario” de Carrasquilla, con el que se propuso demostrar que era posible “hacer novela sobre el tema vulgar cotidiano” (p. 18); su alcance es diferente al que tuvieron “los regionalistas realistas y naturalistas europeos del siglo XIX y sus secuaces de América” (*Ibid.*). En el antioqueño, antes que un rezago del pasado, se anuncia “la novela hispanoamericana postmodernista”. Lo anterior debido a que la región en América no es como en Europa, “un resto rústico del pasado que no ha sido absorbido en la nivelación de la cultura moderna nacional” (*Ibid.*). Aquí la región es “la expresión más genuina del carácter original instinto de América entera y de sus modalidades nacionales” (*Ibid.*). Por lo que el prologuista afirma que el lugar que le corresponde a Carrasquilla en la literatura es el del modernismo, el mismo que él, como Miguel de Unamuno, combatió en su versión de extranjerismo y decadentismo. Así, el modernismo de

Carrasquilla estaría representado en la “expresión subjetiva de la personalidad individual” (p. 21), esa misma que transita con plena soltura entre la realidad y la realidad transfigurada, lo regional y universal, lo nuevo y antiguo, lo liberal y conservador, la alegría y la tristeza. Entreverados vericuetos por los que, cree De Onís, tendrán que transitar los potenciales lectores de la *Obra Completa*. “Una nueva generación, libre de los prejuicios modernistas y antimodernistas de la época” (p. 13).

Más recientemente, Edison Neira Palacio (2000) cuestiona la postura de críticos como Eduardo Castillo, Jorge Zalamea y el mismo Ángel Rama, quienes tratando de hacer una “defensa” de Carrasquilla se quedan en la superflua “elocuencia de manual” (p. 277). Como lo hiciera De Onís, Neira parte de la distinción entre lo regional y lo provinciano, aspecto que si bien todos creen comprender se equiparan equívocamente. Para Neira “regionales son tanto el provincialismo como el universalismo y regionales son también el *snob* en su desesperación por la novedad y el cientifista en su delirio de vincular todo tema mundano con todo tema clásico o de moda” (p. 277). Evadiendo argumentos de índole política, el profesor de la Universidad de Antioquia plantea un escenario tenso entre los ideales humanistas y una literatura de corte secular, de la que solo se reconoce la versión modernista. Sin embargo, Carrasquilla también concibe un proyecto secular, pero reconstruyendo el medio local y regional.

Hacia 1896, el modernismo hispanoamericano representaba una institución literaria continental que había dado cuenta de un discurso secular y de la capacidad de la inteligencia americana para tematizar y hasta remedar la cultura europeo-occidental. Un hecho tan representativo de cosmopolitismo, sumado al pasatismo de los costumbristas y al humanismo de manual que abrieron Miguel Antonio Caro, Guillermo Valencia y *La Gruta Simbólica*, restaban fuerza a los escritores que buscaban en lo regional, un tema literario igualmente secular, pero que no se limitaba a hacer de la literatura una reproducción del hedonismo hacendado de las élites gobernantes (Neira, 2000, p. 277).

Los procesos de secularización son explicados por Neira a partir de los cambios económicos que atraviesa Antioquia y que pueden verse en obras como “Simón el mago”, *Frutos de mi tierra*, pero también en sus ensayos, como “Por más afuera” (1919), y cartas. Así, el regionalismo en Carrasquilla, sin ser exclusivo de él, sino más bien de una tradición de antioqueños como Gregorio Gutiérrez González, Epifanio Mejía, el indio Uribe y Emiro Kastos; no tiene nada que ver con ese otro regionalismo institucionalizado del costumbrismo. En las obras de Carrasquilla esos “lazos de fraternidad y equidad” que caracterizaban a la sociedad colonial, hidalga y católica, vienen a ser reemplazados por las lógicas del comercio y la producción parcelaria del café. Toda su narrativa, al nutrirse de la tensión entre el “desarrollo y el *retroprogreso*”, devela que ni los más humildes pueden evadir los cambios que se producen cuando la nueva religión del dinero confronta las ansías de progreso con la degradación de los viejos valores anclados en la religión católica.

### **El realismo**

La tendencia crítica más fuerte, al menos si se revisan los argumentos que la soportan, es la que se disputa la pertenencia de Carrasquilla al realismo y al naturalismo. En los años setenta, por ejemplo, hay dos estudios destacados. El primero es el del latinoamericanista Seymour Menton (1970), para quien la novela *Frutos de mi tierra* merece un honor en el realismo, equiparable al de *María* en el romanticismo. De acuerdo con el crítico, la novela del antioqueño expone una “radiografía (...) de los siete pecados capitales sostenido dentro del doble marco del título definitivo, *Frutos de mi tierra*, y el original, *Jamones y solomos*” (p. 60). En el primero se identifican los personajes de Antioquia y Colombia en general, en tanto que “las partes del cerdo representan las dos tramas que se desarrollan de manera independiente a través de toda la novela” (*ibid.*). Como el cerdo es símbolo de la gula y la pereza, Menton apunta que los “jamones” representan a los hermanos Alzate y su sobrino César, los nuevos

ricos; en tanto que los “solomos” son la gente fina, y no por eso perfecta, como Pepa Escandón y Martín Gala.

La idea de ubicar la novela en la escuela realista, dentro de la fórmula de Dickens, Balzac y Galdós, se soporta, además del anterior argumento, en otros tres. El primero de estos es la idea de un regionalismo “con conciencia nacional”, el segundo es la contextualización de la novela con hechos concretos de la historia de Colombia y, el tercero, es el uso de procedimientos narrativos propios del siglo XIX. Con respecto al primero, Menton afirma que en la novela no hay idealización, sino más bien una crítica a “la avaricia y la soberbia” de dos de los hermanos Alzate, sus frutos podridos. No obstante, el crítico advierte que las referencias no se agotan en las alusiones a Antioquia, pues existen “indicaciones de que Carrasquilla también pensaba en todo el país” (p. 74). Ejemplo de ello son las menciones explícitas a Bogotá, donde vive la otra hermana Alzate y su hijo César, el Valle del Cauca de donde procede Martín y su familia, así como otras más pasajeras sobre el comercio con el Tolima y Cartagena.

El segundo argumento radica en probar que hay hechos históricos que funcionan como telón de fondo de la narración. Por lo que el latinoamericanista recuerda que el enriquecimiento de “señá Mónica” se da en el marco de la *Guerra Grande* o la *Revolución del 60*, y que la guerra en la que participa César no es otra que la del 85. Es más, “la derrota de esa Revolución con el apoyo del Partido Conservador permitió a Rafael Núñez permanecer en la presidencia, como titular al menos, hasta su muerte en 1894” (p. 74). Finalmente, Carrasquilla se vale de procedimientos narrativos propios del siglo XIX, tales como el uso de nombres que indican el carácter de los personajes: César y Augusto tienen una connotación imperial; Nieves, la menor de los Alzate, representa la inocencia; el carácter bélico del nombre Belarmina; Martín Gala, el joven estudiante que siempre anda de fiesta y elegante; Pepa Escandón, que suena a escándalo; y el apellido Alzate, afín al arribismo. Hacia el final, el crítico rescata

algunas de las fuentes literarias en las que cree se inspiró Carrasquilla para escribir su novela. Así, la “producción fonética del lenguaje hablado o escrito” viene de los personajes de don Quijote y Sancho Panza y de las tradiciones de Ricardo Palma y *Torquemada* de Benito Pérez Galdós (Cfr. p. 82).

El otro estudio de esta misma década es el de Antonio Curcio Altamar (1975) sobre la novela en Colombia. Desde una perspectiva orgánica, se plantea que la evolución del género de corte romántico y de costumbres se resolverá, “poco a poco en novela realista propiamente dicha” (p. 133). El cambio se produce cuando “los episodios ordinarios, las escenas comunes”, logran despojarse del “lastre romántico y conmovido, hasta quedarse impasible y objetiva en la pintura de ambientes y en la caracterización de las figuras humanas” (p. 133). En este sentido, la novela de Carrasquilla “refleja o retrata” un ambiente determinado, pero alcanzando un interés universal y verdadero, propio de la novela moderna (Cfr. Altamar, p. 138). Aunque el crítico se aparta de la asociación de Carrasquilla con Pereda, sí lo filia con las ideas estéticas del realismo de Galdós, particularmente con aquellas que tratan la devoción a la tradición. No obstante, Curcio Altamar advierte que la narrativa del antioqueño está “desprovista de la nostalgia y el moralismo del novelista santandereano” (p. 140). Lo mismo ocurre con algunos personajes como Frutos, del cuento “Simón el mago”, y Bárbara Caballero de *La Marquesa de Yolombó*, a los que filia con el realismo de Stendhal y Flaubert.

Por otro lado, Luis Iván Bedoya (1996) en *Ironía y parodia en Tomás Carrasquilla*, se adhiere a la corriente de estudios de historia y crítica literaria, tanto en Colombia como en Hispanoamérica, que han ubicado al antioqueño en el “realismo crítico”. Por lo que el autor se propone demostrar, basado en los planteamientos teóricos de Gérard Genette, que la obra de Carrasquilla funciona como un hipertexto que establece “un juego especular” con otros textos de la literatura universal. Este rasgo, “constitutivo de la parodia” (p. 11), genera efectos irónicos en la obra del antioqueño. De manera tal que *Dimitas Arias* (1897) tiene que leerse como una construcción “paródica bíblica del nacimiento y la muerte de

Cristo" (p. 12); *Luterito* (1899) como parodia a la Biblia y al devocionario católico; *Salve, Regina* (1903) frente a "los fundamentos bíblicos de la doctrina mariológica" (p. 12); *Entrañas de niño* (1906) con "los elementos autobiográficos, tópicos del cuento del *Bildungsroman*"; el cuento "El prefacio de Francisco vera" con la obra de Gustav Flaubert "*la légende de Sant Jilien l' Hospitalier*" (p. 13). Por su parte, la novela *Grandeza* (1910) se lee como parodia el cuento "La Bella y la Fiera" de Madame Le Prince Beamont y, finalmente, *Ligia Cruz* (1920) como la reconstrucción de un palimpsesto de *Madame Bovary* (1856) de Gustav Flaubert, *María* (1867) de Jorge Isaacs y *¿Quo vadis?* (1894) de Henryk Sienkiewics.

Lo dicho hasta aquí, pareciera justificar que la filiación de Tomás Carrasquilla con el realismo está dada por el estatuto de verdad con el que representa la realidad circundante. Es más, según como se fije dicha verdad depende la diferencia principal entre realismo y el costumbrismo. En el caso del lenguaje esta distinción resulta crucial. Pues, como afirma Avelar (2008) "mientras el costumbrismo instala, desde fuera, un punto de vista a partir del cual retrata el habla popular (sistemáticamente produciendo, por esto, un efecto cómico y ridiculizador), el narrador realista intenta encontrar un punto de vista inmanente a cada grupo social al cual le da voz en la ficción" (p. 18). Pese a ello, cuando de realismo se trata, la verdad no siempre se define en los mismos términos. En la biografía más reciente sobre el antioqueño, Álvaro Pineda Botero (2016) afirma que los términos de "verdad y belleza", con los que Carrasquilla define la novela, son análogos a la "filosofía escolástica más tradicional, en este caso de tono platónico" (p. 93). Según Pineda, la definición de novela que Carrasquilla hace en su ensayo *Herejías* es un calco de "la doctrina aristotélica sobre la poesía, tal como lo propone en la *Poética*" (p. 93). El objetivo del biógrafo es ligar la estética del escritor con la doctrina cristiana escolástica y, por ende, con una noción de verdad inmutable y eterna. En dicho ensayo, Carrasquilla afirma que la novela "es a la historia, lo que el Álgebra a la Aritmética: ésta toma en concreto, aquella generaliza; la historia

consigna hechos, individuos y tiempos determinados; la novela abraza la humanidad en su conjunto” (p. 259).

Sin embargo, una lectura cuidadosa de su propuesta señala otra interpretación. Es posible que, como hombre de época, educado en la gramática y las bellas letras, Carrasquilla hubiese leído la *Poética* de Aristóteles, y en particular lo expuesto en el capítulo IX, tal como lo argumenta Pineda Botero.

Recordemos que Aristóteles (2013) había planteado que

la función del poeta no es narrar lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, y lo posible, conforme a lo verosímil y necesario (...) De ahí que la poesía sea más filosófica y elevada que la historia, pues la poesía narra más bien lo general, mientras la historia lo particular (p. 55).

Pese a esto, aquí se cree que lo que quiere demostrar el escritor es el carácter universal de la novela por encima de la historia; y no la filiación de la primera con una verdad trascendente. De ahí que plantee que el género prosaico por excelencia puede tratar el tema que quiera; pero particularmente el vulgar y cotidiano. En su argumento, Pineda soslaya que la verdad de Platón está contenida en las ideas, lo trascendente, lo que de entrada niega cualquier relación con lo sensible y emocional. La verosimilitud que exige el estagirita, por el contrario, no está contenida en el ámbito de lo suprasensible, las ideas inmutables; sino que se llega a ella mediante los modelos particulares que son conocidos a través de la experiencia sensible. Por ende, se le pide al poeta verosimilitud, no verdad. Es a través del arte como conocemos la percepción subjetiva que tiene alguien de lo bello (Cfr. López Eire, 2001). Por esto, Carrasquilla plantea que no hay una única verdad sobre lo bello, sino una “verdad del sentimiento” (Cfr. *Herejías*, p. 259; *Homilias*, p. 338).

Desde una orilla opuesta, el crítico David Jiménez (2002) plantea que la verdad en Tomás Carrasquilla debe ser comprendida como “la fidelidad a la vida real observada y vivida” (p. 247), en oposición a la noción de verdad e idealidad de un Miguel Antonio Caro. Como Pineda, Jiménez retoma

aquella definición de la novela propuesta en el ensayo *Herejías*, pero no para filiarlo con el pensamiento dogmático católico, sino justamente para oponerlo a él. De ahí que advierta que dicha propuesta podría ser “una formulación casi idéntica a la de Caro, si no fuera por la definición de verdad que profesa Carrasquilla, dentro de una estética realista: ‘un reflejo de la vida, tomada tal cual es, sin mayores complicaciones, con la monotonía y la inexactitud de los sucesos ordinarios’” (p. 250). Es decir, la novela, y particularmente la novela realista, no pueden representar valores ideales inmutables, como supone Pineda, porque la realidad, tal como la entiende Carrasquilla, está sometida a lo contingente y mutable. En un trabajo anterior, titulado *Fin de siglo. Decadencia y modernidad* (1994), Jiménez había planteado el mismo argumento, pero relacionando esa noción de verdad con la discusión que entabló Carrasquilla contra el decadentismo. “Sin embargo -advierte el crítico-, lo que este autor condena con el nombre del decadentismo no coincide exactamente con lo que hoy entendemos por literatura modernista” (p. 60). Pues las objeciones tenían como finalidad cuestionar “la imitación de los autores europeos entonces de moda, no contra los cambios formales o contra la novedad en sí” (*Ibid.*). Aquí la verdad está orientada a defender la capacidad de “relativizarlo todo, excepto la verdad subjetiva de su experiencia” (p. 18).

Hasta ahora, la verdad del realismo en Carrasquilla, propuesta por Jiménez, es mucho más dinámica para comprender las complejidades que trae aparejada la modernización y la pregunta sobre cómo ser modernos. Una cuestión que no fue privativa de los modernistas, sino que abarca a la generación inmediatamente anterior. Antes que un referente partidista como el propuesto por Pineda, que tiende a confrontar dos bandos -modernistas y antimodernistas-, tal como ocurre con los tradicionales partidos políticos; Jiménez opta por analizar el flujo de todas estas posturas, en sus desacuerdos y puntos en común. Así, el crítico abandona ese intento por plasmar “dos escenarios mal comunicados, que chocan entre sí y se impugnan mutuamente: el acá de la tradición, de la vida



premoderna sin más atractivo que la monótona sucesión de lo conocido, y el más allá de la vida moderna, con su llamado misterioso desde una dimensión remota y casi mítica, pero accesible quizá por el viaje” (p. 10). Pues como advierte acertadamente, antes que “realidades tangibles”, puede que estemos tratando de un “un mundo fantástico” (p. 10).

### **El naturalismo**

El trabajo de Bedoya recibió el reconocimiento del también especialista en Carrasquilla, Jorge Alberto Naranjo Mesa (2008), quien tuvo bajo su cargo la última edición de las *Obras completas* de Tomás Carrasquilla, publicada por la Universidad de Antioquia, con motivo de la celebración del sesquicentenario nacimiento del escritor antioqueño. En el prólogo, Naranjo cuestiona ese lugar común de la crítica que ubica a Carrasquilla como un escritor costumbrista. Esta afirmación, plantea, no hace otra cosa que “menoscabar su valor de literato universal y reducirlo a un embeleco provinciano” (p. 10). Por el contrario, a partir de algunas citas de sus ensayos *Herejías*, *Homilía N°1*, *Homilía N°2* y la *Autobiografía*; Naranjo postula que la filiación de escuela de Carrasquilla está por el lado del naturalismo. Tres ideas, expuestas en dichos ensayos, le permiten fundamentar esto: a) “un artista no puede mentir porque el arte no es una ficción”; b) el arte “es una ciencia en forma sintética”; y c) un artista “aprende la naturaleza a través de un temperamento” (p. 10). Todo esto le permite argüir que el naturalismo del escritor hay que entenderlo “en el mismo sentido que Tolstoi, Pérez Galdós y, sobre todo Zola, de quien toma prestadas literalmente varias fórmulas para definir los rasgos de su arte” (p. 10).

No obstante, Naranjo parece obviar, muy convenientemente, aquellos “otros” apartados de las *Homilías* en los que Carrasquilla objeta tanto la adherencia a una escuela particular, como el

determinismo del naturalismo<sup>14</sup>. En efecto, Carrasquilla afirma que el artista no puede mentir, pero no porque considere que este representa el mundo objetivamente, sino porque cree que el auténtico artista es aquel que, superando todas las influencias, halla su propia voz, su estilo personal. En este sentido, las modas literarias son estados mentales de una época que deben tener manifestaciones propias a cada ambiente, porque el progreso no es equiparable a todas las naciones. El “dandismo cerebral de los franceses”, por ejemplo, es propio de un país donde el desarrollo material y cultural se presentan simultáneamente. Algo que lamentablemente no ocurría en Colombia. Así, la tesis aquella de Carrasquilla de “lo verdadero en lo bello”, nada tiene que ver con el objetivismo del autor cuando representa con “fidelidad” la naturaleza, como lo pretende hacer ver Naranjo (Cfr. p. 12). Por el contrario, alude a lo que Carrasquilla definió como “un elemento emocional, verdadero y personal; una sinceridad absoluta de las impresiones que se pretenda manifestar” (*Homilias*, p. 310). La insistencia del escritor en este aspecto es clara, en el arte no prima el objeto sino el sujeto, pues el arte es un artificio que debe soportarse en la “*verdad del sentimiento*” (p. 338 la cursiva es del original).

Con respecto al punto b) “el arte es la ciencia en forma sintética y más estable, y más trascendental (...), que la ciencia misma” (*Homilía Nº1*, p. 313), puede objetarse algo similar. Tal como lo plantea el escritor antioqueño, el arte no se subroga a ninguna disciplina en particular, porque en él confluyen “muchos ramos científicos”. Esta falta de especialización del arte, al menos desde la perspectiva de Carrasquilla, es la que impide que se convierta en bien cultural exclusivo para gente culta. Recordemos que, para los modernistas, seguidores de lo decadente, el arte debe propender por

---

14 En un trabajo anterior, titulado *Las ideas estéticas de Carrasquilla* (1995), y reeditada por la Pontificia Universidad Bolivariana en 2008, Naranjo tiene un capítulo titulado “Nietzsche y Carrasquilla” en el que afirma que analiza el papel que desempeña la filosofía del alemán en los dos ensayos de *Homilias*. De este texto llaman la atención dos cosas que ya no están presentes en este prólogo. La primera tiene que ver con la negativa de Carrasquilla a inscribirse en una escuela literaria particular (Cfr. p. 120). La segunda apunta a que la preferencia y elección de temas relacionados con el vulgo niega cualquier relación con el naturalismo (Cfr. p. 122). Ambas afirmaciones están soportadas en los planteamientos teóricos de Nietzsche. Entonces ¿por qué el Naranjo editor y prologuista cambió su opinión sobre la independencia nietzscheana de Carrasquilla en asuntos estéticos?

un lector culto, un “lector piano”, tal como lo añora José Fernández, el personaje *De sobremesa*. Maximiliano Grillo, en respuesta a Carrasquilla, escribe una *Contra-Homilía* en la que afirma esta idea. Allí arguye que el *Nocturno* de Silva “es una poesía tan aristocrática, que a pesar de la prensa diaria se escapa al manoseo y nunca será popular” (p. 323). Todo lo contrario, ocurre con Carrasquilla, pues él defiende, sin ningún tipo de moralismo o didactismo, que el arte cumpla con fines “altruistas y humanitarios” (p. 313). Siguiendo la idea señalada en el punto a), el escritor antioqueño cree que cuando la ciencia positiva o “evangelio de la razón” prevalece, es decir, cuando se despoja del misterio a las cosas y se racionaliza la fe; el arte se convierte en el único consuelo secular del hombre. Es el “anestésico eficaz para creyentes e impíos, para grandes y pequeños, y el único para el infeliz a quien asfixia el ateísmo” (p. 313). Lo que implica que puede estar al alcance de cualquier lector, independientemente del nivel educativo de este.

Lo anterior demuestra que cuando el escritor afirma que el c) un artista no puede mentir porque el arte no es una ficción (*Homilía N.º 1*, p. 314), tampoco tiene que ver con una perspectiva científicista. El influjo de los libros, el conocimiento, resultará siempre insuficiente para un gran escritor, porque además de lo intelectual requiere de un sentimiento auténtico y un ingenio personal. De ahí que no se trata del estudio exhaustivo de la naturaleza, sino de la percepción de esta a través de un temperamento (Cfr. p. 314). Si todo cuanto escribe un artista es aprendido intelectualmente, resulta un arte elaborado y artificioso; en otras palabras, una ficción, asequible a un público culto, pero excluyente para la mayoría de sus potenciales lectores en Colombia. “Porque para tres o cuatro colombianos europeos hay treinta o cuarenta mil raizales” (p. 331), le refutará Carrasquilla a Max Grillo en la *Homilía N.º2*. Como ya señalamos arriba, la educación no era un derecho para la gran mayoría de la población en

Colombia,<sup>15</sup> pues lo máximo a que se podía pretender era a la alfabetización evangelizada. Luego, quejarse porque los lectores no tienen conocimientos suficientes, “no están a la altura del sacramento”, dirá irónicamente el maestro antioqueño, podría resultar una queja válida en Europa, pero en Colombia no. Aquí, donde la educación y el poder adquisitivo estaban reservados a una minoría, el arte debía elevarse como bien común, independientemente del nivel intelectual del lector. Todo lo contrario ocurría con el hermetismo de la obra decadente. Este sí es auténtico porque en esa apelación a lo arcaico, místico y ocultista, se hallaba eso que Hugo Friedrich (1959), acertadamente denominó “tensión disonante” (*die dissonantische Spannung*), una intención clara de alejarse de las significaciones unívocas, con las que el artista pretendía encarar al burgués dispuesto a comercializar todo, incluido el arte. En Colombia cualquier intento por emular un arte erudito, antes que algo auténtico y sentido; resulta una ficción, porque para el escritor antioqueño, el artista no puede obviar las condiciones orgánicas de su medio (Cfr. *Homilía N°2*, p. 346). Alejado de cualquier pretensión didáctica, pero también de cualquier saber erudito, Carrasquilla apela por un artista moderno que, preocupado por las diferencias universales, divulgue todo cuanto ha aprendido, visto y sentido con su público lector.

Ahora bien, con respecto a su supuesto naturalismo, llama la atención el vuelco en el pensamiento de Naranjo Mesa. Pues mientras el editor de la *Obra Completa* insiste en ubicarlo en el naturalismo, el de *Las ideas estéticas de Carrasquilla* (1995) negaba la pertenencia a una escuela

---

15 En el contexto del gobierno de la *Regeneración*, la instrucción pública fue uno de mecanismo de propagación del fervor cívico y religioso. Así, mientras la educación superior estaba limitada para unos pocos, la primaria fue un derecho concedido desde el gobierno del liberalismo radical (1863 – 1885). Sin embargo, desde 1870, el entonces Estado de Antioquia se opuso a la reforma educativa de los liberales y a la llegada de la Misión Pedagógica Alemana, cuyos maestros tenían el encargo de fundar una Escuela Normal en cada uno de los Estados, implementando el método pestalozziano. El dogmatismo religioso del estado de Antioquia afianzó la educación católica y limitó toda enseñanza obligatoria a leer y a escribir, así como algunas operaciones básicas. Este impulso se afianzó durante la Regeneración, pues mediante el Decreto 595 de 1886 se organizó la instrucción pública primaria bajo el dogma del catolicismo. Durante este periodo fueron usados textos como *El Catecismo Republicano* de Cerbeleón Pinzón (1864), particularmente para memorizar fechas, y el *Catecismo* del padre jesuita Gaspar de Astete (1537-1601). El propio Carrasquilla da cuenta de ello en su cuento de *Dimitas Arias*, que narra todos lo que acontece en la única escuela de un alejado pueblo de Antioquia. Allí, en medio del delecto de los pupilos, se levanta ese “Babel chiquito”, del salón de clase. Según el narrador los únicos textos usados eran “cartillas, catones y Citologías”. (p. 542)

literaria particular, debido a su filiación con las ideas de Friedrich Nietzsche. “Esto no se ha visto por andar engolfados discutiendo entre escuelas literarias cuál le ajusta mejor a don Tomás. Tampoco se ha visto cuanto penetraron las lecciones nietzscheanas en su propio estilo de arte” (p. 184). En efecto, es necesario aclarar que las *Homilías* no solo representan una crítica a la vanagloria y el engreimiento de aquella fracción del modernismo que asume que el arte está hecho por artistas, y para lectores cultos. En esos ensayos, a la par que se cuestiona, se deja entrever la postura estética del propio Carrasquilla. Al igual que en las *Herejías*, en las *Homilías* el escritor también es un personaje que delibera en medio de la disputa. En el primer ensayo, por ejemplo, representa el papel del hereje frente a la sagrada academia gramatical. En las *Homilías*, el crítico deviene en un curita pueblerino<sup>16</sup>, en apariencia ignorante, que “sermonea” sobre el arte a su engreída feligresía. Sin embargo, bajo esta apariencia se esconde el hombre culto, de amplio bagaje intelectual, conocedor de obras, autores, escuelas literarias y filosofía. Este curita montañero, consciente de la desacralización del mundo debido a los avances de la ciencia, sacraliza al mismo tiempo el arte como único consuelo secular. Para justificar su planteamiento, alude a Nietzsche, afirmando que “de las doctrinas racionalistas, que niegan la revelación sobrenatural, será la del filósofo alemán la que más se acerque al cristianismo, en lo que este tenga de humano” (p. 352). El impávido Zaratustra vive con absoluta despreocupación porque sigue su propia tabla de valores. Por ello su independencia y soberanía lo alejan de la vanagloria, el engreimiento y el desprecio por los pobres. (Cfr. *Homilía N°2*, pp. 353 y 355).

---

16 Jorge Orlando Melo (1997) plantea que entre los años 1880 a 1930 los dirigentes políticos quisieron hacer de Medellín una ciudad moderna. Así que se abrieron escuelas y centros de formación para el trabajo. Lo anterior, llevó a la iglesia a adquirir “formas cada vez más aristocratizantes: los obispos se vuelven algo principescos, príncipes de la iglesia, y se alejan del cristiano común y corriente para acercarse a los grandes industriales y políticos” (p. 7-8). Lo anterior permitiría comprender por qué Carrasquilla se hace pasar por un curita pueblerino y no por un sacerdote. El primero, al estar más cercano al pueblo, no tiene esas pretensiones aristocráticas que tanto le criticó a los modernistas decadentes.

El naturalismo fue rechazado por Carrasquilla como escuela literaria porque basado en los mismos convencionalismos del hombre culto, reduce al pobre a simple “ejemplar de la bestia humana” (p. 355). Es decir, el determinismo simplifica la comprensión del humilde, o bien a ser presa del medio social, o a sus comportamientos animales. Por lo que plantea que ahora esa gente vuelve “a aparecer en el arte; pero estudiada con absoluta despreocupación (...) con verdadera conciencia artística” (p. 356), tal como ocurre en las obras de los escritores rusos. Ahora bien, más allá de estos últimos, ¿no está hablando Carrasquilla de su propio arte? ¿Quién, sino él, es el artista que profesa las bondades de la “doctrina racional” de Zaratustra, por su independencia y soberanía?, ¿quién está “estudiando” a los pobres con un auténtico interés artístico?, o mejor, ¿quién se propuso escribir sobre tema vulgar y cotidiano? ¿quién, sino él, se presenta ante la feligresía sin los prejuicios del hombre culto? (Cfr. p. 356). Sin duda no es el Carrasquilla naturalista que quiere ver Naranjo Mesa.

### **El Antimodernismo**

En 1945 el poeta y académico Rafael Maya redacta el prólogo para la edición argentina de la novela *La Marquesa de Yolombó*. A diferencia del tono escéptico de Baldomero Sanín Cano (1944) frente al obstáculo del lenguaje “para entender y apreciar” a Carrasquilla fuera de Colombia; el crítico payanés elogia esta novela como una de las “grandes representantes de lo propiamente americano” (*Obra Completa*, Vol. II, p. 6). Según Sanín, el uso de “expresiones vernáculas de aquella región”, siempre será un impedimento para que el lector foráneo aprecie “las portentosas cualidades” que el escritor tiene como “estilista en el sentido estético más puro de este calificativo” (p. 116). Por el contrario, el payanés afirma que el “argot”, esa “jerga lingüística inteligible para los habitantes de la región” (p. 6), no es más que un prejuicio “respecto al estilo de Carrasquilla” (*ibíd.*).

De esta manera, Maya (1945) reclama el lugar que le corresponde a Tomás Carrasquilla como máximo representante de la novela nacional, y por extensión, de lo propiamente americano, “la

cuestión folklórica” (p. 6). Por esto, antes que una presentación de la novela, el prólogo elabora un contexto que le permite explicar -al menos así lo ve el prologuista- las razones por las que la obra de Tomás Carrasquilla estuvo olvidada durante tanto tiempo; y por qué debe ser integrada a la tradición de lo auténticamente nacional. En este orden de ideas, el texto plantea que se pueden aducir tres causas al desconocimiento del escritor, tanto a nivel nacional como hispanoamericano. La primera corresponde con la “insularidad”, que durante los últimos años del siglo XIX centró el interés de España y algunos países de Hispanoamérica, en la producción académica de los humanistas de la *Atenas Suramericana*. Lo que convierte al escritor en “víctima de este inexplicable fenómeno” de injusticia que le restó “renombre en todos los países de habla hispana” (p. 6- 7). Sin embargo, eso que Maya denomina tan cómodamente “inexplicable injusticia”, no fue asunto de azar, como ingenuamente lo quiere hacer ver. La defensa que hace Maya de la tradición humanista, de la que se siente heredero, le impide reconocer, que fue justamente esa gloriosa generación, “con su política vorazmente conservadora y sus proyecciones literarias afianzadas en la imagen de políticos gramáticos cuyo altar cultural único estaba cimentado en Bogotá” (Montoya, p. 114); la que opacó proyectos estéticos como el de Carrasquilla.

Las otras dos causas para el desconocimiento del escritor se les endilgan a los gustos del lector. Por un lado, Maya afirma que la falta de sentimentalismo de las novelas realistas choca con los gustos de un público acostumbrado a la “delicadeza” y “sensibilidad” personal de la novela romántica. Y aunque el paisaje es geográficamente correcto, tal como ocurre con *María de Isaacs*, “está cargado de efectos subjetivos, que acaba por perder sus caracteres regionales” (p. 6). En cambio, el paisaje de la novela realista de Carrasquilla es más cercano a lo “autóctono” y “terrígeno,” porque se corresponde con una “verdad geológica” (p. 6). De ahí que sus personajes no estén “poetizados, sino arrancados a la vida misma, como entrañas del terruño y de la raza” (*ibíd.*). La última causa de “ignorancia” del público frente a la obra de Carrasquilla es el carácter regional de esta. Aquí Maya defiende que salvo “unas

contadas expresiones y palabras que son propiamente regionalismos, el lenguaje de Carrasquilla es el del pueblo de Colombia y pertenece a nuestro folclor” (p. 7). Por lo que el payanés defiende que si no hubiese sido por esa reclusión, “entre sus montañas” y “pegado al terruño” (p. 7), es muy probable que la novela de Carrasquilla no fuera el retrato del pueblo. El antioqueño, como ningún otro, distingue entre el habla popular de los humildes, con sus modismos y giros gramaticales; y el habla del escritor, que es castiza y correcta, como la de “los escritores peninsulares” (p. 15).

Como ya se señaló, el objetivo de esta larga exposición no es otro que adherir la obra de Carrasquilla a la tradición que lo consideró vulgar y poco entendido en asuntos de escuelas literarias: la del humanismo y el casticismo de la lengua y lo nacional. Contrario a lo que pueda creerse, Maya no quiere resarcir una injusticia del pasado; quiere integrar a Carrasquilla a una tradición de lo propio. Como en los últimos años del siglo XIX, Maya afianza la comprensión de lo nacional como lo propio, lo auténtico, lo terrígena; por oposición al cosmopolitismo y la individualidad, cuyo origen se encuentra en los “efectos subjetivos” de esas primeras manifestaciones del romanticismo. De ahí que rescate la opinión sobre Carrasquilla formulada por otro antimodernista como Julio Cejador (1919). Así, a lo largo de todo el prólogo se reitera esta postura cada vez que se compara el realismo de Carrasquilla, su “precisión”, su “interés genuino por lo propio”; enfrentándolo con lo “sentimental” o “fantástico”, lo “subjetivo”, lo “desnaturalizado”, “la imaginación” y las “parrafadas líricas”.

Esta postura de Maya (1944) ya contaba con otro antecedente que afirma su particular interés por Carrasquilla. Un año antes de ese prólogo a *La Marquesa de Yolombó*, el payanés había publicado sus *Consideraciones críticas sobre la literatura colombiana*. Mediante una comparación entre el “ritmo isócrono” en el individuo y la literatura; el crítico explicó que el modernismo equivalía a la etapa joven de una nación que, por falta de experticia, emulaba otras literaturas extranjeras. Tratando de atenuar el



término de “imitación”, que como se sabe era de preferencia de Miguel Antonio Caro (1865)<sup>17</sup>, porque subordinaba la subjetividad a los modelos clásicos; Maya (1944) propone reemplazarlo por el de “asimilación” de modelos. Así, mientras la imitación se comprende como un calco o copia de un modelo, que “carece necesariamente de autonomía o de inventiva, pues debe ajustarse a un arquetipo superior que anula sus facultades creadoras (p. 14); la “asimilación”, antes que opacar “las facultades intelectuales del hombre” (p. 14), las fortalece y multiplica. Sin embargo, la imitación no fue un término privativo para definir el arte, tal como lo entendían los amantes del clasicismo; también fue extendido para atacar el esteticismo y decadentismo modernista; tal como lo había hecho Carrasquilla en las *Homilias*. Esto, lo lleva a afirmar que el verdadero artista colombiano es aquel que, superando los impases antes mencionados, plasma las preocupaciones propias de su época, armonizando forma y contenido.

Bajo esta lógica, Carrasquilla viene a representar al escritor poseedor de una conciencia nacional, solo equiparable a la de “un Caro, un Cuervo (...) un Suárez” (Maya, 1944 p. 12) que en español castizo, pone en boca de sus personajes tanto el habla popular, como las preocupaciones propias de su época. Pero, a diferencia de sus contemporáneos los modernistas, su narrativa no tiene esas evidencias de “afección retórica o aliño estilístico” (p. 8). Esta línea discursiva del Carrasquilla nacionalista, y por antonomasia antimodernista, se mantendrá vigente hasta la publicación de *Los orígenes del modernismo en Colombia* (1961). En este trabajo, Maya reitera su postura aprovechando la crítica que Carrasquilla les hizo a los modernistas en 1916. De manera tal que presenta al antioqueño como un “hombre de inteligencia analítica y fantasía desbordante” que, con los “refinamientos verbales” y “las

---

17 Un ejemplo de la imitación, como criterio de lo bello en M.A Caro, se encuentra en la “Carta literaria” publicada en el periódico *De la Caridad, lecturas del Hogar* el 27 de octubre de 1865. Dicha carta es una réplica al criterio literario del editor de este periódico, quien consideraba que la poesía de Andrés María Marroquín era de alta calidad. El editor, había redactado un artículo elogioso sobre Marroquín titulado “Hombres distinguidos”. Sin embargo, Caro encuentra que no es así porque los verdaderos poetas son aquellos imitan a los grandes poetas clásicos como Sófocles, Virgilio, el Tasso, Pope, Racine, Luis de León; algo que no ocurre con la Marroquín.

gracias de la imaginación” (p. 114), solo equiparables a las de Miguel de Unamuno; arrasa con argumentos de peso la juvenil imitación de los modernistas. Al final Carrasquilla es equiparado a un combatiente que, “atrincherado en sus riscos”, reclamó “lo terrígeno sobre lo extranjero, y lo nacional sobre lo erudito y postizo” (Maya, 1961, p. 122).

### **Tras el Rastro de los Maestros en la Biblioteca del Tercer Piso**

Otra tendencia de la crítica sobre la obra de Tomás Carrasquilla se define por un rastreo de fuentes, particularmente de los archivos de la Biblioteca del tercer piso. Esta, como lo narra su primer biógrafo, Kurt Levy, “fue uno de los centros educativos de Santodomingo durante el primer decenio de su fundación, el 12 de octubre de 1893” (p. 30). Su otro biógrafo, Álvaro Pineda Botero, afirma que, según los archivos, la biblioteca llegó a tener 3.012 volúmenes que fueron adquiridos gracias a las suscripciones de amigos o por los préstamos de libros. Las compras se llevaron a cabo en las librerías de Medellín, Bogotá o España. Aunque el grueso de la colección está en español, también había un pequeño grupo de obras en otras lenguas como francés, italiano y alemán. En las actas de reunión de los miembros, constan algunos detalles interesantes sobre el papel de Carrasquilla en la biblioteca. Uno de estos fue la idea de cobrar algo de dinero por el préstamo de los libros para comprar más. También es a él a quien se le adjudica haber ideado el nombre de “Tercer piso”, que ganó por votación. De igual manera en una de aquellas reuniones se le designó realizar una compra de libros.

Jorge Alberto Naranjo Mesa (1995) tiene un capítulo titulado justamente “lecturas de Carrasquilla en el Tercer piso”, en el que recoge los registros de préstamo de libros que hace el escritor intermitentemente, tanto en su calidad de miembro, y segundo vicepresidente, durante 1894 y 1900. Dichos registros, le permiten a Naranjo sugerir algunas de las relaciones literarias que Carrasquilla tuvo con otros autores. Cuando no comprobar lo que acertadamente Yepes llamó “padre literario” (*Autobiográfico y polémico*, 1991 [1986], p. 195). Por lo que, a lo largo de este apartado, Naranjo postula

posibles temas para estudiar a Carrasquilla y su obra. De esta manera, cuando el crítico comprueba que el escritor leyó diez novelas de Daudet, afirma, “‘Daudet y Carrasquilla’ -he aquí un tema de investigación en espera de quien lo desarrolle” (p. 12). Más adelante cuando confirma su lectura de autores rusos, de nuevo postula, “‘Tolstoi y Carrasquilla’, he aquí otra investigación interesante y llena de promesas” (p. 15). Al llegar a Edmundo de Amicis, sugiere “‘De Amicis y Carrasquilla’- otro tema en busca de investigador” (p. 16). Cuando en el registro despuntan las famosas tres P, con las que algunos han asociado la narrativa de Carrasquilla: Pérez Galdós, Pardo Bazán y Palacio Valdés, atina a firmar cómo estos inciden en las posturas expuestas por el antioqueño en las *Homilias* (Cfr. p. 17). Las lecturas de Zola, Flaubert, Victor Hugo, Dante y Goethe durante 1898 resultan importantes, según el crítico, porque aún no se determinan las huellas que, de ellas, hay en su obra.

Este enfoque investigativo, si bien es válido, empobrece la propuesta estética de cualquier escritor. En el caso de Carrasquilla, la búsqueda de ese padre literario, del que hablaba Yepes, no tiene como finalidad demostrar la “interpretación creativa” que el antioqueño hace de todo cuanto leyó. Porque la finalidad no es indagar por la “malinterpretación” que Carrasquilla hace de su, o sus precursores, ni en su versión débil o fuerte; como tampoco de su diálogo con la tradición, como lo formula Harold Bloom (2009) en su conocido texto *La ansiedad de las influencias*. De lo que se trata es de afirmar su obediencia, el sometimiento de su estética a la *imitación*, en el mismo sentido que le adjudicaba Caro al término (1865). Es decir, subrogándose a la autoridad de una lengua, una escuela o de la iglesia.

Por ende, quienes inscriben la obra del antioqueño con el costumbrismo realista, como ocurre con Yepes, consideran que Carrasquilla imita a Pereda, Emilia Pardo y Pérez Galdós. Esto, sin dejar de apelar a algunos “procedimientos” similares a los de Flaubert. “De manera que el sujeto pintado no pueda confundirse con ningún otro” (p. 198). Los que lo filian con el realismo tienen una gama más

amplia de modelos. Para unos, Carrasquilla posee una profunda similitud con Valle- Inclán, “el gran novelista y dramaturgo de la Generación del 98, pues los personajes de ambos son “extravagantes, deformes, ridículos, distorsionados, como figuras reflejadas en un espejo” (Iriarte, 2004, p. 222). Otros comparan sus personajes de Bárbara Caballero, los de *Frutos de mi tierra* y de su cuento “Simón el mago” con Sorel de Stendhal y *Madame Bovary* de Flaubert (Curcio, 1975).

Una perspectiva más interesante sobre la incidencia de las lecturas, realizadas a partir de los préstamos de la biblioteca del Tercer piso, por parte del autor, está plasmada en el texto “Lectura, lectores y lectoras o el universo del libro en Tomás Carrasquilla” de Juan Guillermo Gómez (2008). Aquí se alude a esa biblioteca de Babel de la que se compone la narrativa del autor. Acorde al ambiente de aquella época, en la que hasta el siglo XIX la iglesia controló la circulación de libros y la incidencia de estos en la vida de las personas; el artículo explora “la significación socio- cultural del libro y los lectores en la región antioqueña y Medellín” (p. 178). Un rastreo de estas fuentes está presente, como señala el articulista, en las novelas: *Frutos de mi tierra*, *Grandeza*, *Hace tiempos*, *La marquesa de Yolombó*, *Luterito*, *Ligia Cruz*, *Entrañas de niño*, donde no sólo se menciona qué leen los personajes, sino cómo son catalogados socialmente por sus lecturas. En esa lista, que Gómez (2008) logra reconstruir, están aquellos autores de los que los personajes hablan para fanfarronear, pero que no se leen, tal como sucede con Spencer, Edison, Draper, Littré, Zola, Valbuena y Julio Verne. Otro tanto puede decirse de los autores prohibidos por el Syllabus como Schopenhauer y Valle- Inclán. También se mencionan en la obra del antioqueño aquellos libros que “sirven para acrecentar la piedad y robustecer su fanatismo” (p. 186) como *El Evangelio en triunfo* y todo el *Año Cristiano* y las *Aventuras de Telémaco Fenelón* o la *Urbanidad* de Carreño.

Gómez (2008) realiza esta misma pesquisa de fuentes con los ensayos *Homilías* y *Herejías*. Con respecto al primero, el articulista se centra en las alusiones explícitas que Carrasquilla hace de las ideas

de Nietzsche. Pero advierte que aquel no comprende la filosofía nihilista porque si lo hubiese hecho no habría criticado a Baudelaire, Verlaine y Mallarmé. Por esto, basándose en los planteamientos de Hugo Friedrich, Gómez afirma que Carrasquilla no pudo apreciar que en “lo grotesco, lo fragmentario la ruina del cristianismo, el placer de desagradar, la vacuidad del ideal la intensidad de lo feo, la realización de la realidad, la incomprendibilidad del lenguaje, la proximidad del silencio, la voluntad sobrehumana de abstracción (...) son formas de nihilismo” (p. 192). Este planteamiento de Gómez parece desconocer que Carrasquilla no cuestionó a los decadentes franceses; sino a sus imitadores, los tristes colombianos. Y los criticó justamente desde ese “eje gravitacional del lenguaje” que parafrasea el articulista. La literatura no alcanza su estatuto de universalidad porque uniforme la escritura con los mismos referentes lingüísticos y culturales; sino porque logra que las ideas, que son comunes a todos los hombres, tengan manifestaciones particulares. Los decadentes, por su amplio desarrollo material y cultural podían darse el lujo de añorar un lector artista. En Latinoamérica, pero particularmente en Colombia, donde apenas y se daban transiciones entre lo provinciano y ciudadano (Gómez, 2005; 2006), donde persistía el lector fanático que relaciona la lectura con la calidad humana y espiritual, descrito por el propio Gómez, ¿cómo acercarlo a las ideas modernas? Carrasquilla, al menos en lo que aquí se procura defender, contextualiza esas mismas preocupaciones estéticas que plantea Friedrich. Hace incomprensible el lenguaje, cuando apela al lenguaje popular; alude a lo feo y grotesco- por eso se le criticó su falta de idealidad- y como Baudelaire y Nietzsche ubica a la imaginación como la salvadora del ideal vacuo; así esta solo se haga con cuentos, leyendas, jaculatorias, exvotos, etc.

### **Transarealidad. Una Propuesta Metodológica para Abordar la Narrativa de Tomás Carrasquilla**

Luego de este largo excursus, el siguiente apartado presenta una breve objeción con respecto al tipo de enfoques investigativos que parten de la comprobación de una escuela literaria particular. No porque se pretenda ignorar el papel que jugó toda la tradición de la literatura europea de fin de siglo en

la narrativa de Carrasquilla. Es justamente porque se reconoce la incidencia de esta gran biblioteca de lecturas (Gómez, 2008), que la obra del antioqueño parece dispuesta a aceptar solo aquellos elementos pertinentes a un propósito estético personal. Por esto, se escabullé ágilmente de donde parece conveniente ubicarla. El mismo escritor afirmó, “la autocracia del artista” implica “atisbarse a la traición sin perder por ello la impasibilidad” (*Homilías*, p. 342). Contrario a esto, aquí se formula un enfoque metodológico interdisciplinar que permita comprender esos intercambios culturales y su correspondiente apropiación y alteración. A partir de estos Carrasquilla formula una propuesta estética moderna, pero diversa, que antes que concederle un lugar en la literatura universal, lo ubica en las literaturas del mundo (Ette, 2015).

En un ensayo titulado “¿Cómo leer a Tomás Carrasquilla?” (2005 [1960]) el crítico Rafael Gutiérrez Girardot, cuestionaba la tendencia de los estudios que pretenden comprobar el “ismo” del “género novelístico” en el que se inscribe el escritor antioqueño. Para el crítico de Sogamoso, toda clasificación debe tener un carácter provisional, ya que en el análisis del contenido y la forma de la obra, aquella pierde su validez. Los planteamientos metodológicos para abordar la narrativa del escritor antioqueño, que sobrepasen la comprobación de una categoría externa a la obra, guardan una relación muy estrecha con los que, a su vez, había formulado el romanista berlinés Eric Auerbach (2010 [1952]) en un texto titulado “Filología de la literatura mundial” (*Philologie der Weltliteratur*). Allí, Auerbach había controvertido la manera en la que los críticos sucumben ante “la tentación de conjurar la abundancia de material por medio de la introducción hipostasiada de conceptos abstractos para ordenarlo todo, lo cual deriva en la disolución del objeto, la discusión de problemas ilusorios y lleva finalmente a la nada lisa y llana” (p. 7). Tratando de contraponerse al tipo de investigación que se soporta en “convencionales clasificaciones”, y que colaboran más a la estandarización que a la “mutua fecundación en el interior de lo diverso” (p. 1); Auerbach propone hallar un punto de partida (*Ansatz*).

Este, sugiere, “no debería ser algo general que se le impone al objeto desde afuera, sino una parte íntima y orgánica del tema. Las cosas deberían hablar por sí mismas” (p. 12).

Gutiérrez halla dicho punto de partida, ese *Ansatz*, en el “regionalismo universal”, formulado por Federico de Onís en el “Prólogo” a la *Obra Completa* de Tomás Carrasquilla. En efecto, el escritor antioqueño eleva la región, “lo más pequeño y aparentemente lo menos heroico” (2005, p. 20), a una forma de la novela válida. Esta se opuso al “seudo-romanticismo” que reinaba en Hispanoamérica a finales del siglo XIX y de comienzos del siglo XX (Cfr. p. 20). Una novela que con el humor “vapulea, como afirma Montoya, una realidad literaria aplastada por la neurosis de una sociedad colonial y republicana que se creía solemne en las guisas del mear y del cagar” (p. 119). De manera tal que el concepto de regionalismo para Gutiérrez no debe ser analizado en “sentido valorativo”, como “provincial”; sino “de la forma como Carrasquilla trata y utiliza la realidad ‘regional’” (p. 20). Un regionalismo en el mismo sentido que lo fue Lübbeck, para Tomas Mann o Viena para Robert Musil o Heimito von Doderer (Cfr. p. 19). El regionalismo es la forma, la estructura, de la que se vale Carrasquilla, para “novelar la región” (p. 20).

Por otra parte, el contenido tiene que ver con “la capacidad de Carrasquilla para transfigurar esa realidad”. Según Gutiérrez, hay dos maneras en las que el escritor antioqueño hace esto. La primera tiene que ver con el humor y la ironía del lenguaje y la segunda implica analizar el método de trabajo de Carrasquilla. Este consiste en estudiar la realidad para, luego, transfigurarla. Comprobar la segunda requiere una revisión de los manuscritos de las obras, los “mapamundis” (Carrasquilla, *Autobiografía*, p. 35) que ponga en evidencia el trabajo continuo de corrección, ese “pulir de la prosa”. Lo que negaría, por un lado, la supuesta espontaneidad que se le adjudica a sus novelas y señalaría, por el contrario, su “‘exactitud’, ‘conocimiento’, precisión, conciencia” (p. 21). Con respecto al lenguaje, Gutiérrez aclara que este debe ser interpretado por la riqueza de sus “dialectalismos o regionalismos, que son los que

hacen vivo un lenguaje. El gozo y la fluidez de la prosa de Carrasquilla deben mucho de estas virtudes al uso de sus regionalismos. La prosa castellana gana en ritmo, esto es, en vida, en fuerza expresiva, sin dejar de ser castiza y castellana” (p. 22). Gutiérrez, quien parte de una concepción goethiana de la literatura universal, se niega a aceptar que el lenguaje se considere en el marco de las “particularidades hispanoamericanas” (*Ibid.*); pues de lo que se trata, justamente, es de superarlas en esa gran síntesis de lo humano común.

Por el contrario, el texto programático de Auerbach prevé, algo que Gutiérrez pasa por alto. En el marco de una globalización acelerada, la fusión de esas literaturas en una sola también señalaba una creciente tendencia hacia la estandarización y la nivelación, en la que “la idea de la *Weltliteratur* se realiza y se destruye simultáneamente” (p. 1); algo que Goethe no pudo predecir. Carrasquilla había cuestionado justamente esta estandarización que relega a los países hispanoamericanos a orbitar como planetas en torno al centro que representa Europa (Cfr. *Homilías* p. 341 y 348). Por esta razón, el diálogo hablado no solo enriquece el castellano alterando la sintaxis y la riqueza del vocabulario mediante la significación particular de las palabras. También da cuenta de una experiencia orgánica concreta que altera las significaciones unívocas cada vez que, los restos de variadas lingüísticas se superponen. Lo que aporta una particularidad a un fenómeno de índole universal como la modernidad. O, para usar las palabras de Auerbach facilita los “intercambios organizados de bienes culturales” (p. 4). Si Carrasquilla denomina “mapamundis” a sus novelas, no tiene que ver, exclusivamente, porque trabaje en su perfeccionamiento, como sugiere Gutiérrez; también alude a una representación cartográfica de lo universal, donde las particularidades están incluidas en la idea de lo global. Por esto, es posible afirmar que de la misma manera que “Carrasquilla desarrolló con su propia experiencia y con su capacidad artística los principios de la novela europea tradicional” (Gutiérrez, 2005, p. 21); así mismo mostró que



un fenómeno material, como la modernización, tenía representaciones locales múltiples de lo moderno (Eisenstadt, 2013).

En este orden de ideas, el estudio de la obra de Tomás Carrasquilla requiere de un enfoque metodológico acorde a la comprensión de la literatura en estrecha relación con la vida, o con las condiciones orgánicas que pedía el escritor antioqueño. Pero dicho enfoque también debe ser capaz de explicar los complejos intercambios que la narrativa de Carrasquilla, con su idea de lo particular en estrecho vínculo con lo universal, estableció entre lo indígena, lo español, lo africano y toda la tradición de la literatura europea de finales del siglo XIX y de principios del siglo XX, que el autor leyó. Lo anterior, desdibuja el imaginario de Antioquia, la “raza antioqueña”, como región de migrantes blancos, católicos y conservadores. Pero a su vez, cuestiona el imaginario racista de tradición nacional que construyó el proyecto político de la *Regeneración* (1886-1903). Para este, la tradición se soporta sobre un vector histórico y geográfico, el de España y sus hijos los criollos en América. Dicha tradición está unificada por el castellano y la religión católica.

Por esta razón, aquí se abordan dichas problemáticas a partir de la propuesta de una filología *transareal*. Así, el crítico alemán Ottmar Ette (2015), contrapone al término de *Weltliteratur* propuesto por Goethe, insuficiente para explicar la homogenización y estandarización que peligrosamente percibió Auerbach; por el de literaturas del mundo (*Literaturen der Welt*). Este término, antes que una lógica uniforme, formulada desde una perspectiva eurocéntrica; postula un encuentro con “la complejidad y estructuración polilógica de las literaturas del mundo” (p. 332). De manera tal que comprende que las literaturas no tienen un único lugar de origen. “El polilógico sistema de las literaturas del mundo (...) no se inventó desde un solo lugar, no se propagó desde un solo espacio, no es conducido por una sola idea de lo humano, sino que dispone de las procedencias y tradiciones culturales y geográficas más diversas” (*Ibid.*). Este nuevo modelo metodológico, libera a la narrativa de Tomás Carrasquilla de las lógicas

estáticas de la identidad, en su versión regional o nacional. Por el contrario, al señalar la alta vectorización (*Vektorisierung*) (Ette, 2019) de diversas áreas culturales como la africana, la española y la indígena, y sus respectivos entrecruzamientos, la idea de un lugar “histórico espacial”, definido unas veces como la región, otras como la Nación; queda sustituido por un espacio “histórico- dinámico” (p. 66). Dar cuenta de las complejas relaciones que allí se tejen, se agotaría en la simple comprobación de una escuela literaria particular, tal como se ha venido señalando a lo largo de todo este capítulo.

Esta alta vectorización transcultural de Colombia como un espacio dinámico debe, a su vez, hacerles frente a los amplios intercambios culturales que se aceleran durante la tercera fase de globalización, a finales del siglo XIX y durante los primeros años del siglo XX. Como la mayoría de sus contemporáneos, Carrasquilla intentó responder con su narrativa a la pregunta de ¿cómo ser moderno? (Jiménez, 1994), y como ellos se enfrentó a dos opciones, “dos escenarios mal comunicados, que chocan entre sí y se impugnan mutuamente: el acá de la tradición, de la vida premoderna sin más atractivo que la monótona sucesión de lo conocido, y el más allá de la vida moderna, con su llamado misterioso desde una dimensión remota y casi mítica, pero accesible quizá por el viaje” (p. 10). Sin embargo, tal como se pretende demostrar aquí, Carrasquilla no opta por alguno de dichos escenarios; sino que se apropia de esta circulación de saberes (Ette, 2015) que se producen en ese nuevo escenario global literario, así como de esos otros saberes residuales de esas culturas olvidadas y excluidas de un proyecto cultural; para “representar” la experiencia de lo moderno en los sectores populares. Es decir, el escritor antioqueño alude al mundo de experiencias y saberes comunes de su público lector, para representar, literariamente, una “realidad vivida y padecida, que como tal está vinculada con el *saber vivir* (*Lebenswissen*) de su público lector” (Ette, 2009, p. 12). Sus obras funcionarían entonces como “modelos de vida ficcionales” (Ette, 2005, p. 16), que permitirían comprender un particular saber vivir lo moderno en los sectores menos favorecidos de la sociedad colombiana de aquella época.

Ahora bien, para probar que el saber almacenado en la obra del escritor antioqueño es una propuesta estética alternativa que representa la experiencia de lo moderno en los sectores populares, he procurado superar las limitantes propias de un marco teórico. Este, como señalaba Auerbach, reduciría toda la propuesta a la comprobación de una categoría totalizadora, que agota el objeto y lo deja convertido en nada. Por ello, he optado por formular una constelación que me permita, por un lado, asociar saberes provenientes de variadas disciplinas, tal como propone la filología transareal y, por otro, construir un modelo que solo responda a las particularidades de esta obra, y que no puede ser aplicado a otra. De esta manera, la constelación que permite comprender la propuesta estética de lo moderno, en la obra narrativa del antioqueño, está construida a partir de los planteamientos expuestos por el filósofo Walter Benjamin en *El origen del Trauerspiel alemán* (2012). En dicho texto se afirma que hallar la verdad requiere de un método -por ende, su forma- de exposición contemplativa por rodeo, similar al del tratado. Dicha exposición se lleva a cabo yuxtaponiendo elementos aislados y heterogéneos, tal como ocurre con el trabajo disparejo y fragmentario con los mosaicos. La disposición de cada uno de sus pequeños fragmentos tiene como finalidad la “exposición contemplativa de las ideas” (p. 9). Por esto, lo escrito en el capítulo dos requiere un “detenerse y empezar de nuevo en cada frase” (*Ibid.*).

Como la idea sobre lo moderno no puede reducirse a un concepto, y menos a una ley que determine y rijan todas las existencias particulares, se requiere dividir el fenómeno de lo moderno en elementos más pequeños o conceptos, emulando cada una de las estrellas que componen una constelación. Por eso “las ideas, dice Benjamin, son más bien su virtual ordenamiento objetivo, su interpretación objetiva” (p. 14). Así, lo fenoménico no está contenido en las ideas, sino que surge de la representación, del orden que se les adjudica a los conceptos. “Las ideas no sirven para el conocimiento de los fenómenos, y estos no pueden ser criterios para la existencia de las ideas. Más bien, el significado

de los fenómenos para las ideas se agota en sus elementos conceptuales” (*Ibíd.*). Por esta razón, como las ideas son constelaciones eternas, “al captarse los elementos como puntos de tales constelaciones los fenómenos son al mismo tiempo divididos y salvados” (*Ibíd.*).

De manera tal, que la “inmersión de los detalles” de la obra del antioqueño, lo que Benjamin denomina, contenido objetivo (*Sachgehalt*), permitiría demostrar que ella representa un “contenido de verdad” (*Wahrheitsgehalt*) (p. 9), una “pequeña imagen del mundo de las ideas” que aquí se denomina la imagen de lo moderno popular (imagen de religiosidad). Como esta idea no puede exponerse a sí misma, requiere, por un lado, la descomposición en minúsculos elementos cósmicos que son los conceptos como religiosidad, religión, tradición, lo moderno, la universalidad, la tradición, saber vivir (*Lebenswissen*), la cultura dominante y residual, estructura de sentimiento e imagen dialéctica; que despojan a los fenómenos “de su unidad falsa” (p. 13) de su universalismo superficial. Los conceptos, a su vez, actúan como mediadores que les “permiten a los fenómenos participar del ser (verdad) de las ideas” (p. 14). La exposición contemplativa de las ideas. Por otro lado, al “consumarse la salvación” del fenómeno de lo moderno popular “por mediación de las ideas”, se consuma la exposición de las ideas de la religiosidad popular como válidas “en el medio de la empiria” (*Ibíd.*).

### La Formulación De La Constelación

“No son las cosas mismas, sino las opiniones sobre las cosas, las que perturban a los hombres”

Epicteto. Enquiridion

“He descubierto la tendencia a estimar las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético y aún por lo que encierra de singular y maravilloso”.

(J.L. BORGES, “Epílogo”  
a Otras inquisiciones)

Un lugar común en la crítica literaria sobre Tomás Carrasquilla es mencionar la apelación constante que este hace de la religión como prueba irrefutable de su arraigado catolicismo y, por antonomasia, de su adhesión conservadora (Pineda, 2016). Dichos aspectos explicarían las objeciones del escritor antioqueño frente al modernismo en Colombia, filiendo sus ideas estéticas con los postulados del *humanismo*<sup>18</sup> y las Bellas letras. Es decir, con lo que Miguel Antonio Caro (1871) denominó como “lo bello ideal”, donde la verdad está representada en la autoridad de la fe católica y su iglesia. Decir, por ejemplo, que Carrasquilla como “hombre respetuoso de la religión” (Levy, 1958, p. 82) contrapone a las amenazas “decadentistas y positivistas” del modernismo una “estética del bien basada en los principios del catolicismo” (Martínez, 2013, p. 28), es equivalente a sugerir que su convencimiento católico le sirvió para desenmascarar actitudes en las que la religión es un medio para “encubrir las acciones bajas” o para “justificar cualquier forma de indignidad y cobardía” (Iriarte, 2004, p. 224). Este tipo de análisis ha llevado a varios críticos a establecer una relación ineludible entre la vida personal inmediata, entendida desde la estrecha perspectiva del reflejo o la descripción, y la producción

---

<sup>18</sup> En la historiografía colombiana es común hallar una equivalencia entre el concepto de humanismo y los de tradicionalismo o conservadurismo político. Esto sí bien es erróneo, ya que el humanismo es un término moderno, sí representa, asegura Gutiérrez Girardot, “el conflicto hispano entre ciencia moderna y universidad medievalizante, es decir, entre las situaciones de la Ilustración y la pertenencia tradicionalista de la ortodoxia eclesial” (Gutiérrez Girardot, 1984, p. 448).

narrativa del autor; lo que podría corroborar la “evolución de fe que experimentó Carrasquilla desde el escepticismo en su juventud hasta el misticismo” en sus últimos años (Greene, 1968, p. 29).

Pese a estos argumentos, la presente investigación aborda la religiosidad como una temática estética en la obra del maestro antioqueño, y no como una afirmación de su doctrina católica. Así, se intenta demostrar que con su obra Carrasquilla quiso aportar a la *circulación de saberes* (Ette, 2015), que de lo moderno se construyeron a finales del siglo XIX en Colombia. Sin embargo, a diferencia de sus contemporáneos, Carrasquilla optó por “representar” la experiencia de lo moderno en los sectores populares, no en términos de copia, calco o reflejo de la realidad circundante— donde gira gran parte de la crítica literaria sobre su obra<sup>19</sup>-, sino en el marco de un *Lebenswissen*. Con este término el crítico alemán Ottmar Ette (2009) propone estudiar la “representación literaria de una realidad vivida y padecida, que como tal está vinculada con el saber vivir (*Lebenswissen*) de su público lector” (p. 12).

Esta experiencia de lo *moderno popular* no se establece entonces, como en la vida urbana, por oposición y superación, a través del intelecto, de las formas “irracionales” asociadas a la religión. Se trata de explicar cómo en los sectores populares se *sobrevive (überleben)* (Ette, 2009) a los paulatinos, pero inevitables cambios de la vida moderna, apelando a lo único de lo que se puede echar mano: las formas ruinosas de las variadas religiones que confluyeron en Colombia a partir de los procesos de colonización, y que permanecían silenciadas en el saber popular. Es decir, a falta de sustitutos de religión (Gutiérrez, 2004), la religiosidad popular permanece como un “residuo” del pasado (Williams, 2019), una ruina que se compenetra, o se entrecruza (*sich durchdrigt*), secretamente con las formas de vida más novedosas (Benjamin, 2013 Vol. 1, p. 55). Esa forma de experiencia, desechada por la cultura

---

<sup>19</sup> Pablo Montoya Campuzano (2008) elabora un artículo en el que define el estado de arte, de lo que él denomina como los “tópicos fundamentales de la obra de Carrasquilla”. Allí se demuestra que a lo largo del siglo XX los estudios sobre la obra del antioqueño no han sufrido algún tipo de transformación. Así, el asunto del lenguaje y la región, más exactamente de la lengua y el habla en sectores populares (esclavo, minero, comerciante, campesino, las cocineras pueblerinas, los niños escolares, etc.) están relacionados con una representación de la región antioqueña.

dominante, hace de la religiosidad popular una alternativa para comprender la complejidad de lo moderno en Colombia.

En este sentido, la presente investigación no intenta comprobar la adherencia de Carrasquilla a alguno de los dos bandos (hispanismo tradicionalista o modernismo) que se disputaron a finales del siglo XIX la hegemonía cultural (Williams, 2019) dentro del incipiente, y relativamente autónomo campo literario (Bourdieu, 1989-1990); como tampoco demostrar la pertenencia a alguna escuela literaria particular: costumbrista- regionalista, realista o naturalista. Se trata de estudiar su narrativa en el marco de una propuesta de *literatura emergente* (Williams, 2019). Desde esta propuesta, Carrasquilla relativizó todas las ideas que sus contemporáneos trataron de imponer como verdad absoluta (Jiménez, 1994, p. 60): tanto la versión aprendida y libresca del modernismo decadente, que abrazó la modernidad y sus promesas de novedad y universalismo uniforme, así como las impuestas por el humanismo tradicionalista que legitimó sus ideales bajo el gobierno de la *Regeneración* (1886- 1910). Estos, apelando a la tradición hispánica, rescataron verdades eternas susceptibles de ser conservadas en la lengua y el catolicismo para las generaciones venideras.

A partir de lo anteriormente expuesto, es posible afirmar que la crítica literaria ha pasado por alto la actitud con la que Carrasquilla recusó cualquier clasificación, llámese literaria, política, pero particularmente religiosa de su época. En esta ambivalencia y versatilidad, tanto de la narrativa como del propio Carrasquilla, radica su actitud antimoderna (Compagnon, 2007)<sup>20</sup>, o auténticamente moderna: la mirada socarrona y escéptica frente a cualquier idea que eluda el cambio o se imponga

---

20 En un interesante trabajo titulado *Los antimodernos* (2007), el crítico francés Antoine Compagnon plantea que los autores auténticamente modernos como: Balzac, Beyle, Baudelaire, Barbey, Bourget, entre otros; comparten una actitud escéptica o "antimoderna" frente a las promesas de lo moderno. "Los antimodernos – no los tradicionalistas, por tanto, sino los antimodernos auténticos- no serían más que los modernos, los verdaderos modernos, que no se dejan engañar por lo moderno, que están siempre alertas" (p. 12). Sin embargo, Compagnon advierte que no se puede confundir la actitud antimoderna con el "eterno prejuicio contra el cambio" (p. 14), pues este último es propio de los tradicionalistas. Compagnon, Antoine (2007). *Los antimodernos*. Barcelona: Acatilado.

como absoluto. Para Carrasquilla, el carácter transitorio y moderno del pensamiento está determinado por el ejercicio de “recoger y botar ideas”, lo que convierte a los pensamientos en “instantes de la inteligencia” (*Homilía*, p. 329). Por tanto, haber cedido a las pretensiones de la filología humanista y su idea de la verdad contenida en la tradición hispánica como una fuente atemporal, habría sido equivalente a aceptar como verdad absoluta la promesa de perfectibilidad en un futuro literario (soñado o anhelado) universal y uniforme, muy recurrente en algunos modernistas.

I

Carrasquilla percibió que en las ciudades la modernización, con su paulatino desarrollo de las ciencias y la industrialización, segregaba la religión o la creencia en dios a un plano personal, “porque dizque es muy satisfactorio y deleitoso por allá en las interioridades del ser moral” (*Tonterías* [1923] Vol. 1, p. 745). Lo anterior antes que desechar la fe, la estimulaba mediante la creación de nuevas divinidades inventadas por el hombre como la moda (vestuario, maquillaje o peinado)<sup>21</sup>, la vanidad o el dinero. Estas, asegura Carrasquilla, “no son pues ociosidades de gentes frívolas y disipadas; son una necesidad del vivir mismo, un recurso para poder hacerle frente. Son indicaciones de la fe misma” (p. 745).

Este ensayo de Carrasquilla (1991) no apunta únicamente a lo que Gutiérrez Girardot (2004) ha denominado secularización y predominio de la razón; intenta plantear que la fe, y su facultad de consagrar, aún bajo el predominio de la razón, es una necesidad inherente al ser humano. Diecisiete años antes, el maestro antioqueño le había aclarado al escritor modernista Maximiliano Grillo que, pese a los postulados propios de “las doctrinas racionalistas” o nuevos “Evangelios de la razón (...) la fe y el misterio son necesidades del corazón” (p. 352). Carrasquilla basó sus argumentos en las ideas de

---

21 Para una relación de la moda como fetiche que pide ser adorado, véase Benjamin, Walter. *París, capital del siglo XIX*. 2013, p. 84.



Friedrich Nietzsche y su texto *Así hablaba Zaratustra (Also sprach Zarathustra: ein Buch für alle und keinen)*, asegurando que si la razón, es un nuevo evangelio, bajo su tutela el individuo puede, volitivamente, manifestar su fe en cualquier otra forma de deísmo:

De todas las doctrinas racionalistas, que niegan la revelación y lo sobrenatural, será la del filósofo alemán la que más se acerque al cristianismo, en lo que éste tenga de humano. El superhombre, posible o no, es un virtuoso hereje, y no digo ateo, porque en fórmula tan amplia y comprensiva de la soberanía individual, bien puede caber el deísmo, en cualquier forma. Quien tiene por norma su albedrío, ¿no podrá someterse a la ley divina o humana que se le antoje? (Carrasquilla, 1991, p. 352).

Sin embargo, el interés de Carrasquilla por hallar esas nuevas formas de religión, “terrenales y temporales” o de “de tejas abajo” (p. 352), no va a estar volcado sobre la sacralización de temas materiales como la moda o el dinero. Tal decisión estaba justificada en la firme convicción de que “las clases altas y civilizadas son, más o menos, lo mismo en toda la tierra de garbanzos. No constituyen, por tanto, el carácter diferencial” (p. 35). Así, la individuación en las clases altas, ese “mare magnum heterogéneo de las individualidades” (p. 748), que se opone a toda costa a la nivelación, pronto queda subrogada por la efímera igualdad que impone la moda como nueva religión. La moda, “a semejanza de la muerte, establece, siquiera sea en apariencias, algo de la igualdad tan soñada como imposible” (p. 748). Por ello, las urbes, por alejadas que estén unas de otras, terminan compartiendo los mismos gustos en “casas, mueblaje e indumentos” (*Ibid.*).

Por el contrario, en la “clase media”, pero preferiblemente en el “pueblo” sumido en el analfabetismo<sup>22</sup>, se producía una increíble variedad de respuestas frente a los incesantes cambios de la

---

<sup>22</sup> El analfabetismo en Colombia alcanzó el 66% para 1900 tal como lo presentan Ramírez y Téllez (2006).

vida moderna. En su crónica *¡Ave, oh vulgo!* (1914) Carrasquilla planteaba que “es siempre en el pueblo y no en las clases cultas donde radica el factor diferencial que deslinda una comarca de las restantes, una nación de todas las otras naciones” (p. 684). En dichos sectores a falta de “fórmulas”, término con el que Carrasquilla identifica los postulados teóricos y conceptuales que logran explicar los constantes avatares (materiales y sociales) a los que se enfrenta la población, el único asidero o consuelo para poder vivir es el fragmentario y ruinoso saber de la religiosidad popular transmitido oralmente. Razón por la cual, Federico De Onís (1952) aseguraba que, en la obra de Carrasquilla, no hay realidad, sino realidad transfigurada, esa “frontera entre este mundo y el trasmundo” (“Prólogo a la *Obra Completa*”, p. 16).

Apréciase en este sentido lo planteado por el narrador del cuento *El gran premio* (1914), quien asegura que “las cosas de tejas para arriba, por lo mismo que son inescrutables, no pueden someterse a reglas fijas ni a fórmulas humanas” (p. 598). Dicho texto, hace parte de una compilación de cuentos titulada de *Tejas arriba* (1914) en la que la religiosidad, la fe o el deísmo, propia de sectores populares, se transforma en soporte, unas veces como mera imaginación, otras como entelequia. A través de ella, los humildes esperan pacientemente, en su lucha cotidiana por la supervivencia, el “algún día” que dará cumplimiento a la promesa de la “divina providencia” (*El gran premio*, p. 599).

De esta manera, la comprensión de lo moderno para Carrasquilla no puede ser un estudio exclusivo de las clases altas en las ciudades; implica dar cuenta de lo que ocurre también en el pueblo. “Oír las partes; que para conocer en cualquier asunto hay que estudiarlo por todas sus fases positivas o negativas. Sino conocemos el pueblo no podremos comprender las selecciones que de él resulten” (*¡Ave, o vulgo!*, p. 684). Aquí, no se intenta establecer un estudio de la sensibilidad de lo popular o regional como esencia, ese espacio idealizado -muy común en quienes ubican a Carrasquilla como costumbrista- opuesto a lo citadino, donde la religiosidad señala una función trascendente del arte. Por

el contrario, se pretende entender cómo lo popular, al estar en constante relación con lo ciudadano, de donde llegan “los estruendos de los autos y los trenes, los acordes de las bandas callejeras, de las retretas y de las orquestas” (p. 686), tiene sus propias, y no menos válidas, experiencias sobre el *saber vivir* lo moderno. Carrasquilla presenta así en su narrativa una alternativa para comprender la experiencia de lo *moderno popular*, desde la que postula una visión histórica del arte en su aquí y ahora. A partir de esta visión, la obra del antioqueño le hace frente al simplismo de las oposiciones binarias, muy comunes en su época: la fe o la razón, el dogma o la ciencia, la tradición hispánica o la modernidad universal, civilización o barbarie.

En consecuencia, no se pretende reanudar aquí la discusión, improductiva las más de las veces, sobre aquella perspectiva crítica que ha reducido la obra de Tomás Carrasquilla a un mero medio para afirmar su fe en el dogma católico, mezclada con cierta filiación política al conservadurismo<sup>23</sup>. Una primera reserva frente a este tipo de posturas puede rastrearse en variadas opiniones extraliterarias, que hombres de la Iglesia han pronunciado sobre la obra del escritor antioqueño. Según estas versiones, su narrativa da cuenta de un gran número de dudas y sincretismos que opacan cualquier teoría sobre la defensa de un dogma o la búsqueda de su fe individual.

En 1910, a destiempo de las grandes quemaduras de libros promulgadas por la Iglesia Católica en el Concilio de Trento (1545-1563), pero acorde al ambiente católico del gobierno de la *Regeneración*, el sacerdote español Pedro Ladrón de Guevara publicó un extenso manual de censura de autores

---

23 No se puede aseverar que la obra de Tomás Carrasquilla sea un medio para probar su credo, simplemente por deducción de la filiación con un partido y sus creencias personales. Máxime cuando él mismo aseguró que su liberalismo en asuntos literarios era extremo (Cfr. *Hamillas* [1906] p. 344). Este tipo de deducciones ha sido constante en la historiografía que aborda el estudio del siglo XIX colombiano, pues equipara la filiación partidista a un credo religioso. Desde esta perspectiva, todo conservador es católico y todo liberal es ateo. Contrario a esto, varios estudios han podido demostrar que un sector importante del conservadurismo, “conservadores históricos”, “fue proclive a negociar con los liberales y a reformar la política económica de la Regeneración” (p. 131). De igual manera, también existe evidencia del papel que jugó un sector “católico liberal opuesto a las tesis ultramontanas que denunció la manipulación política del hecho religioso a favor del conservadurismo” (*Ibid.*). Ver: Blanco Mejía, Oscar (2006). “Las trayectorias del catolicismo político en Colombia (1885- 1953)”. En: Colom, Francisco & Rivaera, Ángel. *El altar y el trono. Ensayos sobre el catolicismo político iberoamericano*. Barcelona: Anthropos Editorial.

nacionales e internacionales, titulado *Novelistas buenos y malos*. En dicho catálogo, el análisis literario cede paso a la opinión sobre los efectos perversos que producen algunas lecturas. En el caso de Tomás Carrasquilla, Ladrón de Guevara no objeta asuntos libidinosos, blasfemos o heréticos, ya que cree ve en él a un autor “cristiano”. Sin embargo, el clérigo sí advierte sobre la “contradicción” en la que cae el antioqueño al equiparar, en un mismo plano, aspectos opuestos: lo “genuinamente cristiano” con “lo ridículo y grotesco”, la caridad a la par de la “gazmoñería”. El carácter moralizante que le adjudica Ladrón de Guevara a las novelas lo llevan a advertir que uno de los peligros en los que cae Carrasquilla radica en plasmar “sentimientos de baja ley” (p. 96) que deben permanecer ocultos en el interior y no salir a la luz en textos, pues debilitan los sentimientos nobles y las buenas acciones. Es decir, la obra de Carrasquilla, desde la perspectiva de Ladrón de Guevara, adolece de idealidad debido a que equipara las acciones y pasiones bajas con la virtud.

Por su parte, el sacerdote Humberto Restrepo (1972) elabora un estudio en el que documenta las manifestaciones de la religiosidad popular en el ambiente americano basado en la obra de Tomás Carrasquilla. Restrepo da soporte a algunas de sus conclusiones, presentadas en la Segunda Conferencia General del Episcopado Latinoamericano, celebrada en Medellín el 1968. La primera conclusión de dicha Conferencia estipula que “la renovación catequística no puede ignorar” que el continente “vive en gran parte de una tradición cristiana y que ésta impregna, a la vez, la existencia de los individuos y el contexto social y cultural” (p. 19). Por tanto, la renovación catequística no puede obviar que pese a la creciente secularización en América existe una gran incidencia de la “religiosidad popular”. Purificar la fe implica valorar, antes que destruir, los “elementos positivos” de dicha religiosidad (Cfr. Restrepo, 1972, p. 19).

Para Restrepo, la reevangelización solo puede ser posible cuando se conozca antropológicamente el contexto a trabajar, de ahí que apele a los aportes culturales que contiene la

obra de Tomás Carrasquilla. Esta, lejos de ser ejemplo de auténtica fe, de catolicismo, opera como “diagnóstico” de la religiosidad popular antioqueña durante los años de (1863-1873), época en la que el Estado de Antioquia resistió, apoyado por su gobernador Pedro Justo Berrío, el dominio secular del liberalismo radical. Por tanto, lo que valora el estudio de Restrepo es la religiosidad popular contenida en la obra de Tomás Carrasquilla, esa mezcla de supersticiones y leyendas (de corte campesino, afro, indígena y peninsular). Allí las devociones y oblaciones se entrecruzan con las fiestas paganas, unas veces para honrar monicongos e imágenes; otras para preparar bebedizos o exorcizar con agua bendita y ramo santo.

En esta misma línea se encuentra el trabajo investigativo del sacerdote Alberto Restrepo González (1995). Según este clérigo, Carrasquilla es ejemplo de la fe “del americano común”, porque en ella sobrevive “la duda y escepticismo” que corrobora nuestra “inmadurez religiosa”. Para Restrepo González, la obra de Carrasquilla puede ser analizada como un manual “sociorreligioso” que da cuenta de los problemas concomitantes a los pueblos americanos. “Un cofre donde en desordenada profusión se entremezclan todos los elementos religiosos de la raza: mitos, leyendas, historias, ceremonias, ritos, personajes eclesiásticos, beatas y sacristanes, místicos y oliscados anticlericales de pueblo” (p. 201).

Restrepo González asegura que, si Colombia es un ejemplo de la “hipertrofia religiosa”, la región antioqueña lo es por quintaesenciar “el sentir religioso de la nación” (p. 208), pues no ha existido -desde los primeros gobiernos republicanos- asunto político, reforma constitucional o manifestación artística que no esté imbuida de religión. La pluma de Carrasquilla se convierte así en “espejo” de las realidades socio- culturales desde las que se pueden explicar “el fenómeno de la inmadurez religiosa, fruto de la traumática comunicación del mensaje cristiano, la negligencia propiciada por la mezcla racial, la falta de un más idóneo trabajo pastoral, todo lo cual ha mantenido los pueblos americanos orbitarias de una fe individualista, pasiva, tradicional y dinámica” (p. 209).

Lo dicho hasta aquí permite afirmar que la propuesta estética de Carrasquilla no rescata la tradición hegemónica del catolicismo oficial, con su cúmulo de preceptos ligados a una esencia trascendental unívoca, tan defendida por el humanismo católico. Un creyente como Miguel Antonio Caro (1884) consideraba que la tradición de la iglesia católica está investida de una autoridad que le permite articular la historia verdadera de los pueblos. Conocerla “tal como verdaderamente fue” (Benjamin, 2013a, p. 22). Por el contrario, aquí se considera que Carrasquilla se aleja de la entronización del pasado, para sugerir una imagen de él, tal como lo plantea Benjamin. Dicha imagen pasa velozmente (*huscht vorbei*) (p. 21) y aún, como un relámpago, “el recuerdo” de *lo sido (Gewesen)*, que en el caso de Carrasquilla es la confluencia de otras tradiciones religiosas (católica española, campesina, indígena y africana<sup>24</sup>) y el *ahora (Jetzt)* de los personajes. De este encuentro surge lo que aquí se ha denominado imagen de la *religiosidad popular*. Esta última, como toda imagen, amenaza “con desaparecer con todo presente que no se reconozca aludido en ella” (p. 22), porque al no ser continua, refulge por breves instantes en los que puede ser rescatada. En las obras de Carrasquilla, estas imágenes centellean en los recuerdos que sobreviven en las vetustas tradiciones orales, y que a veces, por azar, salen al encuentro del ahora de los personajes.

Por lo anterior, es posible afirmar que la obra del escritor antioqueño no rescata una tradición histórica monumental y lineal, sino el instante histórico que recuerda y redime *otras tradiciones*. Estas

---

24 Tal como lo ha señalado Luz Adriana Maya Restrepo (1996) en Colombia ha existido una “invisibilidad” de las tradiciones de los esclavos africanos en sus descendientes colombianos. Así, no hay registros etnográficos o historiografía que den cuenta de la existencia del candomblé, de la santería, ni del vudú en las formas de religiosidad de los cautivos bozales. Esta denominación se les dio a los africanos que llegaron directo al Nuevo Reino de Granada durante el siglo XVII y quienes no podía expresarse en ninguna lengua latina. Maya señala que esta negación de la africanidad dio pie a que los españoles catalogaran las prácticas religiosas de los esclavos como brujería, lo que ocasionó que dichas tradiciones sobrevivieran solo en la oralidad, pues estas prácticas fueron duramente castigadas en el Tribunal del Santo Oficio en Cartagena (1610). Dicha tradición oral da cuenta de la existencia de asociaciones de negros brujos en los territorios de Zaragoza, pero también en Tolú y Cartagena. En la obra de Tomás Carrasquilla se rescatan gran parte de esas manifestaciones orales de la religión africana y sus referencias puntuales a Zaragoza y los esclavos mineros libertos en la novela *La marquesa de Yolombó* (1926) y el cuento “Simón el mago” (1890). En la primera, además, hay una referencia explícita a la esclavitud minera y las creencias bozales, aspecto este que Maya señala como distintivo del Virreinato de Nueva Granada.

rompen los mandatos y los sentidos unívocos, posibilitando infinitos estímulos a la imaginación individual de los personajes. De manera tal que ese azaroso encuentro de cosas viejas, ligadas unas a otras por el simple capricho del personaje, le permiten inventar e imaginar configuraciones de sentido válidas en su presente. Así, en el prólogo que Carrasquilla le hace a *La marquesa de Yolombó* (1926), se erige una distinción entre la objetividad del documento oficial, al que debe remitirse el lector interesado en asuntos históricos, y la verdad de la novela, que solo habita en la memoria de viejos narradores:

todo el papelorio oficial, lo mismo que los libros parroquiales del antiguo Yolombó desaparecieron como celajes del ocaso. Algo de ellos debe existir en la ciudad de Antioquia, en Bogotá, en la misma España. A esos tres algos debe acudir quien pretenda escribir la historia verdadera de esta población (p. 20).

Si existe una verdad hay que buscarla en la configuración imaginativa que está consignada en la “leyenda sobrenatural y poética” de la “tradición verbal” de los campesinos y en las referencias que de viejos y viejas que se oyen y acumulan. Doña Rudesinda Moreno de Gómez, la narradora de la fundación de Yolombó, evocada por Carrasquilla en su prólogo, representa la apertura a otras voces de narradores personajes, al interior de la novela. En ese espacio confluyen esos “entrecruzamientos transculturales altamente vectorizados” (Ette, 2019) de las tradiciones española, campesina, negra e indígena, que con sus usos particulares de la lengua<sup>25</sup>, validan otros lugares de enunciación, diferentes a la historia oficial y

---

25 Cabe aclarar que el uso del lenguaje popular en la literatura era algo inconcebible en el mundo académico de finales del siglo XIX. La polémica la desató uno de los insignes representantes de la Academia Colombiana de la Lengua, Lorenzo Marroquín (1897), quien cuestionó desde las páginas de la *Revista Nacional* la novela de Eduardo Zuleta, *Tierra Virgen*. En dicho texto, Marroquín señala que una de las falencias de la novela de Zuleta es la “afección de sencillez”, el mismo defecto que caracterizaba a otros escritores en Antioquia. Sin aludir al nombre de Carrasquilla, Marroquín plantea que “para dar sabor local, y mucha fuerza y originalidad, alardean de no usar sino lenguaje popular, y mezclan con él palabras de diccionario, giros y modos de decir” (p. 243). Marroquín revive en su artículo las ideas del gramático Miguel Antonio Caro (1935 [1881].), quien en su discurso titulado “Del uso en sus relaciones con el lenguaje” había planteado que si bien “la ley natural” de la lengua es la descomponerse cuando es “entregada al uso, y su multiplicación en dialectos” (p. 107). No ocurre lo mismo con la literatura, pues la función de esta radica en aplazar o eludir “el lenguaje vulgar” (*Ibid.*). Por ello, la literatura debe permanecer “bajo la discreta dirección de los centros de mayor cultura, de Academia” (p. 108). Estos limitan la libertad de los autores “en beneficio de la unidad” (*Ibid.*). Como ya se mencionó en el primer capítulo, Carrasquilla escribió el ensayo titulado *Herejías* (1897) en respuesta a las críticas de Lorenzo Marroquín. El título, irónico en

la aparente tradición católica. Esta “diversidad social, organizada artísticamente”, da cabida a todos los “dialectos sociales”, o como la denomina Bajtín (1989), la “estratificación interna de una lengua nacional” (p. 81). Lo mismo ocurre con narradoras como Fructuosa Roa de su cuento *Simón el mago* (1890), la anciana que refiere la milagrosa transformación del pecador del cuento *El prefacio de Francisco Vera* (1914), la historia evocada por “Señá Ruperta”, la narradora de *En la diestra de dios padre* (1897), así como los saberes de la “mulata” Cantalicia, en su última novela *Hace Tiempos. Memorias de Eloy Gamboa* (1935).

Carrasquilla no solo recupera en una forma moderna (novela) la memoria oral; legitima un legado de alteridad, apropiándose de lo que Benjamin denomina como “botín de la historia” (p. 21). Es decir, el escritor antioqueño deja en evidencia que lo que los humanistas latinistas pregonaron y defendieron como tradición, es una “tradición selectiva”. Según Raymond Williams (2019), esta última es una selección intencional “de un pasado configurativo y de un presente prefigurado, que resulta entonces poderosamente operativo en el proceso de definición e identificación cultural y social” (p. 153). Así, en el humanismo existe una tradición selectiva porque la definición de lo nacional se construye, exclusivamente, sobre la identidad de un pasado español y católico, en tanto se excluyen otras tradiciones. El gobierno de la Regeneración afianzó estos postulados en la raza, la lengua y el catolicismo como el pasado común que unifica la Nación. Por el contrario, la apropiación del botín, por parte de Carrasquilla, implica rescatar todo lo sedimentario, lo residual y lo ruinoso de esas otras tradiciones integradas mediante la discriminación (Cfr. Williams, p. 160). En sus ensayos no hay indicios de un pasado completo y continuo, sino de un “cúmulo, la trabazón, el enredo de lo que ha sucedido”

---

extremo, va dirigido a cuestionar el concepto unívoco de novela y la perfección gramatical que se espera ella difunda. De allí que afirme que en asuntos de arte se puede ser todo, menos “respetuoso de la gramática” pues en él no existe “inquisición literaria” (p. 260).



(*Tonterías*, p. 755). Otro tanto ocurre con sus novelas, donde los personajes rememoran y coligen lo dispar y vetusto, entrelazándolo con su ahora para construir una auténtica experiencia del presente, sin importar cuán frágil y evanescente pueda ser esta.

## II

Si tal como se ha expuesto, frente a la iglesia católica y sus ministros, la obra del maestro antioqueño no pasa de ser un ejemplo de sincretismo, la profusión religiosa y fragmentaria de muchos saberes populares, ¿por qué insistir en la corroboración de la fe del autor en su narrativa? ¿no sería más acertado preguntarse por cuál es la función de la religiosidad en la obra? Dar respuesta a esta última pregunta, implica establecer una diferencia entre *religión* y *religiosidad*, conceptos que, si bien la crítica literaria suele equiparar, no poseen la misma equivalencia en el ámbito de la institucionalidad de la Iglesia Católica, tal como lo exponen las posturas de los sacerdotes anteriormente citados.

La distinción entre *religión* (*Die Religion*) y *religiosidad* (*religiös/ das religiöse*) que se pretende sustentar aquí, está orientada desde los planteamientos del sociólogo alemán Georg Simmel (2005). Para el berlinés la *religión* no es simplemente un medio que opera entre el ser interior y la añoranza por la trascendencia; por el contrario, arguye que existe una “esencia religiosa” o “naturaleza religiosa” (*das religiöse Wesen*) que es parte constitutiva del ser. “Un temple del alma determinado, que de antemano siente y configura la vida en otra forma que una naturaleza religiosa, y lo mismo haría aun cuando viviese en una isla solitaria, donde no escuchase palabra ni concepto alguno acerca de Dios” (p. 15-16). Para Simmel, la religiosidad es un sentimiento constitutivo del ser humano, “un contenido vital práctico”, que precede a la configuración (*Gebilde*) misma de la Religión. Por lo que Simmel asegura que el “alma no tiene religión tan sólo a modo de un bien poseído o de una facultad. Su ‘ser’ es ya un ser religioso y, por así decir, toda ella funciona religiosamente, de la misma manera que nuestro cuerpo funciona orgánicamente” (p. 16).

Esta liberación de “la experiencia religiosa de la ligazón exclusiva con lo trascendente” es la que le permite a Simmel asegurar que el hombre, en su diario vivir, puede establecer infinidad de “relaciones afectivas con objetos sumamente terrenales, tanto hombres como cosas, que sólo cabe calificar como religiosas” (Simmel, 1986, p. 143). Al respecto, Simmel (1986) proporciona lo que podríamos llamar una lista amplia de relaciones que, si bien pueden estar motivadas por contenidos diversos, comparten ese mismo sentimiento de religiosidad:

El hombre estéticamente interesado se comporta con lo visible bello, el trabajador con la clase que lo rodea, o el señor feudal orgulloso de su nobleza con su *status*; el modo en que se comporta el alma llena de devoción con las tradiciones y los objetos tradicionales, el patriota con la madre patria, o el entusiasta con las ideas de libertad, fraternidad y justicia. (p. 143)

La experiencia humana, y la vida social en general, están conformadas desde la perspectiva de Simmel por una infinita red de relaciones entre contenidos vitales y formas. Los primeros hacen parte de lo que se conoce como lo vivencial, apropiaciones de la experiencia de la materia del mundo empírico que nos rodea tanto psíquica como biológicamente. A partir de estos contenidos (sentimientos, emociones) se originan infinidad de formas o grandes categorías (la religiosidad para este caso particular) con las que el individuo significa cierto tipo de relaciones con otros, tal como lo evidencian los ejemplos mencionados. Las formas hacen parte de lo que se puede denominar conceptos o categorías totalizadoras del ámbito social. Estas representan el mundo apelando a la misma materia o contenido, a la que *significa* de una manera particular. Por tanto, o bien los contenidos vitales pueden volverse formas o las formas pueden seleccionar y dar sentido a cierto tipo de contenidos. Cabe aclarar que para el berlinés si bien toda forma pretende establecer el dominio absoluto de la “formación del mundo” (*Weltformung*), la apropiación de la materia por parte de aquella es fragmentaria y nunca total. “Y así se anuncia la multiplicidad y la unidad de los mundos conformados por el espíritu: categorías

formadoras, de las cuales cada una significa según su motivo un mundo completo, autónomo, cerrado en sí a partir de un impulso fundamental unitario” (Simmel, 2012, p. 23).

Por tanto, para el sociólogo alemán las religiones históricamente institucionalizadas (musulmana, judía, católica, hindú, etc.) son formas o categorías con las que el mundo objetivo ha configurado y significado cierto tipo de contenidos. Las religiones se distinguen entonces por la selección de los contenidos vitales, pero comparten su intento por ofrecer al individuo una satisfacción a través de una fe trascendente, “la que, en esencia, es calificada de ilusoria y fantástica” (Simmel, 2005, p. 15). Esta fe en lo trascendente diferencia y confronta al “sujeto de la religión” del “mundo de la religión”. El sujeto y la religión institucionalizada están separados, pero el alma es la promesa de restitución en un más allá.

La religiosidad, por el contrario, es parte constitutiva del alma porque “queda circunscrita a la esfera real” (p. 32), donde el contenido vital de las emociones deviene en forma inmanente. El objeto de la creencia, su anhelo, no está ubicado en un absoluto y trascendente exterior, sino que convierte al objeto de la creencia en el mismo ser. La religiosidad es un comportamiento subjetivo que le permite al hombre sentir, crear o actuar; pero, particularmente, plantea el berlinés (1986), “configurar un aspecto de aquella totalidad referencial, o quizá la reacción subjetiva frente a la realidad misma” (p. 139). Por tanto, cuando la fe en el plano de la religiosidad queda limitada a la esfera de lo real “objetiva y temporalmente”, y no a lo trascendental, puede “tornarse una forma de sentir y plasmar todos los contenidos vitales, convirtiéndose en cambio, en contenido cualquiera entre muchos otros” (2005, p. 23).

El concepto de religiosidad expuesto aquí permite comprender por qué para Simmel resulta ingenuo suponer que la razón, propia de la ilustración y fundamento del mundo moderno, pueda reemplazar la religiosidad mediante la secularización. Pues aun cuando se pierde la fe, se conserva la

necesidad o anhelo de esta. Lo anterior supondría que nuevas o diferentes emociones pueden alimentar otros contenidos desde la forma de la religiosidad, tal como ocurre con el dinero (*Filosofía del dinero*, 2013). Así, la religiosidad, que es “constitución natural del hombre”, es una necesidad íntima, un anhelo, un deseo. La religión, por el contrario, aspira a la satisfacción, a la objetivación “de un contenido religioso” (2005, p. 16). Desde este punto de vista, la religión, al igual que otras formas de socialización (económica, política, científica, artística) yace como una entre las tantas “posibilidades ideales” que intenta atribuirse el derecho a ser la auténtica formadora de mundo.

La perspectiva teórica de Simmel permite ubicar el mundo narrativo de Tomás Carrasquilla en el plano de las emociones y sentimientos significados desde la religiosidad como “categoría formal fundamental” (1986, p. 140). Carrasquilla construye un mundo en el que la mayoría de sus personajes experimentan la *transición* y *tensión* que se produce entre las formas de vida aldeana y rural, propias de la colonización antioqueña durante la segunda mitad del siglo XIX<sup>26</sup>, hacia las ciudades modernas. En consecuencia, sus personajes no son artistas o intelectuales, como ocurrió en las novelas modernistas; son gentes “sencillas”, como las denominaba Carrasquilla (1991): campesinos, negros, indígenas, niños, mujeres y párrocos:

La vida cotidiana y ordinaria, las gentes al natural, toda esa gleba y ese rebaño que arrolla la vida; todas esas hordas de humildes, de infelices, de bienaventurados, que las convenciones del naturalismo presentaron, no ha tanto tiempo, como ejemplares de la bestia humana y de la fatalidad atávica, han vuelto aparecer en el arte; pero estudiados con absoluta despreocupación y, por ende, con verdadera conciencia artística. (p. 356)

---

26 Sobre la colonización antioqueña véase Eduardo Santa (1961) *Arrieros y fundadores. Aspectos de la colonización antioqueña*. Bogotá D.C: Editorial Cosmos.

Este tipo de personajes carecen de conceptos intelectuales que les permita explicar los cambios paulatinos que se dan entre las relaciones sociales basadas en los sentimientos, tal como ocurre en el campo, y las que empiezan a emerger en las ciudades más intelectualistas e individuales (Simmel, 1988). Por tanto, para los personajes de Carrasquilla “el mundo de experiencia y de la práctica” (p. 212) son la realidad sin más. “Los contenidos del mundo - asegura Simmel - existen en tanto pueden percibirse sensiblemente y pueden ser tratados” (2012, p. 24). Luego la pregunta por la existencia de la realidad, o si esta es una categoría entre muchas otras, que ordena los contenidos del mundo (*Weltformung*), no es una preocupación de estos personajes, ya que para ellos el mundo existe porque es experimentable y puede percibirse sensiblemente.

El escritor antioqueño sabía que los avances científicos, las nuevas formas de trabajo y el desarrollo de las ciudades, había relegado la religión a un plano personal, pero eso solo era claro para quienes poseían un sólido conocimiento intelectual. Sus personajes, al carecer de esos saberes, no pueden hacer más que creer, sentir; y aunque catalogan su comportamiento como regido por los mandatos de la religión, es claro que se trata de un sentimiento subjetivo de formación (*Bildung*) inmanente. Es decir, se hallan en el plano de la religiosidad. Es el individuo, y solo él, el llamado a significar la realidad desde su representación subjetiva del mundo empírico (Cfr., Simmel, 2005, p. 11). Si el maestro antioqueño insistió en fortalecer un arte que diera cuenta del medio, fue porque creía, como Simmel (2012) que “para seres dispuestos de otra manera y otras necesidades habría otra ‘realidad’, porque para sus condiciones de vida el actuar útil sería otro actuar, es decir, un actuar fundamentado en otras representaciones” (p. 24).

Así, leer la obra de Tomás Carrasquilla en clave de *Religiosidad*, no de *Religión*, implica entenderla en dos sentidos. El primero permite comprender que la religiosidad, en tanto contenido vital práctico, ubicado en el plano de las sensaciones y las emociones, es la manifestación de la subjetividad,

el presente de los personajes. “Todo lo que es presente y en movimiento, todo lo que escapa a lo fijo, lo explícito y lo conocido, es comprendido y definido como lo personal: esto, aquí, ahora, vivo, activo, ‘subjetivo’” (Williams, p. 169). Este presente, o mejor el ahora (*Jetzt*), libera al individuo de la subordinación social a la que lo someten instituciones como la iglesia, la familia y la escuela. “Lo social es siempre pasado, en el sentido de que siempre está formado” (*Ibid.*). El segundo sentido parte del anterior, es decir, si la religiosidad representa el ahora y lo subjetivo del personaje, ella se convierte en la auténtica y única configuradora de la totalidad de sentido de lo bello estético. Al aunar el “pasado y presente” (Benjamin, 2013, p. 57), la religiosidad rescata *otra tradición* de entre los desechos de lo sido para aunarla al ahora. Esa imagen de religiosidad puede construirse sobre el montaje de cosas en apariencia disímiles o simplemente superponerlas unas a otras. Por ello, es la imagen donde se expresa, momentáneamente, un sentido de totalidad de lo bello.

La religiosidad, en el primer sentido, es decir, como manifestación del ahora subjetivo de los personajes de Carrasquilla, se evidencia en esos momentos en los que se solapa lo profano tras la apariencia de lo sagrado. Es decir, cuando la religión pierde su derecho absoluto de la formación del mundo (*Weltformung*) (Simmel, 2012), los personajes de Carrasquilla empiezan a configurarlo desde sí (religiosidad). Como herederos de una tradición hegemónica, y careciendo de herramientas teóricas que les permita explicar estos cambios, los personajes entienden estas nuevas configuraciones propias del yo como idolatría. Sin embargo, lo que en realidad hacen es resignificar el mundo desde sí echando mano de ese rebusco de formas heredadas por la tradición hegemónica del catolicismo; el “imperio del yo” del que habla Carrasquilla (1991). En este contexto de religiosidad, adquieren un sentido, “otro”, las afirmaciones de Carrasquilla con respecto, por ejemplo, al artista y su facultad creadora. “En el arte-aseguraba- no hay objeto sino sujeto. Esto es lo que llaman ahora ‘el alma de las cosas’. No es porque ellas la tengan, es porque alguien les transmite o le refleja la suya” (p. 310). Dicha idea será extensiva al

ejercicio lector, pues “cada obra varía según quien la lea”, por lo que “no hay libros sino lectores” (p. 349). En la *Homilía N.º 2*, que es una respuesta directa al escritor modernista Maximiliano Grillo reiterará:

Todo viene de adentro para afuera, no va de afuera para adentro; todo está en el alma: no hay mármoles, sino escoplos, no hay escuelas, sino escolares; no hay sonetos, sino sonetistas. La frase de Bécquer<sup>27</sup> es ingeniosa, pero el concepto es falso: no hay poesía, sino poetas; ni hay feo, ni hay hermoso: todo depende de quien mire, de quien sienta (p. 335).

En *Grandeza* (1910), una de las pocas novelas donde toda la totalidad de la trama gira en el entorno citadino, pondrá en la boca de su personaje, Magdalena Samudio (Magola), una reflexión sobre el amor y cómo este es una construcción del sujeto y no una cualidad inherente al objeto que lo haga merecedor de dicho sentimiento. “No aspiro a ser ídolo, sino idólatra. Querer yo, querer con toda mi alma, aunque no me quieran” (*Grandeza*, p. 282). La religiosidad, por tanto, opera través de la idealización que hace el sujeto de todas sus “propiedades individuales” y, a partir de ellas, construye un amor o devoción del otro (Simmel, 2012). Es decir, es el sujeto, y no el objeto, el portador de sentido del mundo y de las relaciones que se tejen entre los seres. Así, adquiere otra significación la réplica que le hace Magdalena a la mojigata Leonilde, cuando afirma que “el amor no está en el amado, señora: está en el que ama. Por eso la religión, que es amor infinito, no puede existir si el religionario (o como se diga) no ama a su Dios” (p. 282).

El segundo de los aspectos en el que debe entenderse la obra de Tomás Carrasquilla es el que postula una analogía entre arte y religiosidad. Como es sabido, a finales del siglo XIX los escritores

---

27 Carrasquilla cuestiona la idea romántica del poeta- profeta propuesto en la “Rima IV” de Gustavo Adolfo Bécquer: “Podrá no haber poetas, pero siempre habrá poesía”. Según este planteamiento, la creatividad establece una comunión entre el espíritu y la naturaleza. Pero esta es un objeto de contemplación ubicado afuera, y si bien el poeta el único dotado para leer o descifrar los misterios, estos jamás dejarán de existir. Ver: Bécquer. Gustavo Adolfo (1954) “Rima IV”. *Obras Completas*. Madrid: Aguilar Ediciones. pp. 441-442.

hicieron de su profesión un “objeto novelable” a través de las “novelas de artistas” (Gutiérrez, 2004). Desde Joris-Karl Huysmans hasta José Asunción Silva, los escritores intentaron ubicarse como genios, marginados y rebeldes, que respondían en sus respectivas obras “a la pregunta por el ‘para qué’ del arte” (p. 54-57). Carrasquilla, a diferencia de estos, consideró que el medio, o la realidad - entendida en los términos de Simmel- de su público lector, poseía otras condiciones, otro *Lebenswissen* (Ette 2009), que no eran similares a las del lector artista. En sus novelas y cuentos no hay creadores como tampoco una expresión de la subjetividad mediante el refinamiento, lo exótico o la apelación a pasiones mórbidas. Sus personajes, como ya se señaló anteriormente, son ejemplos del “hombre común” (campesinos, mineros, esclavos, párrocos, niños y mujeres); lo que no quiere decir que estén impedidos para relacionarse estéticamente con su entorno.

Por esta razón, en la narrativa del antioqueño solo a través de la imagen de la religiosidad popular es posible manifestar nociones de arte o belleza. Ante la carencia de una categoría que organice la totalidad del mundo, en ese como sí que expresa el arte; los personajes se valen de las ruinas de las religiones, tanto las excluidas por la tradición hegemónica, como las del catolicismo, para resignificar su presente. La religiosidad, como contenido vital óntico (*Sein*), recupera esas ruinas para expresar con ellas una configuración (*Gebilde*) momentánea, de la experiencia estética de lo moderno en los sectores populares. Esa imagen de religiosidad, rescatada por la memoria, hace emerger otras *tradiciones* - descartadas o silenciadas - que se enlazan a la experiencia del presente de los personajes. A través de la imagen de la religiosidad se despliega la facultad imaginativa, “la reina de las facultades”, como la llamó Baudelaire (1999, p. 235).

Desde la perspectiva teórica de Simmel (1986) existe una afinidad entre “el comportamiento religioso y artístico” (*die Gemeinsamkeit des religiösen und des künstlerischen Verhaltens*) debido a que ambos “llevan su objeto a una distancia más allá de toda realidad inmediata, para traérselo muy cerca,



más cerca de lo que cualquier realidad inmediata nos lo puede traer” (p. 163- 164). Esto debido a que religión y arte poseen una “igualdad formal” (*die Formgleichheit*) que les permite prescindir de cualquier contacto con la realidad. Es decir, arte y religión hacen posible lo imposible, al menos como configuraciones con pretensión de totalidad; persuaden de su existencia, independientemente de la realidad del objeto. Así, la religión erige una distancia al crear el “más allá”, donde está no solo un dios, sino todo aquello que es diferente del hombre. No obstante, esa otra realidad se acerca al individuo en el momento en el que el dios “se adueña de su alma como de lo más próximo y de lo más digno de confianza, hasta la unificación mística con él” (p. 163). El arte, dice Simmel, también “repite esta relación doble con nuestra realidad” al erguirse como “lo otro de la vida, la liberación de ella por medio de su contrario en el que las formas puras de las cosas, indiferentes frente a su ser- disfrutado o no ser- disfrutado subjetivo, rechazan cualquier contacto a través de nuestra realidad” (p. 163- 164).

Lo anterior no implica que Simmel desconozca las particularidades de cada una pues, como ya se señaló, la religión ubica al sujeto de fe lejano de Dios. El hombre devoto está preconfigurado por los requerimientos de la forma de su religión. Ella determina sus comportamientos y prescribe cómo alcanzar la restitución, por ende, el individuo está limitado a la voluntad de un dios. El arte, por el contrario, al ser creación de un individuo, “un alma vertida en una forma” (p. 164) postula una configuración (*Gebilde*) particular del mundo. El artista se hace a sí mismo dios creador. Lo que pretende Simmel al establecer una comparación entre religión y arte es ubicarlas en el plano de los sentimientos, emociones y la experiencia; es decir, en el marco de la significación óptica (*Seinsbedeutung*), de un yo “impersonal, que deja tras de sí su configuración personal” (*Ibid.*). Por tanto, para el berlinés la igualdad *formal* entre religión y arte es factible si se comprende que “la religión se presenta en todas partes como precursora del arte” y este “como excitador del sentimiento religioso” (*Ibid.*). El creyente como el observador del arte se sienten parte de la totalidad. El primero con su dios y el otro con lo que la obra

proporciona. Arte y religión pretenden ser la expresión de la totalidad, cuando no la unidad que concilia las partes.

Carrasquilla (1991) se apropió de la experiencia residual de las religiones -no solo de la católica sino de las mal llamadas paganas-, que habían sido transmitidas mediante la tradición familiar o las instituciones como la Iglesia o el Estado. Esto le permite demostrar cómo aquellas, a falta de arte, dinero o cualquier otra mercancía, se convierten en el único medio para configurar la experiencia en los sectores populares. En este punto ya no es posible hablar de religión, en tanto categoría que prescribe al individuo desde el exterior; es la religiosidad que habita en el ser y desde él, configura el mundo. De este modo, la obra de antioqueño responde al para qué del arte de la misma manera que lo hicieron los modernistas. Luego de los paulatinos procesos de racionalización, el arte debe ser el nuevo consuelo secular:

El arte es el mejor maestro para enseñar al hombre la hermosura, la poesía y el significado de la vida, y en el dolor inmenso que la misma trae consigo, es él anestésico eficaz para creyentes e impíos, para grandes y pequeños, y el único para el infeliz a quien asfixia el ateísmo. Más no es esto sólo: el arte es una comunión, es un lazo que une a las naciones, al mundo. (p. 313)

Aquí, no hay un intento por igualar religión y arte; se trata de entender el arte bajo el signo de la religiosidad, pues si esta es contenido vital, bien puede el hombre del común captar con tonos de religiosidad contenidos elementales del mundo que lo rodea, mediante sentimientos como la contemplación, el asombro, la fantasía, o lo sublime. Siguiendo a Simmel (2005), podría decirse que Carrasquilla habría creído que todo individuo posee una esencia religiosa que precede a la organización psicológica de las categorías como arte o religión. Dicha esencia es la encargada de organizar contenidos vitales, a través de los cuales el individuo expresa su ser. Por lo que Simmel (2005) asegura:

todas las cosas son algo que brota y emana de su esencia, algo que él tiene, como el artista tiene fantasía, habilidad técnica, sensibilidad aguda y facultad de estilización, mientras que la sustancia de su ser, lo que lo hace artista, aquellos cuya unidad no puede descomponerse y analizarse, yace, por decirlo así, bajo todo eso. (p. 16)

Por esta razón, si bien los personajes de Carrasquilla no son artistas, como estos buscan insistentemente cómo configurar su experiencia, fragmentaria y evanescente con el mundo. En los artistas como en los creyentes, permanece un “deseo de dar y recibir”, independiente de su materialización. Es decir, poco importa el objeto o sujeto de contemplación artística, pues quien lo dota de belleza, aún en su fealdad, es el sujeto. Así, en la narrativa de Carrasquilla la religiosidad (el contenido del ser) es el yo que libera la imaginación, el demonio creador, que, a falta de formas totalizadoras, apela a las ruinas -papelorios amarillentos, cachivaches, preces, escapularios, advocaciones, monicongos, exvotos- para dotarlas de otra significación.

### III

El estudio del proceso cultural en el que se construyen definiciones sobre lo moderno literario en la Colombia de finales del siglo XIX y los primeros treinta años del siglo XX, implica analizar lo que Raymond Williams ha denominado la “cultura dominante” y las complejas relaciones que esta establece con lo “residual” y “emergente” (p. 163). Lo residual es una forma del “pasado pero que todavía se halla en actividad en el proceso cultural [...] como elemento efectivo del presente” (p. 161). Así, el maestro antioqueño se apropia en su narrativa de aquellos elementos culturales y lexicales populares, que la cultura hegemónica de la *Regeneración* presenta como residuales del pasado, para demostrar la vigencia de ellos en el presente cultural. Según el crítico inglés, lo hegemónico suele incorporar mediante la “exclusión discriminadora” (p. 162), lo que explica por qué esas áreas de la cultura, que

aluden a la religiosidad popular, fueron incorporadas al discriminarlas como irracionales, incultas o cercanas a los oscuros y prohibidos mundos de la brujería.

Carrasquilla, por el contrario, se habría opuesto a la cultura dominante, devolviéndole una presencia a la religiosidad popular como “manifestación activa de lo residual” (p. 162). Particularmente porque aquí se considera que la religiosidad popular en la literatura también aporta al “saber sobre el vivir” (Ette, 2015) lo moderno en los ámbitos concretos de lo rural y campesino. Por esto, se considera que la narrativa del escritor antioqueño no se limita a oponerse a lo hegemónico; plantea a su vez una alternativa literaria, una literatura “emergente” (Williams, 2019). Esta le adjudica “nuevos significados y valores” (p. 163) a la religiosidad popular. Tal consideración permitiría postular que Carrasquilla no solo se opone a la cultura gramatical y teológica mediante la imaginación subjetiva; también advierte que desde la religiosidad popular es posible aportar a la construcción de lo universal desde lo particular.

Esta contextualización del escenario en el que se teje el complejo proceso cultural de la modernidad en Colombia demuestra que resulta errado seguir planteando el estudio del cambio literario a partir de la confrontación del modernismo con la tradición. Un primer argumento en contra de esta postura radica en que se cree que esta última es “un segmento histórico relativamente inerte de una estructura social: la tradición como supervivencia del pasado” (Williams, p. 153). Quienes asocian, por ejemplo, la narrativa de Carrasquilla con la anterior categoría de tradición, desconocen que esta es un medio de incorporación práctico muy poderoso que selecciona y acentúa ciertos “significados y prácticas”, a la vez que rechaza y excluye otros (Cfr. Williams, p. 153). Por lo que para el crítico inglés no existe tradición, “sino tradición selectiva: una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente prefigurado, que resulta poderosamente operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural y social” (*Ibid.*).

Así, la tradición o la “versión del pasado configurativo”, tiene un sentido de “predispuesta continuidad” que se conecta con el presente bajo la égida de una “organización social y cultural contemporánea del interés de la dominación” de un grupo hegemónico particular (Cfr. Williams, p. 154). La *Regeneración* y la *República Conservadora* que le sucedió (1886-1930) fueron gobiernos liderados por los humanistas tradicionalistas, para quienes el pasado válido era el hispánico de la latinidad cristiana. En esta versión de la tradición, se acentuó la grandeza y poderío de la Conquista de la América española. De manera tal, que sin obviar los defectos morales como la avaricia y la crueldad del conquistador se les justifica como sufrimiento indispensable para un beneficio mayor, signado por un plan de la providencia. “Difundir la luz de la civilización cristiana”, tal como lo deja ver el gramático y político Miguel Antonio Caro (1993 [1881], p. 200). Bajo esta versión de un pasado glorioso, no solo se sustentaba la unidad de la Nación mediante el uso y defensa del castellano como única lengua y el catolicismo como religión oficial; se establecía una versión completa y cerrada del pasado susceptible de preservarse y continuarse en el presente. En esta lógica, aquellas áreas de la cultura campesina, afro o indígena, que sobrevivieron oralmente fueron discriminadas y excluidas bajo el argumento de que frenaban la civilización. Estas, decía Caro, representan “las mismas bárbaras costumbres de antaño, ajenas de todo destello de la cultura” (Caro, p. 203).

El pasado que Carrasquilla representa literariamente no es el glorioso, cerrado y absoluto de la conquista y la raza de los romanos evocado por Caro. Pues este es el pasado de las “creencias seleccionadas” (Williams, p.175) de la tradición española, la “madre patria”. Para Caro la tradición se impone en el presente a manera de “lazos de familia”, donde los pueblos que hablan castellano deben cultivar las “mismas tradiciones, el estudio de una historia que es en común la de todos ellos” (Caro, p. 201). Por el contrario, el pasado de Carrasquilla es el residual, el recopilado en el lenguaje popular, el bárbaro, diría Caro. El antioqueño, a la manera de un anticuario, busca en el “mundo interior de sus

recuerdos” como afirmaba De Onís (p. 21) en el prólogo a la *Obra Completa*; por lo que su pasado se presenta desordenado, fragmentario y ruinoso. A partir de allí, Carrasquilla echa mano de una lista oral de remedios, bebedizos, exvotos, cuentos o leyendas; en tanto que otras, rescata cachivaches y papelorios amarillentos. Cada fragmento ruinoso del pasado es actualizado mediante la memoria de los personajes, con el ánimo de explicar sensaciones o sentimientos actuales.

Por esto, la configuración del presente en la narrativa de Carrasquilla no es posible sin la búsqueda y el rescate de ruinas. De acuerdo con Benjamin (2013b.) este concepto del presente es el que está en la base de la actualidad de una historiografía auténtica. “Quien anda en el pasado como en un desván de trastos, hurgando entre ejemplos y analogías, no tiene la menor idea de cuánto, en un instante dado, depende de la actualización del pasado” (p. 50). De manera tal que uno de los principales objetivos aquí propuestos, es demostrar que la obra de Carrasquilla está construida a la manera de una gran *constelación* que hace saltar *el continuum de la historia* (Cfr. Benjamin, 2013b.) rescatando “otra tradición” la residual y sincrética en la que coexisten lo español, lo campesino, afro e indígena, aunada en instantes fugaces a otras formas del *Leben* (vida) (Ottmar, 2015) propias del presente.

Por otra parte, Carrasquilla controvirtió con sus otros contemporáneos, los modernistas, las ideas que estos tenían sobre el acceso a lo universal. Como es sabido, el modernismo apeló a la imagen de modernidad como superación del pasado -y su lastre nacionalista impregnado de luchas partidistas o religiosas- a través de las novedades del esteticismo, el universalismo cosmopolita y la promesa de perfectibilidad literaria en el futuro. Estos aspectos, que engloban la versión moderna del modernista, fueron catalogados por Carrasquilla como “modas literarias” (Cfr., *Homilía Nº 1*). La rigidez con la que se analizaban los cambios de una sociedad estamental a una sociedad funcionalmente diferenciada, planteados por oposición de categorías como campo y ciudad, racional e irracional, civilización y barbarie, interior y exterior, limitaban el análisis de la experiencia de lo moderno a la ciudad o los

grandes centros de cultura europea. Los sectores menos desarrollados, los populares, quedaban relegados a ser equivalentes de lo nacional y castizo, temas menores para ser tratados en obras literarias. Como si el regionalismo, “las goteras de la casa”, como irónicamente denominaba Carrasquilla a las obras que se desarrollan en contextos particulares, no pudiese aportar a lo diverso universal.

Dicha crítica al modernismo fue planteada por Tomás Carrasquilla en un ensayo titulado *Homilía N.º 1*, al que le sucedió una *Homilía N.º 2* esta última en respuesta al escritor modernista Maximiliano Grillo. Desde las páginas de la revista *Alpha* (1906-1912) de Medellín, se abrió una controversia que alcanzó eco nacional. En estos artículos Carrasquilla, mediante la ironía, personifica un párroco pueblerino “ignorante” que sermonea a su feligresía, es decir, a los jóvenes escritores, iniciados en la nueva congregación del modernismo. Detrás de esta fingida ignorancia, hay un amplio conocimiento de temas actuales, desde los que pretendió llamar la atención de los modernistas, advirtiéndoles sobre los inconvenientes de adoptar, a pie juntillas, el decadentismo. Así, asegura el curita pueblerino, que si bien la moda “la dictan el instinto de variación y el de la novedad; ella es un estado mental y psicológico de una época y de una nación, reflejado en las múltiples manifestaciones de la vida exterior” (p. 302). Carrasquilla plantea que las ideas son de todos, pero la manifestación de estas es totalmente personal, por lo que no hay “moda universal, ni uso siquiera” (p. 302). Este argumento lo sustenta apelando a la conocida fórmula de ambiente, raza y progreso, asegurando que al variar cada una de estas condiciones no es posible hablar de moda universal.<sup>28</sup> Ser original es mucho más complejo que imitar formas

---

<sup>28</sup> De acuerdo con Anibal González a diferencia de las obras modernistas, que rechazaron el positivismo; fue común que la naciente crítica literaria modernista, como la que no lo era, analizara aspectos intrínsecos de las obras mediante la fórmula ‘raza, medio, momento’ de Hippolyte Taine. Según esto, los escritores encontraron un vocabulario crítico para abordar con rigurosidad los textos de sus contemporáneos y explicar la relación entre literatura y sociedad. Ejemplos de ello se pueden hallar tanto en Martí como en Darío. El primero escribió un ensayo titulado “Walt Whitman” en el que afirma que: “Cada estado social trae su expresión a la literatura; de tal modo, que por las diversas fases de ella pudiera contarse la historia de los pueblos con más verdad que por sus crónicas y sus décadas”. Así mismo Darío plantea que Edgar Allan Poe es “un Ariel hecho hombre, diríase que ha pasado su vida bajo el flotante influjo de un extraño misterio. Nacido en un país de vida práctica y material, la influencia del medio obra en él al contrario. De un país de cálculo brota imaginación tan estupenda” (Cfr. González, En: González Echeverría & Pupo-Walker (eds.) (2006) Vol. II p. 443-444) En este sentido, se

literarias, pues esto equivaldría a imitar estilos y, para Carrasquilla, cada autor está llamado a crear el suyo propio. Las formas, asegura, son creadas por el escritor y no viceversa.

Lo moderno, entonces, no equivale a escribir como lo hace este o aquel autor, como tampoco inspirarse, necesariamente, en los temas artísticos en los que se ha inspirado otro. Pues si lo moderno está consignado en las ideas universales, en la contingencia de estas, la originalidad se interpreta como la capacidad que tiene el escritor para intervenir y apropiarse de todas las fuentes en un estilo propio. Poco importa entonces el tema, así este parezca vulgar y cotidiano; lo importante radica en que las ideas que el escritor plasme toquen asuntos actuales. Por esto, afirma Jiménez (1994), Carrasquilla “estaba convencido que sólo se puede ser moderno escribiendo sobre el presente, sobre el presente propio, aunque éste no fuera moderno. Basta con que la perspectiva del escritor lo fuese” (p. 18). No obstante, dice el propio Carrasquilla, sus objeciones sobre el decadentismo y las modas literarias, fueron tomadas “al pie de la letra”, es decir, “por el lado académico o gramatical” (p. 350 y 344).

Las consecuencias de esta mala interpretación de la ironía de Carrasquilla no podían ser más obvias. A partir de allí, fueron escritas varias opiniones o réplicas de los lectores, la mayoría publicadas en *Alpha*, que asociaban la postura del antioqueño con la más pacata y conservadora mentalidad; el acérrimo nacionalismo opuesto a cualquier idea o influjo extranjero. Entre los ejemplos de estas respuestas se encuentran la *Contra-Homilía* (1906) del manizaleño, Maximiliano Grillo, y la opinión del cundinamarqués Víctor Manuel Londoño sobre la “Homilía N<sup>o</sup>2”. El primero le respondió a Carrasquilla tildándolo de “vuestra paternidad” y asegurándole que sus ideas eran similares a las de una mente anquilosada en lo nacional y reacia al cambio. Es decir, equiparable solo con el “buen conservador de

---

quiere señalar que, si bien Carrasquilla usa argumentos similares a los de Martí o Darío, en sus ensayos, no ocurre lo mismo con la narrativa, donde plantea un rechazo al determinismo positivista.



tuerca y tornillo, que no acepta la penetración pacífica en los dominios de este idioma castellano” (Grillo, 1991 [1906], p. 320). Algo similar afirmó el modernista Víctor Manuel Londoño. Según este, a diferencia de escritores como Saturnino Restrepo, quien poseía un “generoso intelecto, honda cultura y aptitudes varias” (p. 388), las ideas de Carrasquilla no pasaban de ser más que “opiniones” que aplica al arte en general. Pareciera como si Carrasquilla, reacio al cambio, no fuera capaz de dimensionar las concesiones que hacía una revista como *Alpha*, que lejos de rechazar la vida nacional, estimaba “el casticismo de los escritores y poetas montañeses” (p. 389).

Contrario a lo planteado por sus contemporáneos, Carrasquilla quiso recordarles a esos jóvenes escritores que no se podían desechar los hermosos momentos del presente para “espigar en el ajeno” (p. 330). Con esta invitación, Carrasquilla a su vez daba cuenta de cómo, a su manera, él también intentaba ser moderno. Heredero de la tradición católica, que limitaba la verdad a una auténtica fe, percibió un papel liberador en el relativismo de las ideas del superhombre que lleva su propia “tabla de valores” expuesto por Nietzsche. Este, dice Carrasquilla, no solo rompe “todas las fórmulas y todas las escuelas filosóficas: es que no deja materiales para levantar otras” (p. 351-352). En esta encrucijada del “libre albedrío”, Carrasquilla percibe que el hombre moderno en su “soberanía individual” puede acogerse a la fe o “doctrina racionalista” que considere apropiada. Por tanto, si los modernistas se profesaban abiertamente seguidores del filósofo alemán, ¿cómo podían limitar sus gustos literarios a lo que el decadentismo francés profesaba?

Para Carrasquilla lo anterior equivalía al “fanatismo de escuelas” (p. 331), muy similar a la idolatría del religioso dogmático. En los dos ensayos de *Homilías*, Carrasquilla establece una analogía entre religión y arte, desde la que recupera el papel rector que el romanticismo le había adjudicado al artista, sacerdote de la belleza. Esta, si bien es la única finalidad, no puede restringirse a una única escuela, pues equivaldría a hacer de ella un dogma. Carrasquilla es consciente de que sus objeciones,

viniedo de una región apartada, bien pueden ser simples pareceres de un remedo de sacerdote, un “curita pueblerino”. Pero desde esa fingida ignorancia les recuerda a los otros sacerdotes, los escritores más cultos y refinados, el peligro de una única verdad. Valiéndose de ejemplos, Carrasquilla equipara la búsqueda que hacen los modernistas de espacios lejanos o culturas pretéritas, con el de la “beata loca” que se lanza a la “caza de asuntos peregrinos” (p. 306). Así mismo, cataloga el arte como una “comunión” (p. 314) y cree ver en el rechazo que establece el artista con su público lector una tendencia que reduce “el número de sus comulgantes porque no están a la altura del sacramento” (p. 314). En todas estas actitudes, Carrasquilla cree ver el mismo dogmatismo e intransigencia que tanto se le echaba en cara al concepto del arte defendido por el tradicionalismo. Pues si para este la perfección del arte iniciaba y finalizaba en la imitación de lo latino, lo mismo ocurría con el modernismo que restringía sus gustos al arte decadente y a Francia como epicentro de la cultura literaria. Su narrativa, por el contrario, sin preocuparse mucho de la grandiosidad del tema, explora los efectos de la modernización en la experiencia de quienes habitaban el campo, o los espacios liminares entre campo y ciudad. Estos ámbitos, relegados a ser los representantes de las ataduras de una sociedad premoderna (lo incivilizado y lo bárbaro) fueron lugares válidos de enunciación en la narrativa del maestro antioqueño. Particulares y situados, pero cruciales en la construcción de una modernidad diferencial.

### III

La búsqueda que hace Tomás Carrasquilla de auténticas y momentáneas experiencias de lo moderno en espacios agrestes puede ser analizada a la luz de lo que Williams (2016) ha denominado *estructuras de sentimiento* (p. 177). Como se ha venido exponiendo, la narrativa del escritor antioqueño representa lo moderno mediante la imagen de la religiosidad, en la que se aúnan, fugazmente, lo residual del pasado con lo contingente del presente. Podría argüirse que en los ensayos del antioqueño si bien no se habla de secularización, el escritor sí tiene claro que, aún bajo el imperio de la razón, la fe

continúa siendo una necesidad del corazón. Es decir, pese al libre albedrío y la razón, la fe antes que extinguirse, estimula variadas formas de creencias o deísmos (*Homilías*, p. 352). Estas son una necesidad, el soporte que le da sentido a la existencia, en medio del devenir.

En 1923, a sus sesenta y cinco años, Carrasquilla amplió este planteamiento en un ensayo titulado *Tonterías*. Aquí ejemplifica las variadas alternativas de las que se vale el hombre para buscar consuelo, o lo que Gutiérrez Girardot (2004) denomina como “sustitutos de la fe”, la sacralización de lo profano. Así, asegura Carrasquilla, que de la misma manera en la que Salomón o Kempis, hallaron consuelo en ideales como la obediencia, devoción y espiritualidad, el hombre del común busca alguna “engañifa” (p. 745) en cosas más prosaicas. El vino, la vanidad, la moda y la educación son los bálsamos que en la actualidad cumplen y dotan de sentido la vida de los hombres que no son santos. Ahora bien, dichos consuelos solo son captados en las “fugaces transfiguraciones” del presente por lo que este tiene de “prosaico y romo” (p. 751). Ante la imposibilidad, asegura Carrasquilla, de traducir la experiencia humana a los tiempos verbales de “las gramáticas: pasado, presente y futuro” (p. 755), el antioqueño propone salvar lo que quede del pasado mediante el “aplazamiento de la propia historia” (p. 751). Tan solo a la luz del presente es posible recuperar, no el pasado, sino “el recuerdo y el comentario de cuanto hemos sido y obrado” (p. 755).

Únicamente cuando vuelva el alma hacia atrás para saber qué ha sido y cómo ha pasado todo. Este aplazamiento de autocrítica sobre nuestra propia historia es como gestación para que nuestra inteligencia se prepare y se madure. Y cuando la razón propicia llega, nuestra mente se *estremece*, se *sacude*, se *despierta*, para lanzarse serena al espacio luminoso de la idea, y meditar y componer el poema de nuestra propia vida (Carrasquilla, 1958, p. 751. La cursiva es mía).

Por esto, cuando en la narrativa de Carrasquilla las ideas de la modernización empiezan a influir en la vida de los personajes que habitan los lugares poco desarrollados, y el “palpitar del momento” (p. 755) impide asirse con firmeza a algo, la única “engañifa” está en los despojos de la fe. Solo a través de esta se explica esa nueva experiencia subjetiva configuradora de totalidad, que aquí hemos denominado religiosidad. La religiosidad es esa “experiencia social en proceso”, que carece de denominación y que el crítico inglés Raymond Williams (2019) califica como *estructura de sentimiento* (p. 168). De tal manera que, antes de ser conceptualizada, esa experiencia es percibida por los individuos como “conciencia práctica”, una experiencia privada. En su narrativa, Tomás Carrasquilla no habla de laicismo, pero sí se señala la tensión que se produce entre las formas heredadas por la tradición y los deseos de subjetividad del presente; la vida de los personajes está signada por una confrontación entre los requerimientos morales y comportamentales, que imponen las instituciones como la iglesia, la familia o la escuela, y sus anhelos de subjetividad. Esta tensión no puede estar representada con las mismas imágenes que tiene la experiencia de un artista en la ciudad. Por lo que esa “estructura de sentimiento” apela al catolicismo como lo único cercano que ha impuesto la tradición hegemónica. No obstante, cuando los personajes le dan “la espalda a su propia época” (Benjamin 2013b., p. 47), el pasado glorioso se presenta como ruina que refulge en el ahora de la rememoración, se congela en la imagen de la religiosidad y produce el despertar. Esta imagen de la religiosidad representa la auténtica y fugaz experiencia de lo moderno en los sectores populares. Vista así, la narrativa del maestro antioqueño está imposibilitada para representar configuraciones totales del mundo mediante la religión, pues sus personajes están desasistidos de consejo e imposibilitados para darlo (Benjamin, 1999, p. 126).

A partir de lo dicho se postula que Carrasquilla elabora con su obra (novelas, cuentos, narraciones), lo que el crítico alemán Ottmar Ette (2005) denomina “modelos de vida ficcionales” (p. 16). Mediante dichos modelos es posible comprender el término horizonte *saber sobre el vivir*

(*Lebenswissen*) (p. 15), ya que, en tanto simulaciones de vida, las obras permitirían comprender cómo se vive lo moderno en los sectores menos favorecidos de la sociedad colombiana a finales del siglo XIX y hasta las tres primeras décadas del siglo XX. En otras palabras, se trata de dar cuenta sobre cómo fueron experimentados los cambios que trae aparejada la paulatina modernización en ámbitos rurales regionales. Estos espacios, ajenos a las formas de vida intelectuales propias de las urbes, carecieron de herramientas teóricas para dar cuenta de dichos cambios. La crisis, las rupturas, solo pueden ser explicadas con vocablos legados por la tradición, es decir, como desviaciones de la fe que oscilan entre idolatrías, herejías, heterodoxias o, simplemente como ateísmo.

Consciente de aquello, el escritor antioqueño habría echado mano, a la manera de un coleccionista, de los retazos, de las imágenes residuales de una tradición sincrética (hispánica, negra, indígena y campesina) que, pese a los avances científicos, al desarrollo económico, al imperio del dinero y la despersonalización de las relaciones, sobrevive en la religiosidad popular como único asidero que permite comprender y dar sentido a los cambios propios del mundo moderno, a lo profano. Dichas imágenes sobreviven como ruinas y se aúnan fugazmente con lo “nuevo”, demostrando que lo moderno, al menos desde la mirada de Carrasquilla, se presenta, no como la superación o la *ruptura* con el pasado; es la interpenetración, a veces la superposición, constante entre dichas formas ruinosas y las experiencias sensibles que proporcionan lo reciente, lo extraño.

La pregunta por lo moderno literario, por la auténtica experiencia de lo moderno, no se puede formular sin recurrir a la *imagen dialéctica* (*Dialektik, dialektisches Bild*) (Benjamin, 2013b.) que, en el instante fugaz, aúna pasado y presente mediante la religiosidad popular. Carrasquilla como Silva se preguntará por la relación -por el asalto tal como lo formula Benjamin- al pasado desde el presente. Si en el poema *Vejez*, Silva indaga por los “secretos de las épocas muertas, de las vidas que ya nadie guarda en la memoria” (Silva; 1985, p. 23), los personajes de Carrasquilla intentarán explicar las

situaciones que enfrentan en su presente apelando y reinterpretando imaginativamente el pasado mediante los rezagos de la religiosidad popular: preces, misales, escapularios, ungüentos, agua bendita, ánimas, exorcismos y monicongos. Allí donde el pasado se agazapa y logra sobrevivir en las formas modernas de experiencia para explicar de otra forma cómo se sacralizan objetos y personas.

## V

La lectura de la obra de Tomás Carrasquilla a la luz de la *imagen dialéctica*, en la que la religiosidad popular aún *el ahora (Jetzt)* de lo moderno y las ruinas de la tradición, *lo sido (Gewesen)*, representa una crítica a la forma de concebir la historia como “tiempo homogéneo y vacío” (Benjamin, 2013b.), desde el que se puede determinar con claridad dónde inicia el futuro y dónde finaliza el pasado. Bajo esta premisa, el estudio de lo moderno en la narrativa del escritor antioqueño trasciende la elección entre la modernidad despojada de relación absoluta con su pasado y arrojada a lo nuevo, así como la del pasado como totalidad susceptible de ser transmitida a las generaciones venideras mediante la preservación de la *tradición*. Lo anterior implica superar la perspectiva del estudio del cambio literario que confronta tradición y modernismo, donde la primera se asocia a los proyectos de unificación de la Nación en toda Hispanoamérica; lo modernista se asume como una *ruptura* con respecto a los estrechos límites de la literatura nacional, para insertarse a una tradición europea universal.

Este carácter ambivalente en la narrativa del maestro antioqueño, entre la literatura que se pregunta por las condiciones particulares del contexto regional y los intercambios de bienes culturales en el marco de una literatura universal, ya había sido señalado por Camacho Guizado (1978). Desde un enfoque histórico-literario, el sociólogo colombiano asegura que “dentro del ambiente exotista extranjerizante que imponen los modernistas en toda Latinoamérica, Carrasquilla es un escritor regional, colectivista, realista” (p. 663). Pero visto desde el contexto político de la Regeneración, su obra

resulta atractiva ya que intenta “superar las limitaciones demasiado estrechas y retardatarias de la cultura oficial” (p. 659). Veintiséis años antes, en el prólogo a la *Obra Completa* de Tomás Carrasquilla, Federico de Onís (1952) describió la calidad e importancia de la narrativa del “antioqueño universal” mediante una compleja red de adjetivos que oscilan entre: lo regional y universal, la transición entre lo nuevo y antiguo, lo liberal y conservador, la alegría y la tristeza y los juegos entre realidad y realidad transfigurada. Estos adjetivos no tenían como finalidad definir o totalizar la obra mediante un concepto; trataban de complejizar los muchos vericuetos por los que tendrían que transitar los potenciales nuevos lectores. “Una nueva generación, libre de los prejuicios modernistas y antimodernistas de la época” (1958 [1952], p. XIII).

A pesar de estas precauciones sobre el estudio del estilo o la propuesta literaria de Tomás Carrasquilla, la crítica literaria ha optado por reducir esa complejidad al problema de la “clasificación”. Es decir, a tratar de demostrar cuál es el lugar que le corresponde a Carrasquilla dentro de la historiografía de la literatura colombiana. Por lo que, unas veces, ha intentado comprobar la pertenencia del escritor a una escuela determinada: costumbrista (Oviedo, 1997), regionalista (Restrepo, 1907), naturalista (Naranjo Mesa, 2008), realista (Curcio Altamar, 1957; Menton, 1964; Bedoya, 1996; Jiménez, 2002, Pineda, 2016); otras han indagado por las fuentes que leyó y la influencia de algún autor particular en su narrativa (Galdós, Dickens, Flaubert, Pardo Bazán, Pereda). No obstante, ambas perspectivas olvidan “el rico contenido literario y la forma artística de sus obras” (Gutiérrez, 2005, p.19).

En este contexto de las clasificaciones, la crítica literaria, y su obsesión por demostrar una categoría, no permite responder a las necesidades particulares de una obra como la del escritor antioqueño. Justamente porque estas no permiten comprender su deseo de plasmar las preocupaciones propias de su época a nivel universal, sin eludir a las experiencias locales concretas de su público lector.

El ejemplo más claro de este tipo de crítica literaria es la que parte del supuesto de la ruptura entre las literaturas que recrean preocupaciones de orden nacional y la literatura modernista enfocada en el cosmopolitismo<sup>29</sup>. Así, en las historias de la literatura hispanoamericana (González Echavarría & Pupo-Walker (eds.), 2006; Oviedo, 1997), el modernismo constituye uno de los periodos fundacionales de la historiografía literaria, “el cambio radical en las concepciones de arte” y por ende “una de las piedras angulares en las cuales se apoya el edificio de nuestra literatura” (Oviedo, p. 218). Partiendo de este supuesto, el modernismo ha sido representado como la *gran ruptura* con respecto al neoclasicismo literario, al estudio de los clásicos griegos, el latín y la gramática castellana. En otras palabras, todo lo recoge el humanismo tradicionalista, defensor del catolicismo y el nacionalismo<sup>30</sup>.

De acuerdo con estas posturas críticas, el gran problema de los nacionalismos radica en que la relación entre literatura y política, es decir, entre “esfera privada y la pública”, no estaba claramente diferenciada. Por lo que “los hombres de letras, los líderes y los fundadores políticos comparten quehaceres e inquietudes, intercambian sus papeles y se inspiran unos en otros; obra escrita y acción realizada tienen una marcada equivalencia moral y estética en la valoración de la época” (Oviedo; 1995 Vol. 1, p. 339). Lo anterior termina convirtiendo al arte en un medio para alcanzar otros fines, bien sean estos políticos, morales o didácticos.

---

29 El término cosmopolitismo posee una gran variedad de acepciones que van desde la experiencia de novedad del mundo burgués (Rama, 1970), Evasión a realidades lejanas como París, la Francia del siglo XVIII o el exotismo de China y Japón (Jiménez, 2007), desarraigo y evasión (Jiménez P., 1994), el cosmopolitismo enciclopédico o proyecto de reforma cultural basado en la asimilación de la filología (González, 1987) o el deseo de modernidad (Siskind, 2016).

30 Con el nombre de neoclasicismo se ha designado a aquella tendencia académica de las letras americanas de comienzos del siglo XIX, que “estableció ese juego de tensiones y oposiciones” entre las formas heredadas del pasado (neoclasicismo) y aquellas que representaban la actualidad (romanticismo). Ver: Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Vol. I. *De los orígenes a la emancipación*. 1995: 337. Para los tradicionalistas la unidad nacional se fundamentaba en la consolidación de una literatura de carácter nacional, basada en la imitación de los ideales de la serenidad y la belleza heredados por los grandes modelos de la poesía clásica (Virgilio, Lucrecio, Horacio), la preservación de la lengua y la defensa del catolicismo. Sin embargo, para Saldarriaga (2008) el tradicionalismo, no puede ser entendido en su “sentido genérico – opuesto a ‘progresismo’ – sino en el sentido técnico que denomina a una escuela de pensamiento conservador moderno liderada por los católicos franceses F. de Lamennais (1782-1854), L. de Bonald (1754- 1840) y J. de Maistre (1753 -1821), escuela que postulaba una transmisión generacional de verdades universales a través del lenguaje (tradición), lenguaje que habría sido revelado originaria y directamente por Dios” (p. 23). En: Saldarriaga Vélez, Óscar (2008). “Miguel Antonio Caro: la modernidad del tradicionalismo. Episteme y epistemología en Colombia, siglo XIX”.



Los modernistas, por el contrario, asumieron una defensa acérrima de la autonomía literaria, la profesionalización del artista (Henríquez Ureña, 2001), los valores exclusivamente estéticos y la voluntad de estilo individual (originalidad) (Gutiérrez, 2004). A partir de estas proclamas se establecen unas “rupturas: con el público, con la modernización, con el mercado literario, con la academia, con la vida pública” (Jiménez, p. 240). Sobre estos principios se produjo, si no una inserción a la literatura universal, al menos sí una “participación en la modernidad de su época” (Meyer- Minnemann; 1984, p. 433), mediante la construcción de unos discursos en los que se puede rastrear lo que Siskind (2016) denomina como “una estructura epistemológica común” de “deseo de mundo”. En este contexto de los discursos, Siskind asegura que los modernistas invocaron el mundo de dos formas: o como “significante de un universalismo”, o como “itinerarios globales trazados por desplazamientos y dislocaciones de libros, escritores e ideas” (p. 15). Para otros, el modernismo representa la “segunda independencia” respecto de la tradición hispánica (Maya, 1961). A partir de allí, el modernismo o los modernismos (Oviedo, 1995; Santiáñez, 2002), han sido interpretados desde diversas posturas teóricas, en las que persiste la explicación del cambio literario como efecto de dicha *ruptura* con la tradición y, por ende, la negación de lo local y particular. Una suerte de tabula rasa que presenta y representa lo moderno como lo nuevo, lo opuesto y despojado de cualquier relación con su pasado inmediato.

Frente a estos planteamientos críticos es posible objetar que, al menos desde el plano de la *experiencia* común de aquellos hombres finiseculares, la apelación constante a la *ruptura* como “la forma privilegiada del cambio” (Paz, 1987, p. 18) corresponde, antes que a una realidad tangible, a una perspectiva histórica que proyecta una “fe ingenua en las excelencias del futuro” (Paz, 1964, p. 6). La

promesa de perfectibilidad (Benjamin, 2013, p. 28)<sup>31</sup> en el ámbito de lo literario, solo es posible como proyección en un futuro anhelado, cuyo significativo común es la universalidad. Así, en varios artículos de periódicos y revistas como *Cojo Ilustrado* (1982-1915), *Revista Gris* (1892-1895), *Trofeos* (1906-1908), *El montañés* (1897-1899), *Revista Contemporánea* (1904-1905), que circularon durante la segunda mitad del siglo XIX y la primera década del siglo XX, David Jiménez (1994) logra dar cuenta de la variedad de versiones sobre lo moderno o modernista<sup>32</sup> y su correspondiente representación de acceso a lo universal. Dichas versiones revisten de particular interés en la presente investigación, porque son *testimonios* (Koselleck, 1993)<sup>33</sup> sobre las experiencias históricas concretas. Estos permiten afirmar que lo moderno no se presenta como ruptura sino como *tensión* entre los desbordamientos subjetivos y las formas totalizadoras, heredadas del pasado hispánico.

Así, en 1901 Rubén Darío había emprendido una crítica contra los opositores del modernismo, al cuestionar el “arraigado españolismo” que impedía “la influencia de todo soplo cosmopolita, como así mismo la expansión individual, la libertad” (p. 2). Una opinión muy similar había tenido José Martí (1989) al asegurar que en América existía un “alma caballeresca” que oponía resistencia a las novedades, amparada en cierto fanatismo a “lo tradicional y pintoresco” (p. 222). En Colombia, Baldomero Sanín

---

31 La perspectiva histórica del futuro, expuesta por Benjamin, está asociada con la socialdemocracia. Aquí no tiene esa connotación. Es potente en tanto permite demostrar que no está “atenida a la realidad”. Pues como bien señala Benjamin “la idea de progreso del género humano en la historia es inseparable de la representación de su movimiento como avanzar” (Benjamin, p. 28). Los modernistas, poseen una imagen perfectible de la literatura, que solo puede ser realizada en la proyección de un futuro. Por el contrario, frente a la perfectibilidad material, es decir, la modernización, los modernistas asumen una actitud crítica y pesimista con relación a la burguesía y el capitalismo. Lo que conlleva a la oposición del mundo material a través de la sensibilidad aristocrática.

32 Por esto, en la presente investigación, se hace un uso indistinto entre los dos términos. Hombres de la talla de Rubén Darío o Baldomero Sanín Cano, solían usarlos como equivalentes. Véase Darío, Rubén. “El modernismo”. En: *España contemporánea*. 28 de noviembre 1901. Recuperado de [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-modernismo-y-otros-textos-criticos-0/html/fee0d3b4-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html#l\\_1](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-modernismo-y-otros-textos-criticos-0/html/fee0d3b4-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#l_1) y Sanín Cano, Baldomero. “De lo exótico”. *Escritos*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1977. Lo anterior no implica un desconocimiento de la connotación, que en la actualidad posee el término de modernismo, como exclusivo para designar lo estético.

33 Para Reinhart Koselleck el *testimonio* es todo escrito, bien sea filosófico, político, teológico o poético, que puede dar cuenta de “cómo se elaboran experiencias del pasado en una situación” histórica concreta. Toda experiencia precede a la conceptualización. Ver: Koselleck, Reinhart (1993). *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. España: Ediciones Paidós Ibérica.

Cano (1977) también atinó al calificar de “miseria intelectual”, la actitud que condenaba a los suramericanos a “vivir exclusivamente de España en materia de filosofía y letras” (p. 345). Si en estos *testimonios* la tradición se encuentra asociada a imágenes como las “murallas”, los “puentes de piedra” y el “estancamiento”; la descripción de la experiencia moderna se asocia a la tensión que se produce entre éstas y lo “individual”, el “entusiasmo”, los “desbordamientos”, los “ensanchamientos”.

Lo anterior permite plantear que las objeciones de Darío, Martí y Sanín Cano no son una declaración de la *ruptura* que permita definir lo propiamente moderno, de aquello que le precede. El verdadero enfrentamiento, tal como aquí es concebido, es producto de una tensión entre dos perspectivas históricas y su correspondiente representación de universalidad: Darío frente a la figura de Juan Valera, Martí con el poeta colombiano Rafael Pombo y Sanín Cano con el gramático Miguel Antonio Caro. Para los segundos, el pasado tiene tal grado de autoridad que es posible iluminar y dar solución a las problemáticas del presente. Por ende, la universalidad no es una meta, es un hecho dado en el pasado -durante el proceso de colonización- que debe mantenerse y preservarse en la transmisión de la lengua o la religión. Esta perspectiva histórica, como señala Benjamin (2015), “del presente respecto del pasado es tan sólo continua, temporal” (p. 744).

Los primeros, por el contrario, apelan a lo nuevo, lo que les proporciona su presente, para superar el pasado. El acceso a la universalidad implica adherirse a otras ideas, a otras tradiciones europeas para en un futuro, alcanzar eso que se concibe como perfecto. En el marco de esta tensión de perspectivas históricas, y la manera en que cada una legitima la forma de acceder a la universalidad, la propuesta narrativa de Carrasquilla se ubica como una tercera vía para comprender la experiencia histórica de lo moderno. Aquí lo moderno no se asocia a la elección entre el pasado (tradición, lo viejo) o

lo nuevo (cosmopolitismo), sino a una experiencia concreta en la que lo viejo y lo nuevo<sup>34</sup> se entrecruzan produciendo la imagen de religiosidad popular. Por tanto, su perspectiva histórica no se interpreta en los términos de la elección entre “lo pasado”, que vuelca “su luz en lo presente”, tal como advierte Benjamin, “o lo presente sobre lo pasado; sino como una imagen en la que lo sido viene a unirse como un relámpago al ahora para formar una constelación. En otras palabras, la imagen es dialéctica en suspenso (*Bild ist die Dialektik im Stillstand*)” (Benjamin, *Obra de los pasajes*, [N 2 a, 3] p. 742). Según Benjamin, solo mediante la imagen dialéctica en suspenso, es posible producir la ruptura del continuum de la historia. (Benjamin, 2013b., p. 51) Así, antes que una secuencia ordenada de hechos, la historia estaría hecha de caídas e irrupciones. Al respecto Didi- Huberman (2015) plantea que el

*Einfall* se refiere a la caída y la irrupción, *Umschlag* remite a la inversión y al involucramiento. La primera palabra nos recuerda que la historia (el objeto de la disciplina) no es una cosa fija y ni siquiera un simple proceso continuo. La segunda palabra nos recuerda que la historia (como disciplina) no es saber fijo, y ni siquiera un simple relato causal. (p. 153)

Por lo anterior, se propone un estudio del “saber vivir” lo moderno literario en la narrativa de Carrasquilla, desde la “perspectiva de la imagen dialéctica” (Benjamin, 2013, p. 51) para el análisis de su propuesta estética. Así, en la complejidad de una red de tiempos, tradiciones e influencias que se superponen, se sobrepasan los estrechos límites de la literatura moderna, entendida exclusivamente desde el modernismo y la ruptura que se establece con su pasado inmediato. A su vez, la imagen dialéctica dota de otra significación al pasado y le atribuye un papel primordial en la experiencia estética de lo moderno literario. Ni lo moderno puede consagrarse a la novedad ni todo pasado alude,

---

34 En su famoso trabajo *Obra de los pasajes (Passagen- Werk)* Walter Benjamin expone que las nuevas experiencias en la ciudad se intentan explicar en el marco de la naturaleza pasada. Por tanto, esta obra de Benjamin es una evidencia de la “fusión de lo viejo y lo nuevo” (Benjamin, 2015, p. 1289).

exclusivamente, a la transmisión de una tradición oficial. En la imagen dialéctica que construye la narrativa de Carrasquilla se rescata, lo que él mismo señaló en la *Homilía N.º 2* (1991) como rasgo esencial del arte, el recuerdo del pasado que sobrevive en el instante del presente:

La hermosura es como la felicidad (...) se busca en el pasado o en el futuro, pero no deja de existir en el instante en que se vive. El recuerdo poetiza y transfigura; más la sensación de actualidad no se repite nunca, por mucho que lo procuremos. En esta eterna novedad de cada instante, en esta alma que le vamos transmitiendo, minuto por minuto, a cuanto nos rodea, se cifra el poema de cada existencia (p. 347).

#### IV

Al apelar al tipo de experiencias que se ubican en el marco de las emociones y sentimientos individuales, Carrasquilla defiende la necesidad de producir una forma de arte que demuestre cómo, pese a que las ideas sobre lo moderno son análogas a una época, la materialización de estas en experiencias concretas de vida, sí son privativas a cada ambiente local. Así, Carrasquilla (1991) asegura que “si en el universo, uno mismo es el soplo animador y una misma la materia animada”, es decir, si todo parte de las configuraciones que el sujeto elabora de sus relaciones con el mundo, entonces “las existencias cambian en razón de sus condiciones orgánicas”. Por tanto, el arte está llamado a “establecer las diferencias en el alma universal” (p. 346).

Esta forma de concebir el arte universal como lo diverso orgánicamente y como experiencia vital única, fue un lugar de diferencia que mantuvo el escritor antioqueño con respecto a los postulados del modernismo en Colombia. El principal punto de este desacuerdo radicaba en aceptar el que todos, por puro influjo de libros y obras, escribiesen como almas enfermas y perversas, a la manera del decadentismo francés. Por lo que Carrasquilla establece una diferencia entre lo moderno y el modernismo. El primero lo asocia con el relativismo en las ideas, es decir, con la negativa a asumir una

verdad única y hacer de ella un dogma. Mucho más radical que otros contemporáneos, como Baldomero Sanín Cano (1984), quien planteaba que el amor a la patria implica una apertura a otras ideas, Carrasquilla postulaba como principio estético no solo abrirse a recibirlas todas, sino desecharlas cuando pierden su vigencia. Un “pensamiento” por grande que sea, “no es más que un instante de la inteligencia (...) un estado del alma. El mismo cerebro que lo formuló, ese mismo tendrá que desbaratarlo” (p. 329).

Lo segundo, el modernismo, lo asocia a la moda efímera, lo pasajero. Sin duda, lo que más incomodaba a Carrasquilla de la actitud de los escritores que se hacían llamar modernistas -aquí habla puntualmente de Guillermo Valencia, Abel Farina, Víctor Manuel Londoño y Maximiliano Grillo- era que estos redujeran la experiencia universal de lo moderno a lo erudito, al artificio estudiado de lo *decadente*, a escribir con lo que otros, bajo otras condiciones orgánicas sentían<sup>35</sup>. El arte moderno, por el contrario, estaba llamado a referir “la eterna novedad de cada instante”; por lo que se pregunta “¿por qué, entonces, rechaza el escritor su época y su ambiente? ¿por qué no le cuenta su ensueño a sus contemporáneos, que habrán de sentirlo y entenderlo mejor que nadie?” (p. 347). Carrasquilla cree que, si las ideas son concomitantes a los hombres de diversas nacionalidades, independientemente de su grado de desarrollo, lo que debe distinguirlas a unas de otras es su representación. Por esto la subjetividad del artista resulta crucial, ya que solo él puede imprimir a las ideas el sello indeleble que le otorgan las particularidades orgánicas. En la subjetividad radica el factor diferencial a una experiencia histórica común en el ámbito universal:

---

35 David Jiménez demuestra que, en el caso de Tomás Carrasquilla, la noción de *decadente* “no coincide exactamente con lo que hoy entendemos por literatura modernista”. El decadentismo significaba para él un tipo de arte libresco y aprendido. El promulgado, verbigracia, por Maximiliano Grillo, quien lo asocia con el “cosmopolitismo, el refinamiento y la sensualidad”. Dichos rasgos, plantea Jiménez, le resultaban a Carrasquilla “no solo ajenos sino chocantes”. En cambio, “habría suscrito” al ideario decadente propuesto por Pedro Emilio Coll, “individualismo, libertad y expresión personal” (p. 60). Jiménez, David (1994). *Fin de siglo. Decadencia y modernidad*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Instituto Colombiano de Cultura.

Más como quiera que cada comarca del globo tiene carácter y circunstancias espaciales de ambiente y de raza; como el progreso no coexiste en las naciones, cada país ha de tener sus modas apropiadas. Por ende, no hay moda universal, ni uso siquiera. (p. 302)

Basado en estos planteamientos, Carrasquilla señala que el modernismo solo puede ser posible como flor de invernadero. No existe una experiencia análoga entre Bogotá y París, porque cada una configura, de manera particular, la percepción sensible de los contenidos del mundo (Simmel, 2012). Lo anterior convierte al decadentismo en el estado mental y psicológico propio del artista inmerso en el medio francés. En la pesadumbre, que es el estado anímico de este arte, puede interpretarse cada uno de los “momentos de su evolución intelectual” (p. 303). Por ello, quien escribe como los franceses, por más erudito que sea, no hace otra cosa que “imitar formas”, que es equivalente a “imitar temperamentos” (p. 333).

Doce años atrás, Sanín Cano (1977), enfrentándose a los postulados de los filólogos y políticos de la *Regeneración*, había afirmado que lo universal solo era viable si se renunciaba a las acostumbradas denominaciones geográficas. En su famoso ensayo, *De lo exótico* (1894), Sanín cuestionó que el único valor de una obra estuviera dado por su lengua y nacionalidad, porque el grado de contacto a nivel mundial era tal, que resultaba “imposible conservar una literatura sana de todo influjo extranjero” (p. 336). No es, por tanto, en el cuidado de la lengua donde radica el valor universal de una obra, sino en la capacidad que se tiene de enriquecerla “con formas o con ideas nuevas” (p. 337). Por ello, para Sanín los auténticos patriotas son los que aprovechan la circulación y asimilación para “enriquecer la literatura nacional con formas o con ideas nuevas” (p. 337). Valiéndose, entre otros, del ejemplo de Cervantes, un autor cuyo valor literario resultaba incuestionable, aun para los mismos humanistas, Sanín (1977) afirma que este

enriqueció su lengua agregándole modos de decir italianos que hoy son rematadamente castizos, y enriqueció la literatura patria sin imitar a ningún autor español. Parece que a narrar le enseñaron Boccaccio, el Ariosto, los trecentistas italianos, más bien que los autores españoles de aquellos días (p. 337).

La postura del crítico estaba justificada en los planteamientos de la *Weltliteratur* formulados por Goethe, es decir, en el lema aquel de “que bajo un mismo cielo todos los pueblos se regocijen buenamente de tener una misma hacienda” (Goethe, en Sanín 1977 [1894], p. 344)<sup>36</sup>. Alejado de cualquier pretensión que reduzca la obra a un tratado científico, como pretende Zola, Sanín plantea que las ideas influyen en los ambientes. Para aclarar esto señala que existen dos formas de exotismo. El primero, es el recurso literario, propio de escritores románticos como Gautier o Hugo, donde primaban “los colores, los ambientes maravillosos, de los paisajes inverosímiles” (p. 342). El otro, el moderno, es el exotismo de las ideas, que da cuenta de “los estados del alma y los sentimientos inexplorados” (*Ibid.*). De manera tal que cuando se leen otras literaturas, se estudia el ingreso que las ideas hacen en la obra “como sentimientos cuando ya empiezan a influir en la vida o en las costumbres” (*Ibid.*). El crítico antioqueño establece de este modo una relación de complementariedad entre lo moderno y lo universal. Así, todo escritor, que sea moderno, no limita sus gustos o intereses a lo nacional; abandona “su tradición para asimilarse otras literaturas” (p. 343) con el único objetivo de comprender el alma humana.

Por el contrario, el filólogo y humanista Miguel Antonio Caro (1865) estaba convencido de que el amor a la patria nada tiene que ver con lo que Sanín denomina el enriquecimiento de la literatura con formas e ideas nuevas. La búsqueda de otros referentes culturales, diferentes a los aprendidos en la

---

<sup>36</sup> La traducción es de Sanín Cano.



literatura grecolatina, envilecían la literatura nacional. Caro aduce que esa “fusión de las ideas innatas o propias con las ajenas” (p. 6), erosiona las acepciones fijas que poseen los signos de la lengua. La solución, anota el gramático, es emular a grandes escritores, porque ellos expresan “perfecta y hermosamente el pensamiento; este estudio es una ampliación de la lengua patria; y éste, en fin, la continuación, el perfeccionamiento del aprendizaje que hacemos de la misma cuando niños, en virtud de la *imitación*” (p. 6). Por ello, cuando los escritores leen y estudian la literatura de la tradición, deben estar dispuestos a ser albaceas de todo lo nacional representado en su lengua. Esto implica subrogar su individualidad a la autoridad de la lengua para perfeccionarla:

Un hombre, por extraordinarios talentos que posea, tiene que hablar la lengua que se encuentra ya formulada, y sujeta a reglas, y sólo le es dado contribuir a perfeccionarla, nunca a inventar una nueva. Del mismo modo un gran poeta tiene que estudiar el idioma de los otros poetas que le han precedido, y sólo por esa vía podrá aspirar a los magna sonatorum. Sófocles, Virgilio, el Tasso, Pope, Racine, Luis de León... estudiaron e imitaron mucho, e imitando fueron originales en cuanto cabe, mientras no se reniegue de la propia naturaleza renegando de los que nos han precedido. Si pretendemos originalidad individual absoluta, no hay otro medio de adquirirla sino convertirnos en ángeles o en bestias: lo primero es difícil (Caro, 1875, p. 7).

En *Afrancesamiento en literatura* (1864), publicado en *De la voz de la Patria*, el gramático bogotano aseguraba que cuando un escritor comete errores de traducción, y los incluye en su lengua, no hace otra cosa que naturalizar la variedad de significaciones que colaboran a la “disolución” de la lengua. Caro prevé que, si cada estado hispanoamericano, por ejemplo, termina rigiéndose por el uso, y no por la regla gramatical, se tendrán que elaborar tantos diccionarios como significaciones le adjudiquen a un mismo signo. Lo anterior elimina el “lazo de fraternidad otorgado por la Providencia a los pueblos americanos, la lengua de Castilla” (p. 20).

Para el gramático bogotano, el castellano representa el bien común que la providencia les otorgó a los pueblos hispanoamericanos. Así, cuando la iglesia católica venció al paganismo, se apropió del latín “para la propagación de la fe, y como vínculo de las naciones” (p. 30). Por ende, la universalidad no es asunto del ahora del escritor, quien apropiándose de ideas universales procura dar cuenta de las variadas existencias orgánicas en un plano global, como pretende Carrasquilla. Como tampoco es el anhelo futuro de la integración de las literaturas en una sola literatura universal, como supone Sanín. Por el contrario, para Caro (1864), la universalidad fue un hecho dado en el pasado a través de la lengua castellana, hermana legítima de la latina, para la propagación del cristianismo. La autoridad conferida al castellano y la literatura de esta lengua puede comprobarse en la autoridad de la iglesia católica. Todo acontecimiento histórico, al estar vaticinado por la providencia, aúna pasado y presente a través de una secuencia ordenada de hechos. Por ende, nada está sometido a la contingencia:

La literatura cristiana está fundada en la tradición religiosa del Oriente, custodio que fue de la belleza artística y de la delicadeza estética; subordinándose la última a la primera, como se subordina la palabra heredada al pensamiento innato; esa literatura, haciendo el enlace del Mundo Antiguo con el Moderno, a pesar de tantas vicisitudes, es también la que da a la civilización del último la unidad que tiene. (p. 30)

Lo anterior explica la preocupación principal de Caro frente a las influencias o la imitación de otras literaturas. Así, cuando el francés inunda el castellano de los “americanos españoles” con sus novelas, o los temas frívolos de su poesía, colabora no solo con la disolución de la lengua, que es patrimonio de otras generaciones, sino a la verdad unívoca contenida en ella. El francés que, según Caro, es una lengua en la se mezclan al mismo tiempo “la religión” y “la impiedad”, el “pudor” y la “desnudez”, traslada estas mismas ambigüedades, o falta de claridad, como la llama Caro, al castellano;

que antes que verdades universales, son particularidades o subjetividades que nada tienen que ver con la verdad.

El reparo que le hace Carrasquilla a los modernistas no puede equipararse al de Miguel Antonio Caro. Reñido con las fórmulas y las normas gramaticales o de escuelas literarias, el escritor antioqueño advierte que la originalidad es la capacidad para superar todos los influjos, en aras de construir una expresión personal de la belleza. Admitir otra, por erudita que sea, equivale a una traición a la propia subjetividad. Carrasquilla, quien fue un lector voraz, asocia la universalidad a la originalidad. Para él, la búsqueda de un estilo propio implica leer todo cuanto se produzca en el ámbito literario; pero no para imitar subordinando la subjetividad a cualquier regla gramatical o académica como plantea Caro. Se trata de una apropiación y adaptación que exprese la relación de lo particular con lo universal. Sin embargo, tampoco está plenamente de acuerdo con la universalidad homogeneizadora propuesta por la Weltliteratur que retoma Sanín. La de Carrasquilla (1991) es una universalidad diversa mediada por la independencia y soberanía propuesta por el Zarathustra de Nietzsche. Por ende, el arte, que tiene como principio rector el casticismo subjetivo, debe estar dispuesto a romper “con todas las convenciones y fórmulas” (p. 335), porque el artista, “mientras más libre e independiente sea, mejor resultará su personalidad: será más original” (p. 335).

Nueve años atrás de esta polémica con los modernistas, Carrasquilla (1991) también había confrontado la autoridad gramatical sobre la que se fundamenta la postura de Lorenzo Marroquín. Este, haciendo una crítica a la novela de Eduardo Zuleta, *Tierra Virgen* (1897), aprovecha para señalar los defectos de *Frutos de mi tierra* (1896). Entre los aspectos que Marroquín critica se encuentran el uso del lenguaje popular, el protagonismo de seres anónimos del pueblo y la mezcla de variadas tendencias y escuelas literarias, que impedían su clasificación en el género. Carrasquilla le respondió al gramático de la Academia Colombiana de la Lengua con el ensayo *Herejías* (1897). El título alude al lugar que le

corresponde a Carrasquilla en un mundo regido por preceptos dogmáticos, casi religiosos sobre el arte. No hay gramática, pero particularmente escuela literaria, que en la búsqueda incesante del ideal escape a la contingencia del devenir. Como hereje, Carrasquilla (1974) plantea estar dispuesto a desobedecer todo lo que se imponga como verdad absoluta, así -le dice jocosamente en una carta a Grillo- se el arrojé del templo de Minerva a latigazos como a un “pobre mercader de quincallería” (p. 758). Para el antioqueño no hay gramática, ni criterio estético que puedan subrogar su verdad subjetiva.

Entonces ¿qué debe hacer el escritor? Estudiar, “para aprender, para retener, o, lo que es lo mismo, para apropiarse de ideas. Lo único que constituye propiedad en la materia es la forma, la expresión de las ideas” (Carrasquilla, 1991, p. 273). Este argumento planteado para defender su postura estética ante un filólogo fue el mismo que usó para recordarles a los modernistas que “en este recoger y botar de ideas estriba la evolución intelectual. Para poder pensar hay que ser inconsecuente y versátil. Dar algo por sabido y definitivo es tontería, porque son infinitos los puntos de vista e infinitas las condiciones de los observadores” (p. 329). Como escritor moderno, Carrasquilla está dispuesto a sustraer, a tomar, captar, apropiarse, apoderarse de todo lo que denomina como “posible, útil y adaptable” (p. 302). Pero no para imitar pasivamente modelos eternos como pretende el humanismo, ni para representarlo como otros, bajo otras condiciones, lo han hecho, que es la mirada de lo universal que añora el modernista. En este flujo y circulación de saberes que propone el antioqueño, las ideas se trastocan, se modifican en un estilo propio para crear una experiencia particular única, frente a fenómenos simultáneos pero análogos a toda el alma humana.

Todo esto parece confirmar que el maestro antioqueño defiende un arte que sea capaz de representar lo moderno como particularidad de lo universal. Es decir, como una experiencia concreta de vida. De ello deriva la actitud del artista, signada por la inconsecuencia y la versatilidad, similar al movimiento que produce el vaivén de “columpiarse (...) de aquí para allá” (Carrasquilla, *Vol. II*, p. 761).

Un “invertir de posturas y lugares; de hallar puntos distintos de vista y nuevas condiciones de observación” (p. 761). Esta actitud de rechazo frente a la verdad como absoluto, le permite cuestionar tanto la postura de los gramáticos, para quienes el arte debe cimentarse sobre la verdad de los modelos clásicos, como la verdad de los modernistas, que creían que la experiencia moderna solo puede plasmarse siguiendo los modelos del decadentismo francés. Por ello, el maestro antioqueño suele reclamar un arte que sea capaz de llevarle a sus contemporáneos las ideas más modernas, sin que importe mucho la erudición del lector. En su condición de engaño, el arte debe dar cuenta de cómo las ideas influyen en la vida y en los sentimientos, pero como experiencias concretas y, por ende, variadas de la existencia.

Se trata de lo que el crítico alemán Ottmar Ette (2015) denomina un “saber sobre el vivir” (*Lebenswissen*). Cada literatura, plantea el crítico, encierra en sí “un saber hacia la vida y en la vida” (p. 16). Dicho saber funciona como una suerte de depósito cultural, que mediante esos “simulacros” o “modelos de vida ficcionales” que elabora la literatura, no solo se verifican las particularidades sociales y culturales, sino los complejos intercambios que se producen entre las más variadas culturas. En la obra de Tomás Carrasquilla hay un interés por señalar que las ideas y los influjos literarios tiene manifestaciones propias. Estas, a su vez, están imbuidas de complejos intercambios entre lo español, lo moro como él lo llama, lo indígena y lo africano. A esta alta vectorización, depositada en los desechos orales o vestigios de esas culturas, se suman los que se producen a finales del siglo XIX, luego del contacto con la literatura francesa, italiana, alemana y rusa. Y solo el encuentro de todo esto da cuenta de una experiencia particular, que es intransferible a las que, bajo otras condiciones, se producen a nivel global. De manera tal, que como apunta el romanista alemán (2009), la literatura poco o nada tiene que ver con la transmisión de “conocimientos y novedades abstractos, sino un conocimiento vivido y

experimentado que en su movimiento y desde el movimiento trata de develar estéticamente hasta los aspectos aparentemente más ocultos” (p. 2).

## V

En la última biografía sobre Tomás Carrasquilla, Álvaro Pineda Botero (2016) afirma que la fórmula de verdad y belleza como rasgo esencial de la novela, expuesta por el escritor en el ensayo *Herejías*, está ligada con “los principios inamovibles” de la “filosofía escolástica” (p. 93). Lo anterior, antes que devolverle un lugar dentro de la literatura universal, lo liga con la pacata tradición del humanismo regeneracionista. Esta defiende la existencia de una verdad unívoca y trascendente, equiparable a la formulada por Miguel Antonio Caro. Para el gramático bogotano la verdad en las ideas representa lo inmutable que deviene de Dios, y no de los términos de la razón, sinónimo del vulgar materialismo. Como ya lo ha señalado el historiador Jaime Jaramillo Uribe (1974), en el pensamiento de Caro se recogen las ideas de Jaime Balmes, “donde las doctrinas de Santo Tomás y la tradición escolástica aparecen mezcladas con elementos racionalistas y empíricos modernos, sobre todo con el cartesianismo y la escuela escocesa” (p. 18). De manera tal que el valor que le atribuye Caro a la tradición, al elemento religioso y al papel rector de la Iglesia Católica, asegura Jaramillo, “le llegaron directamente de su contacto con la escuela tradicionalista francesa, y con mayor precisión, de las obras del conde José Maistre y el barón Louis de Bonald” (p.18).

Conviene observar, sin embargo, que es justamente en esta defensa acérrima del concepto de autoridad (Sierra, 2002) de la Iglesia Católica donde se demuestra cuán lejos estaban los planteamientos de Caro de los expuestos por el escritor antioqueño. Así, un estudioso de la noción de la verdad y belleza en el pensamiento de Miguel Antonio Caro y Tomás Carrasquilla, como David Jiménez (2002), afirma que entre uno y otro no existe nada en común. Mientras la verdad del primero está soportada en la subordinación del individuo a la autoridad de la tradición literaria de los clásicos, de la gramática, de la

iglesia y de la idealidad del arte, la de Carrasquilla está vinculada con la estética realista de la “fidelidad a la vida real observada y vivida” (p. 249). Por lo que la verdad en él es la “de los hechos observados, pero desde la perspectiva de un individuo con toda la carga subjetiva de la experiencia vivida” (p. 250).

En efecto, en su conocido ensayo *La religión y la poesía* (1888 [1882]), el gramático bogotano asegura que el elemento esencial del arte es la idealidad (p. 367). La belleza de una obra, y la verdad contenida en ella, no se las otorga la habilidad creativa e imaginativa del artista. Pues, según Caro, todo quedaría así reducido al “criterio limitado y rastrero” de un materialista o un positivista, “que nunca se eleva a las alturas superiores” (*Ibid.*). El poeta creyente, por el contrario, el que tiene fe en “un mundo sobrenatural” (p. 369), reconoce la grandeza de la naturaleza y su inferioridad ante ella. Lo que lo lleva a “descifrar”, “adivinar”; a “buscar la belleza ideal por encima de las formas materiales de que ésta se reviste, y entreviéndola la adora” (p. 368). Esta identificación de la naturaleza con lo divino, así como la del poeta con el creyente, permite entender por qué, diecisiete años atrás, Caro (1865) ya había asegurado que no existe “originalidad individual absoluta”. Según el humanista, quien escribe apelando a la individualidad o la subjetividad, bien sea modificando la significación de la lengua o nivelándose a Dios como ese ángel creador, altera la esencia de las cosas, y por ende, su verdad. Por lo que en *Poesía y religión* reafirma que la obediencia del poeta a lo trascendental nada tiene que ver con el vulgar mundo material:

Por esta razón el lenguaje de la poesía es eminentemente metafórico; y las artes en general se ejercitan en imágenes y ficciones llenas de significación honda: su objeto no es fotografiar, sino representar, simbolizar, acercándonos más y más a las revelaciones que se traslucen en las formas de creación. (p. 369)

Desde una orilla opuesta, Carrasquilla (1991) afirma en el ensayo *Herejías*, que el novelista, en su intento de “reproducir lo bello en lo verdadero” (p. 270), debe estar dispuesto a conculcar la moral

cristiana y la gramática. Para el antioqueño, el espíritu universal de la novela no está determinado por resolver un problema particular, sino por hacer confluír en ella todas las tendencias y escuelas literarias. Así, antes que subrogar el arte a un concepto o saber particular, debe primar la “verdad y el sentimiento” (p. 259). Este es el único que garantiza que las ideas, comunes a todos los hombres, adquieran “propiedad material” en “la forma, la expresión de las ideas” (p. 273). Si para Miguel Antonio Caro, la verdad de lo bello debe buscarse en la belleza ideal más allá de las formas materiales, en Carrasquilla plasmar lo “verdadero en lo bello” requiere de la “aplicación de conocimientos y de sensaciones al hombre y a cuanto lo rodea” en “forma narrativa” (p. 258).

En las *Homilias*, el curita Carrasca les insistirá a los modernistas, en su versión afrancesada, que, antes que conceptos y conocimiento erudito, el arte debe dar cuenta de un sentimiento emocional verdadero. “Porque la estética no es otra cosa que lo verdadero en lo bello” (p. 310). No es que las cosas tengan alma, o que el lenguaje refiera sus esencias verdaderas, como cree Caro; es que el artista “les transmite o les refleja la suya” (*Ibid.*). Por ende, asumir que únicamente el arte decadente puede expresar lo moderno, resulta igual de dogmático a lo propuesto por el humanismo. Si en las *Herejías* había argüido que la personalidad literaria individual es la que les da forma a las ideas, aquí impele a ser inconsecuente y versátil (Cfr. p. 329) para evitar que aquellas se incrusten. Por ello exhorta a los modernistas a relativizar las ideas, a no asumir ninguna como dogma; porque “el arte, por su independencia y soberanía, es naturalmente zarathustriano” (p. 355).

Esta relación del arte moderno con las ideas del filósofo alemán es la que permite señalar que en los planteamientos estéticos de Carrasquilla hay una capacidad de relativizarlo todo, salvo su verdad subjetiva (Jiménez, 1994. p. 18). Lo que a su vez desliga la obra narrativa de una escuela literaria particular (Mesa Naranjo, 1995). Ahora bien, el estatuto de verdad que se le adjudica a lo bello también puede rastrearse en esta misma dirección. En efecto, en las *Homilias* existen referencias explícitas al



texto del *Así hablaba Zaratustra* y una pequeña mención al *Humano, muy humano*. Con respecto al primero, el escritor antioqueño afirma que el artista como superhombre debe estar dispuesto a romper “con todas las convenciones y fórmulas”, para proclamar “la espontaneidad y el gusto propio como base y lema de la libertad humana” (p. 355). De igual manera insta a la indulgencia con los humildes e infelices para ser estudiados con absoluta despreocupación en el arte, en oposición al naturalismo que los redujo a bestia humana. Pero su insistencia está en el abandono de cualquier refinamiento, vanagloria, engreimiento, aristocracia o erudición en el ámbito artístico, por parte de los modernistas. Según Carrasquilla, estas tendencias en el arte representan un retroceso a una época frívola y afeminada (Cfr. p. 311), que descuida “los hermosos e innumerables problemas que hoy se plantean, para engolfarse en las patrañas clásicas de pueblos antiguos e incógnitos” (p. 311).

Sin embargo, cabe señalar que estas dos referencias textuales no agotan la lectura que Carrasquilla hizo del filósofo alemán. Así, en la *Homilía N.º 2* afirma que viene estudiando, obra por obra a Nietzsche durante cuatro años. Además, deja claro que ha sido guiado por Efe Gómez y Félix Betancourt, quienes, a la manera de Virgilio, lo han venido guiando en “esos infiernos de la inteligencia” (p. 351). Una de las obras que no se menciona, pero que sin duda resulta crucial en la comprensión de la noción de verdad en el arte propuesta por el antioqueño, más allá del realismo crítico, es el texto *Sobre la verdad y la mentira en sentido extramoral* (2017). En él, Nietzsche afirma que el conocimiento es un invento, una fábula que “los individuos débiles y poco robustos” han creado como un “medio de conservación”<sup>37</sup>. Mediante aquel el hombre

---

<sup>37</sup> Las traducciones de los títulos de los textos de Nietzsche citados en las *Homilías* están tal cual los refiere Carrasquilla. Con respecto a *Sobre la verdad y la mentira en sentido extramoral* (1973) aquí se usa la reimpresión de 2017 de la edición de 2012 que hace la Editorial Tecnos de España.

alcanza su punto fulminante en el arte de fingir; aquí el engaño, la adulación, la mentira y el fraude, la murmuración, la fuerza, el vivir del brillo ajeno, el enmascaramiento, el convencionalismo encubridor, la escenificación ante los demás y ante uno mismo, en una palabra, el revoloteo incesante alrededor de la llama de la vanidad. (p. 23)

Nietzsche relaciona el poder del conocimiento de los hombres con un odre que se infla (*Schlauch aufgeschwellt würde*) y anhela admiradores; como una mosca que, imbuida de su grandeza, se siente el centro de todo. Carrasquilla, por su parte, caracteriza al mundo actual como “sabio y soberbio”. Así, echando mano de una imagen más cercana, pero no por eso menos contundente que la del filósofo, le dice en respuesta a Max Grillo, que el conocimiento funciona en el hombre actual como levadura. Aquel, antes que liberarlo, lo mantiene sometido a su engreimiento.

La sociedad – afirma- es un amasijo que sólo esponjan y abultan levaduras de vanidad.

El hombre rompe los grillos y las cadenas que la trincan; demuele las bastillas; inmola los conserjes; pero queda prisionero en la telaraña del amor propio y la vanagloria. (p. 354)

De la misma manera que el joven filósofo afirma que el conocimiento funciona como un medio de conservación, un tratado de paz (*Friedensschluß*), que les permite a los individuos débiles fingir y ser aceptados socialmente, Carrasquilla equipara a los modernistas con esos hombres débiles y fingidores. Estos, apegados exclusivamente a lo intelectual, exponen en sus obras todo cuanto leen y aprenden, pero bien poco de cuanto sienten. Por lo que, “adulteran su manera de sentir, falsean sus facultades emocionales y destruyen por sus pasos contados, el propio temperamento que los hizo artistas” (p. 304). Todas estas obras, por muy intelectuales que sean, carecen de “sinceridad y verdad”, son “maravillas de un instante” (p. 336).

Ahora bien, la verdad y la mentira son términos que Nietzsche usa para señalar el acuerdo social que les permite a los hombres convivir gregariamente. Lo que pacifica a los individuos es la mentira que

se eleva al estatuto de verdad. Esta representa “una designación de las cosas uniformemente válida y obligatoria, y el poder legislativo del lenguaje proporciona también las primeras leyes de verdad” (p. 25). En otras palabras, la verdad no es otra cosa que una convención del lenguaje. Carrasquilla percibió acertadamente que tanto el humanismo como el modernismo despreciaban esas consecuencias desagradables de la realidad colombiana. Por eso, en el ensayo *Herejías* cuestiona que el humanismo desprecie la verdad del arte. Pues la verdad, es decir la mentira aceptada socialmente, plantea que hay una lengua y una tradición católica que deviene de España. La de los españoles americanos de la que hablaba Caro. El arte, que es la mentira verdadera, muestra que hay otra Colombia distinta a Bogotá. Esa que, en la mezcla de sus hablas, se apodera del recuerdo de otras tradiciones, distinta a la española, y creencias que desdican la verdad trascendental unívoca, que imponía el gramaticalismo. Por esta razón, para Carrasquilla la palabra representa el alma de sus personajes. Los cambios que se producen en el habla, tanto por el dialecto como por la jerga afectan la forma y el contenido de las palabras:

cuando se trata de reflejar en una novela el carácter, la índole propia de un pueblo o de una región determinada, el diálogo escrito debe ajustarse rigurosamente al diálogo hablado, reproducirse hasta donde sea posible. Nos fundamos en que, siendo la palabra lo que mejor da a conocer al individuo y a la colectividad, dado que la palabra es el verbo, el alma de las personas, no debe esta palabra cambiarse por ninguna otra más correcta ni más elegante, porque entonces se le quita a los personajes pintados o descritos la nota más precisa, más genuina, de su personalidad. (1991, p. 270)

Es gracias al habla, su dialecto, con toda la carga de la tradición oral como, por ejemplo, la negra Sacramento, adentra a Bárbara, la Marquesa de Yolombó, en su mundo de creencias. A través de la palabra se actualiza el antepasado bereber, legado por su madre, la zahorí María de O. Quintana. En el lenguaje, como dice Gutiérrez (2005) está el poder de la transfiguración, “dando al vocablo

transfiguración el sentido de magia que tiene” (p. 21). Bárbara “cree” en el misterio que envuelve el nombre de su negra y se reapropia todo esto, incluyéndolo a su mundo de creencias. Si la marquesa goza de vitalidad y salud, en las condiciones agrestes de la mina, es por los cuidados que le prodiga Sacramento con sus hierbas, bebedizos y remedios. Óigase en el habla de la negra liberta todo su saber:

Voy volando a’reglale ‘la fleta de las cuatro virtudes’, que m’enseñó mi madrecita, la difunta María de la O. Es como con la mano. Casualmente que ai manijo, en un coco de mono, los ingredientes prencipales. Los demás ai los cojo ¿Pa qué plantó su negra la barbacoa de remedios, sino pa tenerla bien alentaíta? Quédese ai, en su cama, bien sosegada, qu’ entualito vuelvo. (Carrasquilla, 1958, p. 79)

A su vez, en los dos ensayos de *Homilías* (1991) cuestiona la verdad inmanente del arte modernista. Este, al transformar el conocimiento en su nuevo dios, sustenta que toda obra de arte debe estar volcada, exclusivamente, sobre lo aristocrático. Dicha actitud excluía a todos los potentes lectores, tanto a los burgueses como la gente del común. Por lo que asocia la intelectualidad con la “hartura”, el “empalago” y el “guayabo”<sup>38</sup>. Dicha crítica, obviamente desagradó a muchos modernistas como Maximiliano Grillo (1991 [1906])<sup>39</sup>. Este supuso, ingenuamente, que la “sinceridad y espontaneidad”, pedidas por Carrasquilla en el arte, eran la versión popular de los principios defendidos por los gramáticos. Así, el manizaleño pone como ejemplo a los poetas José Asunción Silva y Rubén Darío, que representan, según él, toda la originalidad y la renovación de las formas artísticas. La poesía de ambos es aristocrática y nunca llegará a ser popular. Por lo que intenta aleccionar a Carrasquilla con dos argumentos. El primero apunta a recordarle al antioqueño que el auténtico arte, el decadente y

---

<sup>38</sup> El guayabo es el nombre con el que se designa popularmente a la resaca.

<sup>39</sup> Este ensayo de Maximiliano Grillo está contenido en la compilación *Autobiográfico y Polémico* (1991).

aristocrático, es incompatible con lo popular. Qué “Dios nos libre, afirmará, de los poetas cuyos versos son cantables al son del tiple y la bandola” (p. 323). Con el segundo pretendía demostrar que las ideas de Nietzsche resultaban decisivas en la literatura de los modernistas. Si para estos lo más importante era la originalidad, las ideas del filósofo venían a justificar no solo el abandono de lo inmutable, sino a plantear la necesidad del cambio y la renovación. Nietzsche es para Grillo, el “revaluador de las nociones establecidas” (p. 324).

Por supuesto Carrasquilla conocía muy bien los planteamientos de Nietzsche, y justamente por eso, les estaba recordando a los modernistas que el “refinamiento artístico” desdice cualquier idea sobre la originalidad y el cambio. La “frivolidad y el afeminamiento” solo pueden darse en artistas débiles, en aquellos que aceptan la uniformidad que pacífica por convención social, tal como ocurre con el lenguaje. Los modernistas eran débiles porque queriendo ser aceptados como intelectuales o videntes se someten ante otros, y ante sí mismos, a la manera del “sistema planetario” (p. 341). Mientras los maestros se ubican en el centro como los planetas, los discípulos, es decir los satélites, orbitan incesantemente alrededor de los primeros. Por el contrario, el escritor fuerte es aquel que proclama “el gusto propio como base y lema de la libertad humana” (p. 355). Lo anterior no quiere decir que el arte deba tener la claridad de la gramática, o querer que se rime al son de tiple y la bandola como sugiere Grillo; se trata de un arte que, mediante la mentira, el engaño, diga la verdad.

Todo artificio literario se ha de fundar en la verdad: en la verdad del sentimiento, no es la mentira de éste (...) Lo que se quiere y se busca en el arte es el engaño y nada más; que nos haga sentir lo que no podemos por nuestra propia cuenta; que nos enseñen lo que no podemos comprender nosotros mismos (p. 338).

De manera tal que apelar a los mismos temas peregrinos de los decadentes franceses, al “zumbar de insectos y de follajes” (p. 305), dice burlescamente Carrasquilla, no es ejemplo de

originalidad. Es en “la expresión, en la forma, en la palabra”, donde radica la “esencia del espíritu” (p. 332). Nietzsche (2017) había planteado que la comparación entre los idiomas pone “en evidencia que con las palabras jamás se llega a la verdad ni a una expresión adecuada pues, en caso contrario no habría tantos lenguajes” ( p. 26). Carrasquilla, siguiendo al filósofo, objeta el que se usen palabras y expresiones de otros escritores, porque eso unifica la individualidad y hace del arte un concepto. Por lo que les propone a los modernistas que sea la fantasía subjetiva la que libere al arte de las nociones unívocas en la que lo tiene prisionero el lenguaje y la ciencia. “El timbre o acento de la palabra es la única revelación posible del sentimiento personal” (p. 332). Por ello, la forma es la “traslación del sujeto a cualquier cosa escrita. Un estilo es un alma vaciada en palabras o en letras” (p. 333). Lo que el escritor antioqueño está planteando es que, si las ideas son universales, el arte las enriquezca alterando el significado unívoco mediante la imaginación subjetiva. Solo la “autocracia del artista” (p. 342) puede quebrar la verdad que ha impuesto la convención social.

Por todo lo expuesto, es posible afirmar que cuando Carrasquilla valida la verdad y la belleza como criterios estéticos, no está hablando desde la perspectiva de un autor realista. Está retomando los planteamientos expuestos por Nietzsche para contraponer a la verdad de la vigilia, la verdad redentora del arte. En una de las tantas respuestas que dio, luego de la publicación de la *Homilía Nº 1*, Carrasquilla le dijo a Abel Farina que le gustaban mucho las falsificaciones de la realidad, pero no en el arte. Pues “por ley de contraposición, los que amamos las falsificaciones en la vida, amamos la sinceridad en las ficciones; realista en el arte, artístico en realidad” (pg. 368- 369). De lo anterior se deduce que resulta poco apropiado llamar realista a Carrasquilla solo porque alude a la defensa de la verdad. A Baudelaire, por ejemplo, jamás se la ha acusado de realista porque asegurara, en el ensayo *La reina de las facultades*, que el artista verdadero es aquel que pinta lo que ve y siente. Aquel “debe evitar como la

muerte velarse los ojos y los sentimientos de otro hombre, por grande que sea; pues entonces las producciones que nos daría serían, en lo tocante a él, mentiras, y no realidades” (p. 235).

Pero hay un argumento más en contra del realismo de Carrasquilla (1991). Como un defensor a ultranza de las ideas sometidas al devenir, afirmó que como la humanidad se dirige hacia el ideal, “ninguna escuela literaria es definitiva” (p. 257). Haberse ligado a una en particular no solo contradecía lo que pensaba, sino lo que sentía. Tomó de todas las escuelas que confluyeron a finales del siglo XIX lo que consideró apropiado a su estilo y su verdad personal. “No tengo escuela ni autores predilectos. Como a cualquier hijo de vecino me gusta lo bueno, en cualquier ramo” (p. 36). Quizás, como afirmó Sanín Cano, si la obra es la “deformación de la vida según cualidades del temperamento”, podría decirse que la de Carrasquilla “tiene consonancias tan numerosas” (p. 222), que apenas imposible determinar una única manera de deformación. En este mismo sentido, se declaró admirador del modernismo de Silva, porque creyó que él sí era un mentiroso verdadero. Pero con el mismo ímpetu cuestionó a los imitadores tanto en su versión humanista como modernista decadente. Hasta en sus últimos años se comportó impasible ante los reconocimientos, en particular de aquellos que recibió tardíamente por parte de la academia. En una entrevista que concedió a los setenta y nueve años, afirmó que el premio de la Cruz de Boyacá<sup>40</sup> que le había otorgado la Academia de la Lengua en 1936 por su última novela, *Hace Tiempos*, no tenía ningún valor intrínseco. E irónicamente señaló que los “quinientos pesitos” que le entregaron con el galardón, “a lo suma alcanzaban para una rasca” (p. 49).

---

40 La Cruz de Boyacá o la Orden de Boyacá fue creada por Simón Bolívar para premiar a los próceres de la campaña libertadora en 1819. Sin embargo, con el paso del tiempo, esta distinción honorífica es concedida a ciudadanos eminentes tanto de Colombia como fuera de ella. Ver:

[https://www.cancilleria.gov.co/sites/default/files/Normograma/docs/decreto\\_2396\\_1954.htm](https://www.cancilleria.gov.co/sites/default/files/Normograma/docs/decreto_2396_1954.htm)

**Figura 2**

*Parque Bolívar, 1916*

**Figura 3**

*Calle Junín, Medellín*



*Nota.* Manuel Lalilde, 1920

<https://www.centrodedemedellin.co/ArticulosView.aspx?id=124&type=A&idArt=125>



**Figura 4**

*Edificio Hernández, Bogotá*



*Nota. Revista Cromos, 1918*

**Figura 5**

*Edificio Hernández, Bogotá*



*Nota. Revista Cromos, 1918*

**Figura 6**

*Sombrerería de Margarita Mejía*



Nota. Medellín, 1927 (<https://www.academica.org/000-093/109.pdf>)

**Figura 7**

*Modelos*



*Nota.* Benigno A. Gutiérrez, 1920

**Figura 8**

*Álbum de tarjetas de visita*



*Nota.* Biblioteca Pública Piloto

### Detenciones del Decurso del Tiempo y la Supervivencia del Vestigio

¿De qué mejor manera puede un campesino italiano representarse la Anunciación que viendo esta capilla?... El sentido común dice: no digas nada al campesino sobre la Anunciación, o dale todas las facilidades para que pueda concebir la idea con alguna exactitud Samuel Butler (1881) (David Freedberg, p. 236)

La imagen que se construyó durante el siglo XIX de la obra del escritor antioqueño como un hombre apegado al terruño, parece obviar su interés por los intercambios entre campo, periferia y ciudad. Estos representaron un gran desafío para toda Latinoamérica y sus ansias de participación de mundo mediante la modernización. El curita Carrasca -como se solía autodenominar irónicamente- fue un gran observador de la contingencia del ámbito citadino. Por un lado, del efecto que producía en el recién llegado la suntuosidad arquitectónica o las proporciones de grandes avenidas y parques. Ese “asombrar al viajero”, al que aludía José Luis Romero (1999, p. 330). Por otro, el comportamiento del urbanita en este nuevo espacio, su postura, su interacción con los otros, su vestimenta y el trajinar diario del transeúnte entre los carruajes. Esta facultad de gran observador se puede apreciar en su correspondencia personal. En su primer viaje a Bogotá en 1895, para publicar su primera novela *Frutos de mi Tierra*, el escritor elabora detalladas descripciones de su experiencia, o mejor de “sus impresiones sobre la gran ciudad” (p. 730) para sus familiares y amigos. Algo notorio en esas misivas es su fijación por el contraste entre lo vetusto y lo nuevo. Así, en carta fechada el 5 de noviembre de 1895, les describe a Isabel (hermana) y Amalia (amiga) a Bogotá como “la ciudad de los contrastes y las contradicciones; parece un rebujo de cosas lindas, nuevas y preciosas, y de vejeces, basuras y porquerías” (1974, p.731). El antioqueño describe el “abigarramiento y diversidad” de la ciudad por la confluencia de los transeúntes. Una persona de traje “parisién” junto a una india “de sombrero de caña

y matilla”, las “damas elegantísimas y lujientas” junto a los “chinos andrajosos y mugrientos”, los niños voceando periódicos. A todo esto, se suman los nuevos espacios de interacción y sus respectivas diversiones. Los “almacenes de muñecas y curiosidades”, la abundancia en frutas, legumbres y carnes de los mercados, los teatros con sus palcos y sus “104 focos de luz eléctrica”, y los paseos en bicicleta. “¡Quién tuviera – afirma- diez años menos y no tanta gordura para aprender a montar en esas ruedas! Ver por las tardes y las mañanas las ringleras de dieciséis o veinte, es cosa que trastorna; y verlos hacer esas curvas tan veloces y tan elegantes para no tropezar con carruajes y transeúntes” (p. 732).

En otra carta, del 24 de diciembre, refiere su paseo por el cerro de Monserrate para visitar el Santuario del señor caído. La gente suele hacer ese recorrido como señal de ofrenda, por lo que Carrasquilla comenta, nuevamente, sus impresiones de la capital mediante el contraste. “Parece mentira que, en la ciudad del progreso herético de fin de siglo, en el orden de las ideas, se encuentren estas hermosas manifestaciones de fe enteramente primitivas” (p. 747). El antioqueño alude aquí a los exvotos y pequeñas ofrendas que, en prueba de afecto, dejan esas almas “inocentes y primitivas” para obtener algún favor o agradecer un beneficio. En esa misma carta relata su visita a la casa de la Marquesa de Bonneval, María Josefina Suárez, la cachaca que se inventa el reinado de belleza en Colombia. Más allá de la frivolidad del comentario al que, por supuesto no alude Carrasquilla, llama la atención que en esa misma ciudad donde las almas sencillas dejan exvotos en las grutas del camino que conduce a Monserrate, se presente la descripción del decorado universal de la casa de la Marquesa. La distribución y la elegancia de aquel recinto provoca, en la imaginación del antioqueño, la idea de vagar por los que supone deben ser los estudios de Zola o Goncourt. Los cuatro cuartos y la sala están amoblados con divanes del marqués de San Jorge al estilo Luis XV, sofás del libertador, un tapiz de Argelia y otro Gobelino, biombos chinescos, abanicos españoles y japoneses, figuras de bronce,

porcelana, marfil, ágata, vasos etruscos, jarrones chinos y japoneses. “En fin: ¡lo que ustedes quieran! Pero eso sí: cada cosa es un objeto de arte o de arqueología” (p. 747).

Lo interesante de las descripciones que elabora Carrasquilla de Bogotá, a partir de ese contraste de cosas viejas y nuevas, es que en ellas se percibe una ruptura temporal a esa idea de progreso lineal y escalonado. Esa mezcla no tiene por finalidad confrontar lo civilizado y lo bárbaro, sino describir la experiencia particular de lo moderno como el encuentro superpuesto de lo uno con lo otro. No hay nada nuevo que no esté cargado de sus propias vejeces. Así, en la Medellín de los años veinte, cuando esta también despuntaba como otra de las principales ciudades de Colombia, el maestro antioqueño volverá a tocar la importancia del contraste entre los cambios materiales que se producen entre ciudad y campo. Ese “engranaje entre lo urbano y lo rústico, entre lo noble y lo plebeyo, entre las clases ricas y el proletariado; esta permuta sin tregua de los unos con los otros” (*Medellín*, Vol. 1. p. 779). Carrasquilla, a diferencia de José Asunción Silva en su novela *De Sobremesa*, no optó por el *intérieur* exquisitamente decorado que le permite al personaje evadir y distraerse “de esa realidad que detesta” (Gutiérrez, 2004). La sala de José Fernández, que recuerda la casa de la Marquesa de Bonneval, está suntuosamente decorada con porcelana china, tapices, un piano de teclas de marfil y madera de ébano, el mobiliario forrado en “cuero de Rusia”, caros licores y “tabaco opiado de oriente” (Silva, p. 109). Allí, rodeado de “tesoros de arte y las comodidades fastuosas de una casa como ésta” (p. 114), podría decirse Fernández representa a uno de esos personajes que “imagina fugas” (Siskind, 2019, p. 15) del contexto vulgar que lo rodea. En la narrativa del antioqueño, por el contrario, no hay lugar para la buhardilla, último refugio frente al mundo burgués, como tampoco ese dejarse deslumbrar por la faceta lujosa y novedosa de la ciudad. A él le interesa el contraste que producen las vejeces que yacen agazapadas en las modernas calles o en sus periferias. De allí su deseo por dismantelar la armonía del progreso, para señalar que “en lo diverso de las partes; en lo heterogéneo de esta raza medio rebelde,

medio refractaria, que en cada individuo pretende acentuar su personalidad y obrar según sus dictados” (Carrasquilla, p. 779). Desde 1910, y por casi doce años, el maestro antioqueño publicó novelas que tocan el tema de esas imbricaciones entre campo y ciudad, sin las cuales no puede definirse eso moderno particular y, menos aún, la subjetividad.

Ahora bien, las ideas estéticas de Tomás Carrasquilla apenas y cambian a lo largo de toda su vida, pero en ellas ya están presentes los complejos intercambios culturales con la Europa de finales del siglo XIX y las tres primeras décadas del siglo XX. Intercambios que tendrán que acoplarse, reacomodarse y superponerse a los ya existentes entrecruzamientos transculturales que se venían produciendo desde la época colonial (Ette, 2019). En sus novelas, cuentos, crónicas y acuarelas, difundidas, la mayoría de ellas, a través de los periódicos de la época, reitera su crítica a la idea de progreso lineal, homogéneo e ilimitado. De ahí que en su narrativa se haga hincapié en que la modernización, la transformación material de los nuevos espacios como la ciudad, mediante la importación de mercancías, el automóvil, el teléfono, la pianola, el cine, la construcción de clubes sociales, teatros, universidades y colegios, así como el despliegue de la moda; no es garantía de progreso o “civilización” general para toda la población. Por lo que, en la ciudad y su confluencia con las periferias y los extensos ámbitos rurales, se producen variadas respuestas seculares al mismo fenómeno de la modernización. Por ello, en la primera parte de este apartado se muestra la manera en la que Carrasquilla percibió y representó artísticamente esas “formas de vida” citadinas y populares y sus respectivos entrecruzamientos. A través de ellas se “experimenta estéticamente cómo se sobrevive” (*überleben*) (Ette, 2015, p. 17) en los sectores populares a esa nueva “estructura de sentimiento” (Williams, 2016) que representa la secularización. En esta última se tensan el legado social de la tradición y las ansias de individualidad del ahora de los personajes.



## Manuales de urbanidad y moda

*Ligia Cruz* (1958) es una novela publicada por entregas en el periódico *El espectador* en 1920. Se desarrolla en la segunda década del siglo XX<sup>41</sup> y narra la aventura del primer, y único, viaje de Petrona Cruz, una joven pueblerina, oriunda de Remedios, a la casa de su padrino Silvestre Jácome en Medellín. Cruz, el padre de Petrona, administra la mina de oro de don Silvestre, por lo que este, agradecido por la honradez de su empleado, ofrece la aventura de un viaje con todo pago a su ahijada. El viejo rico quiere que Petrona respire otros aires y logre curarse del paludismo que la aqueja. La joven, que es una lectora voraz de novelas románticas, acepta feliz. Obras como *María* de Jorge Isaacs, *Oscar y Amanda* o *los descendientes de la abadía* de María Regina Roche, *Hijo natural* de Dumas y *Los juramentos de amor*, la tienen convencida de que Mario Jácome, el primogénito de su padrino, a quien conoce por una foto, se enamorará de ella, tal como ocurre en aquellas historias de amor.

La “afición por la lectura” de la protagonista resulta crucial en la novela porque “va a determinar su ser” (Bedoya, 1996, p. 132). Petrona es, como el personaje de Madame Bovary, “una provinciana educada” que sueña con París y tiene una “imaginación (...) exacerbada por la pasión y los sentidos” (p. 133). Su predilección por la lectura, la lleva a cambiar su nombre por el de Ligia, “la protagonista de una novela y de su versión cinematográfica, que la han impactado: *Quo vadis?* (1894) de Henryk Sienkiewicz” (p. 133). Aunque en la novela del antioqueño no existe alguna referencia explícita a la de Flaubert, “ambas”, afirma Bedoya (1996), “son paródicas por cuanto se constituyen en versiones opuestas a las ficciones románticas que leen las heroínas” (p. 140). Desde otra perspectiva, Giraldo (2008) aprovecha “el tono de parodia del novelón romántico” (p. 240), formulado por Bedoya, pero para explorar los

---

41 El referente histórico más preciso es el asesinato del general Rafael Uribe Uribe a las afueras del capitolio en Bogotá el 16 de octubre de 1914 (Deas, 2006, págs. 27-28). La maestra de la protagonista, la señorita Etelvina, una beata convencida, afirma que ella vaticinó la muerte del general. Esto ocurre antes del viaje de la Petrona a Medellín, lo que lleva a suponer que la novela ocurre luego de esta fecha.

cambios que se producen en la ciudad de Medellín durante los primeros años del siglo XX y sus vínculos con el campo. La modernización resulta crucial en el “proceso de secularización”, porque pone de “manifiesto el contraste entre el progreso material y el atraso intelectual de una cierta élite antioqueña” (Giraldo, 2008, p. 240).

A diferencia de estos planteamientos, aquí se propone que la novela representa una crítica al ideal de progreso y perfeccionamiento ilimitado que se adjudicaban los habitantes de las nacientes urbes como Medellín. La visita de la provinciana, a la casa de su padrino, representa una irrupción, una caída (*Einfall*) (Benjamin, 2013a., p. 627) a ese ideal de progreso. La novela no se contenta con presentar lo que Giraldo ha denominado un “contraste” entre el progreso material de Medellín y el atraso del enclave minero de Segovia; como tampoco señalar la “tensión” de los respectivos “estilos de civilización”. Se trata más bien, de hacer emerger una “contraimagen” (Buck- Morss, 2001, p. 111) en la que se hace evidente que, pese al continuo e ininterrumpido progreso de la ciudad de Medellín, las relaciones de explotación del trabajo minero se mantienen igual que siempre, nada ha cambiado. Es a expensas de los que trabajan en las minas de oro, desde la época colonial, que familias como los Jácome pueden gozar de ese estatus. Esta perspectiva de la Medellín, hija próspera del capital financiero, no la hace más “civilizada” y racional que la subregión minera del nordeste de Antioquia, Segovia. Está imbuida, como siempre, de religiosidad; solo que ahora, Medellín, como nuevo centro de peregrinación de los individuos ciudadanos, favorece la fascinación y deificación de otros dioses como la moda y el estatus social. Es a través de la imagen de la religiosidad popular que se hace evidente que todo lo viejo se entrecruza (*sich durchdrigt*), secretamente, con las formas de vida más novedosas (Benjamin, 2013a, p. 55).

Como se decía antes, la novela inicia con la llegada de Silvestre Jácome a su casa en Medellín, acompañado por su ahijada Petrona. El viejo ricachón no es pretencioso y, pese a su actual posición

económica y social, ha conservado su estilo de vida desenfadado; no así su esposa, Ernestina. Ella considera una desfachatez, una imprudencia, el tener que lidiar con una montuna, justo en el momento en que está haciéndose cargo de los preparativos para el matrimonio de una de sus hijas, Fanny, con Otto Marañones, un acaudalado banquero. Como muchos, Ernestina se ufanaba de ser oriunda de Antioquia, pero solía omitir su carencia de linaje.

Esta actitud altiva de Ernestina es muy similar a la de doña Juana Barrameda de Samudio, un personaje de una novela anterior, *Grandeza* (1910). Esta matrona anhela ingresar al mundo de la aristocracia de la ciudad mediante el matrimonio de sus dos hijas con hombres acaudalados. Casada con un campesino como Don Silvestre enviudó muy joven y el poco dinero que heredó, lo despilfarró en un santiamén en joyas, vestidos y fiestas. De manera tal que, aunque carece de solvencia económica, es “heroica en fingir grandes riquezas, tramoyista aguerrida en la escena elegante y lagarta sutilísima e invencionera” (1958, p. 260). Si hay algo que repudia Juana es su antigua vida campechana, por lo que se disgusta con frecuencia con su único hijo varón, quien no solo la limita en sus exagerados e innecesarios gastos, sino que viste y habla como campesino. Para Juana la vida citadina es más apropiada para él, pues puede

ir a bailes, ir al club, ir a las casas de buen tono, ir a los paseos, y las retretas, ir a los parques, ir a donde se halle la buena sociedad; entrar con la gente que vale, entrar en la moda, entrar con todo lo que sea civilizado, elegante y distinguido. (p. 266)

Ernestina, por su parte, también se casó muy joven, por lo que “hubo de conformarse con atrapar, todavía joven y no mal parecida, al remediano acomodado, ya cuarentón y algo vulgarote de figura” (1958, p. 382). Su nuevo estatus social en Medellín es más bien un golpe de suerte producto de su matrimonio con Silvestre. Pero ahora, envanecida de su estatus, establece una distancia que la separa de Petrona y lo que ella representa. Así, afirma no estar dispuesta a mezclar a sus hijos, parientes

e invitados con la hija de unos “zambos mineros”<sup>42</sup>. Por lo que relega a la recién llegada al cuarto de la costurera, Andrea (Ita), una mujer cuarentona que, con el tiempo, y por orden expresa de Silvestre, asumirá el cuidado de la joven durante los cinco meses que dura su visita.

Esta distinción entre el ciudadano, y el resto de la población (mineros y campesinos), fue concomitante al surgimiento de discursos que validaron la conducta que se suponía debería tener el primero. De acuerdo con el historiador Jorge Orlando Melo (1997), entre los años de 1880 y 1930, Medellín dejó de ser el “pequeño centro comercial y administrativo a verse a sí misma como una ciudad moderna, industrial y progresista” (p. 182). A partir de estos cambios y transformaciones, se forjaron expectativas sobre la vida urbana para “educar a la población” (*Ibid.*). Un papel muy importante para esta finalidad, lo desempeña la proliferación de “los manuales escolares de historia, instrucción cívica y urbanidad” (Muñoz, 2013, p. 219). En este apartado los que mayor relevancia tienen son los manuales de urbanidad, porque en ellos se recogen los ideales sobre el cuerpo del urbanita. Este representa el ámbito de la “formación de la subjetividad moderna”, tal como lo ha señalado el extraordinario trabajo de la antropóloga Zandra Pedraza (1999).

No resulta extraño, entonces, el comportamiento de Ernestina, la esposa de don Silvestre, pues como muchos, ella plantea una distinción entre su familia y Petrona. Mientras la primera encarna lo civilizado, lo moderno; la otra es ejemplo de lo tradicional, lo aldeano, lo residual. En otras palabras, la protagonista es incorporada al ámbito ciudadano mediante la “discriminación integradora” (Williams, 2019), pues se le une separándola. A diferencia de la naturalización de los discursos educativos y cívicos de aquella época, que validaron aquellos ideales de lo moderno, la novela exagera y ridiculiza esa

---

<sup>42</sup> Como es sabido zambo se usa para designar a una persona nacida de negro e india, o de indio y negra. Sin embargo, en la narrativa de Carrasquilla suele empelarse el término zambo o zambiar para despreciar a alguien por su falta de dinero o posición económica.

distinción, para enfatizar la discriminación entre lo citadino y rural, lo limpio y lo sucio, lo sano y lo enfermo, lo chabacano y lo elegante. Ser moderno implicaba un comportamiento que estaba ligado a ciertos hábitos, por lo que, según Pedraza (1999), la pregunta y su consecuente respuesta fueron.

¿Cómo alcanzar con cuerpos tan defectuosos el ansiado progreso, pragmático como el estadounidense, encantador como el francés, eficiente como el alemán, cortés como el inglés, sobrio y señorial como el castellano? Higiene, alimentación, deporte, educación, vestido y modales, amén de habilidad, ingenio, sensibilidad y técnica conjurarían la maldición del mestizaje colombiano. (p. 18)

En efecto, la novela caracteriza la ruralidad de la protagonista por su anticuado nombre, heredado de su abuela, su fealdad, sus gestos, el tono de la voz, el vestido y su trato social sin prejuicios de rango. En conclusión, alude a todos los aspectos en torno a los cuales Petrona no hace sino reafirmar su lugar de procedencia y la carencia de formación en lo que Pedraza denomina como “gramática corporal”. Así, el narrador de la novela asegura que Petrona

era una pobrecita, fea y desmedrada, pálida y manchada, de labios casi blancos, de ojos alocados, de gestos y ademanes nerviosos. Parecían aquellos manoteos y aquel accionar en molinete, cosa ensayada para comedia de certámenes. Su voz era ronca, con inflexiones de chicharra; y su vestimenta, con pretensiones de moda, un adefesio arlequinesco desde la sombrereta hasta el calzado. Lo peor era que, en vez de tímida y callada, mostrábase verbosa y confianzuda, con ese desparpajo que dan la inconciencia, el desconocimiento de las astucias sociales y la suficiencia personal. (p. 381)

Las tres hijas Jácome, por el contrario, “sin ser bonitas”, se visten con lo último de la moda y han asistido al colegio de “Las Hermanas de la Presentación”. Y aunque el narrador advierte que “las tres eran moralmente unos seres amorfos, de una vulgaridad de alma inconcebible en gentes que se tiene

por educada” (p. 382); esto no parece importar mucho en el contexto ciudadano. De los tres varones, se dice que el mayor se acaba de recibir como médico en Bogotá, los otros dos, “eran del *sport* elegante, de altas fiestas sociales, un tanto simplotes y moderados, y no tan desvanecidos como su madre” (p. 382).

Otro de los aspectos asociados a la falta de civilidad de Petrona es el paludismo. Uno de esos males que sirvió “para deslindar territorios civilizados de regiones salvajes” (Pedraza, p. 142). En 1867 el viajero y geógrafo de ascendencia criolla Manuel Uribe Ángel (2017), había identificado que, además del atraso, el nordeste de Antioquia estaba afectado por las enfermedades asociadas a la humedad. Según sus apuntes, todo esto se acrecentaba por las condiciones insalubres de los “lavaderos de oro” (p. 71). Para el explorador, la falta de higiene pública, junto con la humedad, ocasionaban, entre otros, problemas con la transpiración y la alteración de la función nerviosa (Cfr. p. 72). Carrasquilla juega con ese imaginario de lo aldeano y le atribuye a la protagonista, los mismos males que ocasionaba la humedad a los habitantes de esa región. Petrona padece de fiebre y tos intensa; amén de que el ajetreo del viaje le ha producido náuseas y vomito. De ahí que su “fantasía loca”, muy asociada al estado nervioso del paludismo, sea descrita por el doctor Mario, el primogénito de los Jácome, como “enfermedad de esa región” (p. 405).

En total oposición a la segoviana, los Jácome están rodeados de la salubridad que se ajusta a su estatus socioeconómico y civismo urbano. Lo limpio y lo sucio, la salud y la enfermedad son oposiciones que se plantean desde el arribo de Petrona. Así, “el confort” del interior de la casa de los ciudadanos, con todo y sus “trebejos, los cementos y embaldosados de hoy en día” (p. 382), la porcelana y el “agua aquí y acullá” (p. 386); contrasta con la de la protagonista, que en su deambular por esos lugares

Piensa con risa, al par que con tristeza, en aquel antro ahumado de su casa, donde cocinan; en aquel solar inculto y sin cercado; en aquellos chiqueros con marranos; en las

hediondecas de aquel pantano negro; piensa en el charco donde se bañan ¡Por Dios! ¿Qué harían en esa casa con la basura? Por más que atisba no la ve por parte alguna. (p. 386)

Con respecto al cuerpo, la limpieza y el olor resultan fundamentales. Doña Ernestina, por ejemplo, impide los abrazos de bienvenida entre las burlonas de sus hijas y la recién llegada, aduciendo que las primeras tienen gripa y pueden contagiarla. El pretexto tiene como finalidad establecer una distancia entre las urbanitas y Petrona. Este aparente desplante, se transforma en segregación cuando, al otro día, luego de una noche de sudores y sin más ropa que la que lleva puesta, la ingenua aldeana “se viste y se perfuma y sale toda mechuda y lagañosa” (p. 386). Asqueada, ante la mezcla de aromas corporales y perfume barato, doña Ernestina le pregunta a Petrona qué se echó encima, porque “hiede a gallinazo”. En tanto que Ana, una de las hijas, a la misma hora, ya está limpia y lista para irse al club a jugar tenis. Es más, pese a que “la niña Anita” está furibunda buscando su raqueta y ha tratado con desprecio a Petrona, se describe el glamur con el que camina y el blanco de su traje. Parece una “planta sigilosa y albura de gatica” (p. 387). Otro tanto ocurre con el recorrido que le hace Ernestina a Petrona por los baños de su casa. Pues cuando nota el asombro y las ansias de la joven por bañarse en las tinas, que califica como esos “pozos tan lindos” (p. 388); le advierte que estos baños solo pueden usarlos ella y sus hijas. Para Petrona y las empleadas están destinados los exteriores, que se encuentran en la parte trasera de la casa.

La socialización burguesa, marcada por el “carácter intelectualista de la vida anímica urbanita” (Simmel, 1998, p. 107), rechaza el comportamiento de los individuos como Petrona, quienes basan sus relaciones en el sentimiento y la sensibilidad. La segoviana considera que, por ser ella “muy simpática y de mucha chispa, y de muy buen trato” (Carrasquilla, p. 386), hará de las hijas de su padrino, sus mejores amigas. Sin embargo, rápidamente se desilusiona. Pues lo que ella considera agradable y simpático en el contexto de su terruño, está asociado con lo pedestre y rural en Medellín y, por ende, no

está bien visto. Por esto Ernestina le prohíbe usar la denominación católica de padrino o madrina, afirmando que estas “familiaridades” corresponden a los “vulgares de los pueblos” (p. 384). A su marido, le debe llamar “Don Silvestre” y a ella “misiá Ernestina” (p. 384). A sus hijas tampoco puede decirles “muchachas”, porque este apelativo solo se usa para denominar a las empleadas del servicio. Para dirigirse a ellas, debe utilizar sustantivos como “niñas” o “señoritas”, mucho más acordes a su condición. Sin embargo, Petrona inquiere, candorosamente, si ellas son maestras de escuela, pues no entiende por qué debe llamarlas señoritas. Este epíteto es el que ella usa con su maestra, la señorita Etlvina. Ernestina, ofendida con la pregunta, responde que no son maestras, pues esta, es una profesión para “pobres e infelices”.

De esta manera, la novela ironiza los remilgos y poses que se venían validando en los discursos que proliferaban en los llamados catecismos o manuales de urbanidad y buen tono. El catecismo, que significa “repetición de viva voz”, fue un método de instrucción popular, basado en preguntas y respuestas sencillas que se debían memorizar. Según Ocampo (1997), esta técnica promovió la divulgación de doctrinas políticas o religiosas. A finales del siglo XIX, afirma Londoño (1997), los nuevos cánones de urbanidad se centraron en los valores cívicos con los que se pretendía instruir a las clases altas. Todo lo concerniente a los modales apropiados en la mesa, moda, el comportamiento en la calle y el trato con los otros (Cfr. Londoño, p. 10). Aunque varios de ellos estuvieron inspirados en los europeos, en Colombia hubo predilección por los que se creía, eran más adecuados a las necesidades propias del contexto. Un claro ejemplo es la traducción, del francés al castellano, que hizo Florentino González del *Manuel du savoir-vivre*, de Alfred Meilheurat (Cfr. Londoño, p. 11). Según González (1858), en su visita a la América española, pudo notar que “el hombre civilizado” no estaba muy familiarizado con las nociones de urbanidad que debe conocer todo ciudadano. Para entrar en este mundo era apropiado buscar modelos. Así, en las cuestiones concernientes a las instituciones políticas, González aconseja



imitar a los americanos; pero en urbanidad lo mejor es el modelo francés. Seguirlo garantiza la “conducción” de situaciones y relaciones con los otros, de manera moderada. Algo que no puede evadir “la noble posición” que ahora tiene el ciudadano.

La urbanidad permitió entonces “medir el grado de civilización” (Pedraza, 1999, p. 27), diferenciar lo civilizado de lo bárbaro, pero también distinguir el actuar en los ámbitos privados y públicos obedeciendo a deberes asignados a cada uno de los géneros. Petrona, como ya se ha mencionado, no tiene ningún comportamiento acorde a ese ideal de civilidad. Su voz es “ronca, con inflexiones de chicharra” (p. 381), es confianzuda, indaga, habla con las criadas igual que con las señoras, es coqueta, no conoce de delicadezas, no diferencia una sopa de ostras enlatadas con una sopa de cerdo y repollo y tampoco sabe de bailes o modas. Y aunque ha estudiado en Remedios con monjas, como las Jácome, su conducta está soportada en los preceptos y virtudes morales, propias del cristianismo; en tanto que en Medellín despuntaba la de la conducta cívica.

Como es sabido, los primeros manuales para señoritas estaban soportados en la moral cristiana. Así, Rufino Cuervo (1853), padre del gramático, Rufino José Cuervo, solía distinguir entre la “civilidad”, que se limita a “dar reglas para tomar ciertas actitudes i ejecutar ciertos movimientos” (p. 6); y la urbanidad, que “es el ejercicio de las virtudes sociales, prescritas por la moral, ó por la costumbre” (p.6). Cuervo propende por la urbanidad entendida en este último sentido. De allí que, de las tres clases de enseñanza que toda señorita debía poseer (enseñanza general, especial y superior), la urbanidad ocupaba el segundo lugar; pues en la primera estaba la doctrina cristiana junto a la lectura, la escritura, el catecismo de historia sagrada, reglas básicas de aritmética y bordado sencillo. La tercera fortalece las dos primeras, además de incluir disciplinas como la geometría, la geografía y el conocimiento de otra lengua. Estas escalas en la enseñanza, afirmaba Cuervo, permitían recordarle a la mujer su lugar en el

hogar y hacerla desistir de esa idea de “igualdad democrática”. Esta, si bien muy laudable en lo abstracto, “carece de objeto práctico” a los intereses de la familia y la sociedad.

La moral cristiana como fundamento de la formación femenina para el hogar, fue reiterada en los consejos para mujeres que Soledad Acosta de Samper (1889) difundió en su revista *El domingo de la familia cristiana*. El más famoso de todos los manuales de urbanidad, el del venezolano Manuel Antonio Carreño (1854), parte de la enseñanza de “los deberes del individuo con Dios, con la sociedad, consigo mismo y con los semejantes” (Londoño, p. 10). Sin embargo, el progreso material en las ciudades restará importancia al papel de Dios y la moral, para dar paso a los “deberes” que el individuo tiene para con la sociedad (Cfr. Londoño, p. 13). Es decir, el cuerpo, ligado al alma moralmente cristiana, es paulatinamente sustituido por la conducta de las personas “bien educadas” o “mal educadas” (Londoño, p. 13). Bajo esta lógica cívica se presume que, en la pose, en el actuar del cuerpo, hay educación. Poco importa si el individuo es moralmente bueno o malo. Lo anterior explica el comentario del narrador con respecto a las Jácome, a quienes, como ya se dijo, califica como “seres moralmente amorfos”. Petrona, educada en la moral del cristianismo, es como afirma Ita, “avispada y noviera, como tantas; pero mala ... ¡nunca!”. Esta opinión es compartida por su hermano y su madre, pues cuando la joven regresa moribunda a su casa a Segovia, se exalta la generosidad y el cariño de Petrona para con todos los amigos y conocidos.

Todo lo contrario, ocurre con doña Ernestina, pues, aunque ella acata todos los protocolos y solemnidades del urbanita, actúa como una persona moralmente mala. Ella representa la diferencia entre los hábitos y buenas maneras -difundidos en los manuales cívicos-, y la formación en la doctrina cristiana para la salvación de las almas, propia de los catones y catecismos cristianos. Su actitud altiva y clasista con Petrona no le es ajena al marido. Por lo que este, en una riña matrimonial, distingue entre la moral cristiana y las prácticas cívicas del buen vivir en las que orbita la señora. El dinero le ha permitido

viajar a París, Londres y Nápoles, pero en lugar de hacerla más educada, se ha transformado en un ser mezquino. Por lo que se le reclama que, si bien ha visitado al papa y suele presidir obras de caridad en las que recolecta ropa para los asilos y dinero para dar limosna; adolece de indulgencia con Petrona. Silvestre está persuadido de que esta, con una correcta guía, puede verse y comportarse con la delicadeza de su mujer. La comparación ofende a la dama, por lo que el marido le recuerda cómo estaba vestida en su arribo a París y su consecuente transformación luego de sus compras en los Bulevares. Sin embargo, ella insiste en que no puede hacer nada para ayudar a la joven porque no es una persona de trato fácil. Además, afirma que Silvestre no la conoce bien. A lo que él responde:

la conozco mejor que nadie; es boba, presuntuosa, coqueta y embustera: ¡como muchas de ustedes! ¡sólo que ustedes están preparadas en salsa y en bandeja de plata, y mi ahijada está cruda ahí en batea! Apenas la guisen y la sirvan, bien presentada, queda igual a muchas, casi a todas. Cambiarle el vestido de pueblo y ponerla bonita, es cuestión de un día. Acuérdense cómo llego usted a París; ¡cómo se vio! ¡Y al otro día andaba por los bulevares, que ni yo mismo la conocía! (p. 390).

Ante la negativa de su esposa de ayudar a pulir los modales de su ahijada, Silvestre le encomienda a Ita, la costurera, el cuidado de Petrona. En sus nuevas funciones, como madre sustituta de la joven, debe comprarle “todo lo que necesite para salir a la calle, muy bien puesta” (p. 390). Luego, componerla, perfilarla y enseñarle “todas las paradas y caminados de una muchacha filática” (p. 390). El despliegue de la Medellín financiera puesta a disposición para el consumo de la joven gracias al dinero: ropa, calzado, reloj, maquillaje, paseos en auto y en tren, el teléfono, las pianolas y el cine. Medellín convertida en el nuevo paraíso terrenal que materializa los deseos, entre esos la moda. Además, el padrino encarga a Matamoros, uno de sus empleados de confianza, para que acompañe a las dos damas en las salidas nocturnas. Este tiene la obligación de llevarlas al teatro Bolívar y al Circo de España;

instruir a Petrona en los bailes del “right tang”, “fox trot” y el “valse lento” y ponerla en contacto con sus hermanas, para que socialice con otras jóvenes. Don Silvestre considera que las hermanas de Matamoros, menos remilgosas que sus hijas; poseen la amabilidad necesaria para que su ahijada entable relaciones de amistad con ellas. Esto sin contar con todo lo que puede aprender de coreografías y el manejo de la pianola. A partir de allí, inicia la transformación de la protagonista:

¡Y qué jiras, y qué andanzas en auto por estos contornos pintorescos! Obra como artista, y ¡qué creaciones en trapos, qué certeza en las compras, qué milagros de alquimia y de educación! Petrona, con ese talento tan admirado por su maestra la señorita Etelvina, aprende a caminar y a cimbrarse sobre los tacones vertiginosos; aprende a coger el pulso con soltura, y pierde el contoneo en dos salidas: ¡es casi una medellinita de las gentiles! Ya no es peli negra ni lacia: es rubia y rizada como un arcángel, con moño atrás y onda en la frente. Albureras y carmines cubren los manchones del paludismo; sus labios son ahora como el capullo de la flor de uvito; la garganta, pecho y brazos, tienen esa blancura opaca de la masa de maíz. Y como Ita dice que no se usan las mujeres gordas, y ella las ve huesudas en los figurines, se siente el último grito de la moda y uno como símbolo angélico de la belleza femenina. (p. 392)

La moda, con todo el “estereotipo de la mujer moderna” (Cobo & Acuña, 2019), le permite a Petrona realizar su sueño de “verse peripuesta como cualquiera de Medellín” (Carrasquilla, p. 389) e ingresar, radiante e imponente, al mundo social que la rechaza. En la imitación correcta del traje de las mujeres ciudadinas, Petrona encuentra un modelo que “satisface así la necesidad de apoyarse en la sociedad” (Simmel, 2014, p. 35). Sin embargo, pasado este primer cambio, la protagonista no se contenta con encajar; ella quiere, en palabras de Simmel (2014), “distinguirse de la generalidad”. Esta significación social de la moda resulta crucial en la novela porque ahora, la engalanada Petrona intenta, como las hijas de su padrino, sobresalir por encima de las demás. En sus visitas a sitios públicos, por

ejemplo, no presta atención a los espectáculos por andar midiendo su grandiosidad con el resto de las mujeres.

Petrona, entreverada en el teatro y en el ‘Circo España’ con el mujerío engalanado de la moda, ni atiende a la representación, ni a las orquestas, por comparar su figura con las más culminantes y afamadas. A medida que se compara, se le crecen su beldad y su elegancia ¿cómo dudar entonces de su éxito con Mario? (p. 393)

El cambio rotundo de Petrona lo culminan dos acontecimientos. El primero ocurre en el cine y el segundo está relacionado con la visita de Mario. Con respecto al primero, se dice que es durante la proyección de la película *¿Quo vadis?* que Petrona se siente identificada con Ligia, la princesa encantadora. Por lo que decide cambiar su nombre.

¡Hasta el cambio de su nombre! Ese suyo, herencia infeliz de su abuela, sólo queda en el libro parroquial de su nativa Segovia: ya no se llama Petrona: ¡se llama Ligia! Ha visto *¿Quo vadis?* en el cine. Matamoros le ha prestado la novela. Se ha sentido muy parecidas a Ligia de la película, y, claro ha comprendido al punto que estaba llamada *ab aeterno* para hacer la tocaya de la princesa encantadora. (p. 393)

Con esta nueva designación se siente dispuesta a perder la dedicatoria de *María*, que le escribió uno de sus enamorados en Segovia, y todas las “direcciones y vocativos tiernos de postales y cartas amorias” (...) sí, ahora ella es “Ligia, ¡Ligia Cruz! ¡Qué hermosura!” (p. 393) y corre a mandar a hacer tarjetas de visita, con su nuevo nombre. El segundo evento es la llegada de Mario, el primogénito de los Jácome, a la casa paterna. Este viene de recibirse de médico en Bogotá y lo acompañan otras parientes, entre las que se encuentra Nini. Una muchacha de la que la transformada Ligia siente celos, tanto por el trato cercano que tiene con Mario, como por su habla, ese “bogotano puro” (p. 394). Debido a que Ligia tiene vedado el trato con los invitados y amigos de Ernestina, husmea desde la reja del comedor, a la

que la ha llevado Ita, conmovida por el confinamiento en el que se encuentra. Y aunque Ligia identifica a Mario, que está de espaldas a la puerta entre los desconocidos, lo que la “hechiza” es el habla de Nini.

¿Por qué no habría ella de aprender a hablar en bogotano puro? ¿De qué le servía, entonces, ese oído suyo, tan admirado por Matamoros? Oye y oye, y quiere grabar aquello allá donde se oyera como en un rollo de pianola ¡Lo fijaría! ¡Estaba segura! (p. 394)

La escena recuerda la anécdota aquella de la carta que le dirige el lingüista alemán, Hugo Suchchart, el 19 de febrero de 1882 a José Rufino Cuervo. Allí le pregunta con interés por los dialectos en Colombia<sup>43</sup>. El gramático, quien había hecho circular entre sus amigos y conocidos su texto, *Apuntaciones críticas sobre el lenguaje bogotano* (1867-1872), responde tajantemente que en Colombia no existen tales “jeringonzas (p. 118). En el prólogo a las *Apuntaciones*, el gramático propone revisar, con ejemplos, todos los errores comunes del habla bogotana, sin distingo de profesión o condición social, en sus aspectos fonético, morfológico, sintáctico, léxico y semántico. Según Cuervo, las observaciones que él realiza con respecto a la acentuación o la conjugación de verbos bien podían ser incluidas en los manuales de urbanidad. No contemplar estos aspectos es “indicio de vulgaridad y descuidada educación” (p. 9). Adquirir el estatus de civilizado implica, como se ha venido señalando, una gramática corporal y un habla correcta. Si Ligia quiere enamorar a Mario y casarse con él, debe abandonar su dialecto regional y poner en sintonía cuerpo y habla. Lastenia, una de las empleadas domésticas de los Jácome, que imita correctamente el bogotano, es abordada por Ligia, “ve, ole Lastenia: enseñáme a hablar así, que te pago” (p. 394). A cambio, la pupila le ofrece cinta y una caja de polvos para el rostro. Estas lecciones del habla “correcta” con Lastenia, se pulen con el trato. Por lo que Ita la lleva a charlar con las niñeras bogotanas que pasean los bebés en coches por el parque Bolívar.

---

43 Las cartas de Hugo Suchchart, referidas aquí, están consignadas en el Vol. II de la correspondencia de José Rufino Cuervo (1942) publicadas por la biblioteca Nacional.

Con dulces e insinuaciones Ligia se gana el aprecio de las niñeras, quienes la consideran una muchacha “tan chusca, tan primorosa y tan chirriada” (p. 395). Es tal su empeño y disciplina, que la heroína pronto domina con maestría aspectos tanto léxicos como fonéticos. De allí que, luego del matrimonio de Fanny, el narrador señale que

respecto al nuevo hablar de Ligia, hay de todo: con su chifladura por imitar el bogotano ha hecho tales dislocamientos de su voz, que va perdiendo las inflexiones montaÑeras de su región, sin adquirir por ello las modulaciones y matices de las capitalinas, ni el dejo destemplado de las medellinenses. Aquellas notas achicharradas y discordantes se van fundiendo, según deja los altibajos de su hablar montuno, en un acento cursado, ronco y opaco, ni grato ni fastidioso. (p. 399)

Lo expuesto a esta parte, permite plantear que hay en la novela un juego entre las formas sociales fijas, que intentan imponer un poder hegemónico, y el devenir de lo personal, producto del juego de interrelaciones (Williams, 2019). En Segovia, por ejemplo, lo fijo está determinado por una supuesta tradición católica. En Medellín, esto mismo está encarnado en lo social, es decir, en el comportamiento correcto del urbanita. Por tanto, ambos medios procuran validar su perspectiva hegemónica de la tradición, que soporta lo socialmente aceptable y válido, a la par que excluye y discrimina lo caduco e irracional. En la zona minera, la tradición está representada en los sentimientos y valores cristianos sustentados en la familia y la iglesia. Los sincretismos, así como las creencias provenientes de otras áreas culturales son catalogadas como brujería y superstición. Por el contrario, en Medellín la tradición se soporta en la razón y el acatamiento de las normas fijas que validan instituciones públicas estatales y las educativas (escuelas y universidades). Todo aquello que no esté concebido dentro de estos términos, tal como se ha ejemplificado con Petrona, es excluido. Si el sacerdote, con los métodos de difusión popular como catones y catecismos cristianos, preside las

ceremonias y los ritos que ligan la moral del cristiano, las autoridades civiles, gobernadores y alcaldes, lideran las del urbanita<sup>44</sup> con sus manuales cívicos. Por tanto, la supuesta oposición o confrontación entre Segovia (campo) y Medellín (ciudad) es materialmente válida, pero improcedente como evidencia de un desarrollo social. Una y otra procuran que lo personal y subjetivo, ese presente en movimiento no escape a lo fijo (Williams, 2019). De esta manera, ambos espacios, con sus respectivas interrelaciones, pretenden amoldar, educar, sosegar, si se quiere, la conducta exacerbada de la individualidad de Ligia.

Por ello, a lo largo de la novela se hace hincapié en el comportamiento individual de la protagonista, que intenta evadir las formas sociales fijas. Mario Jácome, por ejemplo, califica a Ligia como “una criatura desadaptada a su medio” (p. 410). La misma Ita, que ha logrado encariñarse con las ingenuidades de la joven, no hace otra cosa que rogarle, con afán de madre, que se “modere” (p. 398), porque siente que es “una niña tan tentada” del demonio (p. 402). Lo mismo ocurre con los Cruz, pues cuando Ligia regresa moribunda, Cosme, su hermano, afirma que ella tiene una “naturaleza misteriosa” (p. 421) y la madre la califica de “idiática” y “loca desde que nació”. Ligia no encaja porque, pese a su cambio de vestuario y modales, sigue siendo la misma conversadora y coqueta que llegó de Segovia. Ella es quien traba amistad con los hombres, la que los endulza, o simplemente les declara su amor. Así ocurrió con el joven paisano que le regaló la *María* con dedicatoria, y lo mismo sigue haciendo en Medellín. Durante la misa del matrimonio y la fiesta de Fanny, Ligia es la que inicia los flirteos y miradas con Mario. Aspecto inconcebible dentro de “las funciones religiosas” que proponía Cuervo a las señoritas. Con Matamoros, su maestro y amigo, es muy dicharachera. Charlando con este, antes de la fiesta, le pide en tono de chiste, que el apuesto sacerdote que ofició la misa de Fanny sea el que los una,

---

44 El ejemplo más claro es el del gobernador del Estado de Antioquia en 1870, Pedro Justo Berrio. Este solía presidir las clases de “urbanidad en la Escuela de Artes y Oficios en Medellín” (Londoño, p. 11). Carrasquilla, quien lo conoció en sus años de estudiante en Medellín, escribió un ensayo titulado “Sobre Berrio” (1927).



a ellos dos, en matrimonio. La propuesta no solo estaba mal vista, sino que era censurada socialmente. Las burlas y confianzas, si bien criticadas en ambos sexos, eran menos reprochables en hombres, que en mujeres. Lo anterior explica el calificativo de “loba” que le adjudica Flavia, la tía de los Jácome. Recordemos que en sus consejos para damas, Soledad Acosta de Samper (1889) afirmaba que el peor error de una mujer es portarse masculina. Lo que quiere decir, según el Conde de Maistre, al que parafrasea aquella, que se actúe en roles exclusivamente designados a los hombres.

Con respecto a la moda, en la que también se manifiesta el paralelismo entre lo social e individual (Simmel, 2014), Medellín representa el paraíso terrenal que le concedió a Ligia cierta holgura y libertad de las imposiciones sociales. Pero como la novedad “sigue siendo lo mismo en cada una de sus partes” (Benjamin, 2015, p. 869), tampoco allí alcanza su individualidad. Como ya se señaló antes, el ingreso al mundo de la moda y el trato social pronto le resultaron insuficientes. De la joven montuna, que se habría conformado con algún vestido prestado de las “niñas” Jácome, no quedaba nada. Ligia ya no quería ser como cualquier muchacha peripuesta de Medellín; añoraba distinción, no ya de lo anticuado, sino de cualquier tendencia. La moda, que se rige por la misma lógica de la mercancía, es un símbolo del deseo, caracterizada por su novedad (Benjamin, 2013a., p. 55). A través de esta los grupos sociales con poder adquisitivo logran diferenciarse del resto de los individuos. Tan pronto “las clases inferiores se la apropian”, los grupos “selectos la abandonan y buscan una nueva” (Simmel, p. 40).

Aun así, este escape constante de la nivelación está signado por su correspondiente paradoja, porque “estar a la moda” también implica una uniformidad. Es cierto que vestidos, peinetas, sombreros, abrigos, zapatos, quedan rápidamente relegados a la caducidad y son reemplazados por unos distintos. Pero cada vez que el hombre adquiere un traje nuevo, afirma Simmel (2014), este impone una postura particular al cuerpo, distinta a la que se adopta con el viejo. Mientras este último “accede sin resistencia” a todos “nuestros gestos individuales”; el nuevo es el que determina el andar y la actitud. La

paradoja radica, entonces, en la rigidez corporal que impone el traje nuevo, pues es esta la que delata la uniformidad de “los hombres que están estrictamente a la moda” (Simmel, p. 44). El día de la boda de Fanny, Ita maquilla y viste a Ligia con su traje nuevo áulico y cuando

se contempla en aquel espejo puesto en el suelo, teme desvanecerse y perder todo (...)

Aquellos zapatos, de un luis quince muy pronunciado, la crecen, la trepan a los altores de Fanny; aquel vestido de diosa, color sonrosado de ensueño, con discos negros de abalorio; aquel sombrero de pluma desflecada en todo el borde, ¿podiera ella soñarlos un mes antes? (p. 396)

Cuando la joven ya está lista y se dirige a la iglesia en un coche descubierto, el narrador describe la postura corporal que le impone el traje, no solo a Ligia, sino a los otros invitados. Todos van mostrando sus mejores gales y, por ello mismo, caminan tiesos y nivelados, según el narrador, a la manera de los colegiales:

En una postura lánguida, medio absorta, de manos juntas y mirada al cielo. Cuando hay mucho novelero, mira la hora en su muñeca. Al volver de una esquina, ve la calle invadida por los carruajes; ve los que llegan por lado y lado, unos tras otros: ve bajar damas deslumbrantes y caballeros tiesos, uniformados como un colegio. (p. 396)

La falacia de la diferenciación individual de Ligia queda así frustrada. Ahora que está absolutamente homogenizada como cualquier otra, pasa desapercibida. La inicial desaprobación de las mujeres Jácome queda, sino superada, al menos sí mitigada por el traje igualitario. En la fiesta, entre tanto invitado engalanado, los desposados apenas y notan quién es quién. Luego de meses de reclusión a la parte trasera de la casa, Ligia entra a la fiesta, “arrolladora y radiante”, por la puerta principal. Abraza, besa, saluda y nadie nota que es ella la montuna. “Como dice su padrino, ha pasado en un dos por tres de la batea a la bandeja” (p. 399).

Sí, señor: ¡Fanny, la despreciativa Fanny, se ha visto ceñida por la despreciada segoviana! Otto, el saporro, ha alcanzado un apretón de mano desconocida. Ni él ni su desposada saben, ahora, de dónde son vecinos, ni quiénes los estrechan en esa rebatiña. (p. 400)

La generosa Petrona que agasajó otrora a sus amigas, cediéndoles todos sus vestidos, no existe. “Ya no es una pueblerina pretenciosa: es la cursilona de ciudad” (p. 399). Sometida ahora a los avatares de la mercancía, el cuerpo tuberculoso de Ligia señala la decrepitud de aquella. Benjamin (2013) establece una relación “dialéctica entre el cuerpo de la mujer/mercancía y placer/cadáver” (p. 140). Como en el capitalismo las mercancías fenecen rápidamente, antes de agotar su valor de uso, el filósofo alemán asegura que la muerte de aquella se produce a través del cuerpo de la mujer. La muerte le va tomando las medidas al siglo y, entre risas chillonas y fingidas, le atesta un golpe al objeto viejo. En este sentido, el cuerpo infecto de Ligia- Petrona es el maniquí que exhibe la mercancía que anuncia el desuso y la decrepitud de un sueño de progreso. En su posición de paria, ni el vestido, ni su mejora en modales y comportamiento “civilizado” cambian las condiciones sociales de los trabajadores de la mina. Cuando Silvestre y Mario envían de vuelta a la joven tuberculosa a su casa, por temor al contagio, deciden confesarle a Ernestina y a la tía Flavia la condición médica de la joven. Sin embargo, las indolentes arribistas reafirman su distancia con aquellos que no tienen sus mismas condiciones económicas. Ernestina llora desconsolada y Flavia, que nada tiene de cachaca pura, atina a decir con su acento mitad costeño mitad bogotano:

Es lo que vivo diciendo: ‘Si llevas a tu casa indios con piojos, se los pegan a todos hasta en los ojos’. ¡No me explico cómo no vieron que esa loba está tísica perdida! ¡Yo lo noté desde que me la mostraron: nada les dije para no alarmarlos! (p. 411)

Esta detención del decurso de la historia, a partir de *Ligia Cruz*, insiste en que no hay progreso porque “lo novísimo siempre sigue siendo lo mismo en cada una de sus partes” (Benjamin, 2015 [S I, 5], p. 869). Los manuales de urbanidad, que parecen una superación de la moral cristiana, la moda y el desarrollo material que simulan deslindar a la ciudad de las zonas atrasadas, la razón y la medicina que distinguen la fantasía y la locura, no confirman el progreso porque no hay un avanzar de la historia. Lo que cambia son los objetos que se deifican, mas la capacidad de divinizar del hombre se mantiene intacta. La ciudad es el nuevo paraíso terrenal donde se adora el dinero, la fe en la ciencia, la elegancia y la moda. Estas son las nuevas deidades a las que se les rinde culto. Demostrar esto implica un movimiento de involucramiento en el que, mediante la imagen de religiosidad popular, se evidencie que no hay nada nuevo que no esté imbuido de rezagos de ese pasado, que se cree superado. Aquí, el papel de la moda resulta crucial, pues en las imágenes del deseo el colectivo pretende “superar y transfigurar lo inacabado e incompleto del producto social y las carencias del orden social de producción” (Benjamin, 2013a., p. 55). Las condiciones de explotación y desarrollo social en la mina siguen tan profundamente jerarquizadas como en la época de la colonia. Tan solo la fantasía de Ligia, al entrecruzar la novedad con lo antiguo, producirá una imagen fugaz que rescatará del olvido el botín de la historia.

### **Barbarie infantil y razón**

La novela *Entrañas de niño* (1958) fue publicada en la revista *Alpha* (1906)<sup>45</sup>. Francisco Santos Solsona, el narrador personaje, ahora adulto, rememora cuatro meses de su infancia en su casa familiar en *El Silencio*. Esta era una finca de herencia materna, construida por su “trisabuelo” (tatarabuelo)

---

45 Kurt Levy, el primer biógrafo de Tomás Carrasquilla, plantea que esta es una de las novelas que tiene “fuerte saturación biográfica” (1958, p. 20 y 117). Bedoya (1996) afirma estar de acuerdo con Levy, Ángela Osorio Jaramillo y Ángela Rocío Rodríguez también califican el texto como autobiográfico. Sin embargo, Bedoya arguye que ninguno de estos críticos fundamenta cuáles son los aspectos concretos de la vida de Carrasquilla que permiten deducir dicha relación con la novela. Por ello, sin olvidar la distancia que hay entre el autor y narrador- personaje, que son las que inciden en el pacto narrativo, retoma acontecimientos como el parecido físico, sus notas académicas, las lecturas que realizó; entre otros.

español, que tenía una “vetustez (...) genuinamente chapetona” (p. 197). Allí vivía la numerosa familia de Paco o Paquito, como llamaban cariñosamente al narrador, compuesta por su abuela materna, sus padres, tres hermanos mayores, la esposa del primogénito con su hija, y sus ocho hermanas, cinco mayores y las mellizas de seis años y la más pequeña, que apenas caminaba. La historia inicia en noviembre, mes de las benditas almas del purgatorio, y finaliza en abril, un domingo santo, cuando se celebran las exequias de la abuela Elvira (Vira) y Paco comulga por primera vez. En aquel entonces el protagonista frisaba los nueve años. La tradición familiar católica es anunciada en las primeras líneas. Así, el narrador adulto afirma haber sido educado, “si no por tendencia, por sugestión al menos” (p. 199), en un medio devoto, casi monástico, en el que los días transcurren entre “rosarios vespertinos”, “alabados matinales”, escapularios en el pecho de todos los integrantes de la familia, “bendición de alimentos”, “ángelus”, “avemaría y gloria al sonar cada hora”. Además, los únicos textos autorizados, por aquella época, para iniciar a los niños en el conocimiento de Dios y los deberes para con la religión eran: el *Catecismo de la doctrina cristiana* del padre Gaspar Astete (1858), *Citología. Método de lectura práctica sin deletrear para uso de las escuelas primarias con aprobación eclesiástica* (1887)<sup>46</sup>, el *Catón cristiano y doctrina cristiana para el uso de las escuelas* (1825), *Catecismo histórico o compendio de la historia sagrada y de la doctrina cristiana* del Abad de Fleuri (1855).

Sin embargo, el ambiente monjil de la familia no impedía que Paco padeciera de supersticiones y miedos, consecuencia directa de ese revoltijo de dogmas religiosos. Pues él creía que, en los lugares ruinosos de la casa, rondaban los espíritus de sus ancestros. “Del salón al huerto, del oratorio al establo, se respira el mismo aire de vejez, de tristeza, de soledad” (p. 199). Taita Gori, el bisabuelo materno, de quien se dice que Paco heredó sus cumbambas, fue un esclavista que se sentaba cada viernes a azotar a

---

<sup>46</sup> Aquí se usa una reedición de 1940 que había sido aprobada por la Conferencia Episcopal en 1913.

su cuadrilla de negros, hasta que la sangre les rodaba por las rodillas. Así que, Paco creía que “en *el corredor de las argollas*, junto al pozo de la alberca, óyense al amanecer de cada viernes, quejumbres lastimeras, mezcladas con resoplo de coraje” (p. 199). Los otros ancestros son los Villalares, los dos tíos de la abuela. Uno era el Magistrado, un hombre sabio, cuyos libros reposan en varios estantes de la casa. El otro es el sacerdote Villalares, un simpatizante de la emancipación hispanoamericana, a quien el santo oficio llamó a Cartagena a una rendición de cuentas. Allí fue juzgado y sentenciado a morir en la hoguera. Según el narrador adulto, el ánimo de aquel “héroe ignorado” vagaba por la casa. Unas veces percibido por ese “olorcillo ofuscador de carne chamuscada”, otras por el ruido insufrible, a altas horas de la noche, con la “vajilla de plata, repleta de oro y pedrería” (p. 198). Según habladurías, el sacerdote había dejado escondido un tesoro antes de partir a Cartagena.

Como en *Ligia Cruz*, el decurso de la historia de esta novela se detiene en el momento en el que se confrontan los valores de la tradición (Williams, 2019), representados en contenidos sociales determinados por la forma de la religión católica (Simmel, 2012), y las ansias del devenir individual del protagonista, Paco. Aquí, quienes patentan los valores de la tradición hegemónica son los padres de familia, párrocos y maestros. Cada uno de ellos representa, respectivamente, a las tres instituciones sociales encargadas de instruir a las nuevas generaciones para preservar los valores de la fe católica. Por otro lado, Paco procura liberarse de estos requerimientos a través de su sentido personal de lo bello, de ese “despertar a la fantasía”, sin que esto implique algún remordimiento o sentimiento de piedad. “Cuanto tenía por lindo, era para mí una cosa allá casi divina, o sin casi” (p. 200). Paco clasifica, con rigor de esteta, lo bello y lo feo. Nadie se libra de sus juicios artísticos, ni sus amiguitos, ni sus familiares, ni los animales. A Cándida Rosa, la nieta del mayordomo, la describe como “una cuarteroncilla regordeta, dientes de rata, de labios y ojos encendidos” (p. 201). La niña, cuyo nombre revela su ingenuidad al pretender agradar a Paco, se le ocurre obsequiarle unos caracoles. En la entrega, la muchachita

aprovecha para preguntarle al agasajado si quiere ser su novio. Este, indignado, la escupe y le avienta encima la ofrenda. Otro tanto ocurre con Cuco, primo de Cándida Rosa e hijastro de la cocinera, a quien tumba al piso y le da puños y puntapiés, cuando este intenta defender a su prima. A su padre y sus tres hermanos mayores los desprecia, de pensamiento, porque hablan y visten como campesinos.

No podía convenir con que mi padre calzase alpargatas y se pasase el santo día regando coles y rábanos y enredando tomateras y pepineras. Le irrespetaba de pensamiento, cuando le veía aquellos pantalones comidos por el fondo, aquella ruana pastusa a listas azules y aquel jipijapa tan mugriento y tan seboso. Sólo cuando cargaba el palio, en traje de carácter se me revelaba como padre. A mis hermanos mayores se me figuraba que les aborrecía: eran los tres unos jayanones del terruño, al cual más hirsuto y montaraz. Nunca se calzaban, y, en los días de fiesta, cuando se atacaban las bragas de pañete, la ruana nueva con forro de bayeta y el aguadeño, se me hacían más ñoes que se si llevasen los trapajos de labradores. Fastidiábame sobremanera oírles hablar siempre de bueyes y de recuas, de mulas y de enjalmas, de fletes y de árguenas; del precio de la panela y de los granos; de la vaca Mengana y de la yegua Perenceja. Tales temas me parecían la última degradación del entendimiento humano. Yo veía en la agricultura, en la ganadería y en todas las labores del campo, una cosa abyecta, infame, propia solo para gente pordiosera, negra y caratosa (p. 200).

Un miércoles en la mañana Ignacio Santos, el papá de Paco, lo insta a que busque su pizarra y su Catón porque lo va a llevar a la escuela para que inicie sus estudios primarios. Este, emocionado y expectante, se desencanta tan pronto escucha el habla incorrecta de su nuevo maestro, Calasancio Muñetón. Cuando este se dirige el padre como “ñor”, en lugar de “señor”, todo se viene abajo. Ahí sí, dice Paco, se le “enfrió la pajarilla” (p. 234). Tanto fue el desengaño, que a partir de ese día, se refiere a su maestro con el adjetivo demostrativo de “eso”. A veces le parece un viejo, otras un mozo, cuando no un sacristán o pinche de cocina. En la descripción sobre su aspecto, el niño señala su profundo

abhorrecimiento. Su cuerpo es “fofo y blandengo”, con “cara soplada” y “greña mantecosa”. Lo peor era que “hedía” (p. 236). El mismo desprecio siente por los animales. Odiaba a las vacas, a los cerdos y a los gallinazos, por lo que todos recibían su respectiva dosis de pedradas, golpes, látigo y muecas. No obstante, los que peor la pasaban, debido a sus elevados estándares estéticos, eran los sapos. Estos sí eran las verdaderas víctimas de sus “neronianas, caligulescas” (p. 201). A los batracios los ataba de las patas y los ponía a secar al sol hasta que morían. El martirio y la crueldad eran los castigos que recibían todos aquellos animales que eran considerados feos. Torturarlos le producía a Paco cierta sensación de complacencia.

En lo más recóndito y clandestino de la huerta, allá en un ángulo del vallado, detrás de unos higueros tropicales, mantuve muchos días el árbol escarmentoso de mis justicias. Allí pagaban los malvados el negro delito de lesa hermosura; allí morían lentamente, achicharrándose desde antes de expirar. Yo presenciaba su agonía: veía estremecerse, crisparse; les observaba aquellos ojos brotados, verdosos, implorantes, que se iban empañando. Al Comprender tanto suplicio, sentía una delicia, un transporte, que, de recordarlo ahora, me dan escalofríos y tristezas. Pienso a veces que puede ser la crueldad el móvil inicial en las acciones humanas (p. 201).

Por el contrario, el niño admira, por su belleza, porte y nobleza, a su abuela Elvira (Vira), a su mamá (Beatriz Solsona, la magistrada, la condesa) y su perro *Mentor*. El título con el que Paco caracteriza a su mamá se debe a que percibe en ella una mujer de elocuencia, elegancia y gallardía. En ocasiones incluso la compara con las láminas del libro *Almacén de niños* (1757) de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont. Una postura distinta tiene con su padre. A la abuela la idolatra por esa dulzura y belleza infantil que tienen los ancianos. “No era alta ni garbosa como mamacita; pero sí más blanca y más linda y más querida” (p. 223). Paco es el preferido de la abuela porque, entre los menores, es quien la prodiga de mimos y zalamerías. Además, el vínculo entre los dos es muy estrecho porque ella ha



inducido al niño en los misticismos. Con respecto a los afectos, equipara a su mamá y a Vira con la virgen, las tres en el mismo nivel. Luego, a la manera de una estructura piramidal afirma que, “por conexión con ellas, pero más abajo, por supuesto, entraban papacito, Mentor, mi Tula y mis hermanos” (p. 214). *Mentor* representa para el niño “la nobleza y la inteligencia hechas perro” (p. 202). El ideal de lo bello aquí, como con la madre y la abuela, también está aunado con lo sagrado. “Escultural, hierático, nevado; con mechones asimétricos, de un negror radiante; el pelo, una felpa en ondas; la cola, una rosca de nervios, desmelenada en bucles; la cabeza inquieta, irreprochable; el alma en los ojos” (p. 202). Las miradas del perro le hacen sentir ternezas porque lee en ellos el amor entrañable de un espíritu providente. Como si en su cuerpo estuviese atrapada una princesa, así como en *La Bella y la fiera*<sup>47</sup>. Tula, por su parte, es la negra liberta que trabajó con Elvira cuando la mamá de Paco era niña. Tiene concesiones que ni otras criadas, por lo que todo su amor lo vuelca sobre su “Paquito”. También se encarga del cuidado de su “Ñora”, la abuela Elvira, su antigua ama, a quien continúa venerando como a un dios. Tula duerme en el mismo cuarto con su señora y Paco. Este al rincón de la abuela y la negra a los pies en una estera en el piso, donde cuida el sueño de ambos. Tula representa la fidelidad residual del sistema de castas, que aún pervive, solapadamente, en “el proceso cultural” de la vida democrática de los personajes.

Ahora bien, la irrupción del decurso de la historia se produce cuando los adultos se enteran del maltrato al que Paco somete a los sapos. Pues, mientras para la familia el actuar del niño es moralmente reprochable, para él todo esto es entretenimiento, un ocio creativo en el que está involucrado su sentido de lo bello. En uno de esos días de juego, el niño decide arrojarles a las cocineras los cuerpos

---

<sup>47</sup> La traducción del título corresponde al que usa Carrasquilla. Este parece ser uno de los títulos que estaba incluido en el libro *El almacén de los niños* (1757) de [Jeanne-Marie Leprince de Beaumont](#) pues el personaje, como se mencionó antes, compara a la su madre con las láminas de este libro.

tiesos de los batracios que había sacrificado bajo el sol. Tula, quien presencia la escena, corre y lo acusa. Como castigo el padre le propinó varios correazos y la mamá lo “excomulgó” y lo degradó a “chocolate de harina por diez días” (p. 201). Las hermanas, por su parte, no lo bajaron de “perverso, de atroz, de facineroso y mala entraña” (*Ibíd.*). El castigo confronta al niño entre sus preceptos individuales con respecto al juego y lo bello y, por otro, la socialización, que implica razón y deber (Huizinga, 2018, p. 240). El comportamiento incorrecto del niño con los animales lo aleja del ámbito de socialización. Para ser aceptado debe demostrar “buen uso de razón”, como sugiere la abuela. Esta frase, que es el *leitmotiv* de la narración, está emparentada con la comunión. Paco será aceptado socialmente por los suyos en el momento en que reciba el santo sacramento de la eucaristía. Solo ahí se probará su correcto uso de la razón, lo que se traduce en una conducta apropiada a la moral cristiana.

El narrador, como ya se mencionó, advierte que en su niñez era profundamente religioso, pero antes que una auténtica fe, se trataba de una sugestión por la mezcla de elementos provenientes de la devoción -prácticas en las que se expresa la piedad popular- y la doctrina cristiana. Así, a las manifestaciones privadas de fe como llevar escapularios en el pecho, la bendición de alimentos o tener en casa un lugar exclusivo para el culto, se adhieren otras propias de la doctrina como rezar el rosario. En el caso de Paco, además de la devoción diaria a la virgen de la Valvanera, una advocación mariana de tradición familiar, en la que se “contagia” el fervor de los suyos; él repasa otras manifestaciones litúrgicas aprobadas por la doctrina cristiana y que circulaban en los catecismos.

Vira, la abuelita, me fomentaba en las aficiones, con rezos a tarde y a mañana, con ejemplos y pasajes del nuevo y del antiguo testamento; mas no pudo enseñarme el catecismo: todo lo del padre Astete me parecía feo y aburrido sobremanera. Yo no ansiaba sino lo patético, lo imprecable, el versículo, el ritmo, todo lo que me sonase a sujeto y me hiciese creer que era yo mismo quien sentía y expresaba por su propia cuenta. (p. 200)

En todos aquellos pasajes del antiguo y el nuevo testamento, el niño se transporta, mediante su fantasía, a las épocas pretéritas de reyes y gobernantes crueles, donde la belleza primaba sobre la moral, cautivando al personaje. Entre los héroes bíblicos se siente identificado con los malvados, los guapos y los victimarios. Cada vez que eleva jaculatorias o preces, animado por su abuela, que ve en ello auténticas creaciones, improvisa, en un bisbiseo, finales en los que se incluye a sí mismo. Ese yo es la manifestación de la subjetividad, libre de cualquier imposición social.

El culto para mí era como una fascinación, y las oraciones una delicia. Más que los relatos extraordinarios, más que los milagros mismos, me seducía la forma autolocutiva de las preces. Y si ya esto, yo aquello, yo lo otro, me hacía sentir mucho, sin entender jota. Yo aprendía aquí un pedazo, allá otro. La trabazón de enredos que hice de las *Excelencias del Carmen* y de *La Pasión*, del *Ejercicio de las Ánimas* y del *Oficio parvo*, de novenas y trecenarios, de trisagio y estaciones, no son para contarse. (p. 199)

Frente al mismo dilema entre la correcta conducta social y la fruición por la fantasía, se ve Antonio (Toñito o Antoñito) el personaje del cuento *Simón el mago* (1890). Este, que también es narrado por un hombre adulto, recrea esa irrecuperable etapa de la infancia. Toñito, como Paco, tiene ocho años, vive en un ambiente en extremo religioso y es consentido y mimado por la negra liberta, Fructuosa Rúa (Frutos). Ella, como Tula, crio a la mamá de Toñito y sirvió en la casa familiar por casi toda una vida. Luego de la abolición de la esclavitud, Frutos se fue “a gozar, sin duda, de esas cosas tan buenas y divertidas de la gente libre” (p. 508). Con los años, y cansada de andareguitar, regresó a donde sus antiguos amos y se hizo cargo de Antoñito, a quien elevó a la condición de “Mi Amito”. Frutos es una mezcla entre Vira y Tula de *Entrañas de niño*, porque es quien le enseña al pequeño a rezar, vela por su sueño y lo obsequia con su comida favorita o con juguetes, que ella misma improvisa. Todo el saber oral, cargado de magia, transporta a Toñito a los maravillosos mundos, del amplio repertorio que tiene

Frutos: milagros de santos, ánimas benditas, brujería, las historias de Pedro Rimiales<sup>48</sup>, que provienen de España, y Sebastián de las Gracias, auténticamente paisa<sup>49</sup>. Un arsenal de tradición oral que se entrecruza, señalando sus variados lugares de procedencia (Ette, 2019).

Un gracejo, para mí sin igual, contábame las famosas aventuras de Pedro Rimaes (Urde, que llaman ahora), que me hacían desternillar de la risa; transportábame a la tierra del *Irásynovolverás*, siguiendo al ave misteriosa de “la pluma de los siete colores”; y me embelesaba con las estupendas proezas de “Patojito”-que yo tomaba por otras tantas realidades-, no menos que con el cuento de Sebastián de las Gracias, personaje caballeresco entre el pueblo, quien lo mismo le echa una trova por lo fino, al compás de acordada guitarra, que empunta alguno al otro mundo de un tajo; y cuya narración tiene el encanto de llevar los versos con todo y tonada, lo cual no puede variarse, so pena de quedar la cosa sin autenticidad (p. 508).

La historia también inicia con la descripción de los acontecimientos que preceden al castigo físico del niño por parte del padre. Antoñito, quien ve en Frutos a un ser proverbial, cree, a partir de lo que ella le narra, que es posible convertirse en brujo. Siguiendo a pie juntillas los requisitos se disfraza, realiza su declaración de apostasía y se lanza, desde el tejado de una porqueriza, convencido de que alzará el vuelo transfigurado. Al golpe contra el suelo y su consecuente desilusión, se suma la cueriza que le propina el padre. Esta figura es similar a la que se presenta en *Entrañas de niño*, en la medida en

---

48 En toda Latinoamérica existe una tradición oral sobre las picardías de este personaje. De ahí que su nombre varíe entre Pedro Ardimaes, Pedro Urdemaes o Pedro Rimales. Se le atribuye un origen hispánico de tradición picaresca que luego entrará a hacer parte de la cultura latinoamericana. Según Virginia Gutiérrez de Pineda (1975) “El Pedro Rimales del Huila se mueve de acuerdo con las expectativas de su cultura ‘opita’. El Pedro Di Malas de Santander, agresivo y corajudo, intercala a su picardía principios de honor de puntillo y de vergüenza. El Pedro Urdemaes, paisa maicero, es su estampa fiel: negociante pícaro, recorre el mundo y en su éxodo estafa a media humanidad [...] Oyéndolo hablar se oye al más cerrero personaje de la Montaña antioqueña: inescrupuloso y recursivo para salir adelante en cada situación difícil” (p. 419). Otro interesante estudio sobre las variantes a nivel latinoamericano es el que elabora María Inés Palleiro (sf.), quien examina las “sustituciones, agregados, eliminaciones o cambios de posición de elementos con respecto a una matriz folclórica, que dan lugar a variantes generadoras de diversas versiones” (¿? p. 360).

49 Estos son cuentos de tradición oral paisa, cuyas narraciones se acompañaban de tiple o guitarra para improvisar versos. Hay una edición de Uuclides Jaramillo Arango (1977) titulada *La extraordinaria vida de Sebastián de las Gracias*.

que resulta más bien decorativa. Ambos progenitores reprenden a los niños con el “amargo sabor del látigo”, como dice Antoñito, sin hacer alusiones claras a su incidencia en la crianza de ellos. Manifiestan su amor como Dios, esa furia que amonesta con un golpe contundente, enderezando el camino de los hijos, para volver a ocultarse. Esta imagen del padre, por ejemplo, es muy recurrente en los pasajes bíblicos. En *Proverbios* 13, 24 se dice que “quienes no emplean la vara de disciplina odian a sus hijos. Los que en verdad aman a sus hijos se preocupan lo suficiente para disciplinarlos”. En *hebreos* 12, 6 también se equiparán el amor y el castigo, “porque el Señor al que ama, disciplina, y azota a todo el que recibe por hijo”.

Esta idea del castigo y el amor de los padres, justificada en la biblia y la hegemonía del catolicismo, haya correspondencia en la estrecha relación que erigen escuela, familia y religión. Pues de la misma manera que ocurre con el padre, el maestro también puede usar castigos físicos, cuando lo considere pertinente. En cierta ocasión, el de Antoñito lo golpea y Frutos, energúmena, va y lo espera a la salida de la escuela para reclamarle. Allá lo coge de las barbas y lo amenaza con arrancárselas, la próxima vez que le vuelva a tocar al niño. “El dómine -dice el narrador – que fuera de la escuela era un blando céfiro- quedose tan fresco como si tal cosa” (p. 508). Paco también rememora aquellos días en los que el profesor Calasancio iniciaba la enseñanza de las disciplinas. Mostrándoles el rejo les decía, “he aquí, mis discípulos muy amados, la serpiente de Moisés. Con ella os conduciré, paso a paso, a la tierra prometida de la educación y de la virtud” (p. 236). La vara, como ya ha señalado Bedoya (1996), intimida y realiza “portentos salvadores” (p. 87).

Ahora bien, en la novela *Entrañas de niño* se presentan, como ya se señaló arriba, alusiones literales a los textos escolares aceptados por la iglesia para enseñar la doctrina católica, a la par que se inicia en la lectura y la escritura a los niños. Estos textos se conocen como catecismos y, junto a los manuales de urbanidad o los catecismos políticos, tenían como finalidad la instrucción popular. Todos se

basan, como ya se planteaba en el apartado anterior, al abordar la novela *Ligia Cruz*, en preguntas y respuestas sencillas que, para el caso particular de la doctrina cristiana, recogían lo esencial para la formación de la liturgia: oraciones principales, sacramentos, mandamientos, pecados capitales, deberes del cristiano para con Dios y con los otros. Ocampo López expone que el “método catequístico para la enseñanza de la religión católica” (p. 4) fue acordado durante la celebración del Concilio de Trento en 1546. Allí “se propuso como modelo el *Catecismo romano* en lengua latina y vulgar”, elaborado por “San Carlos Borromeo y una comisión de teólogos” (*Ibid.*). Basados en este se buscaba proporcionar a los sacerdotes elementos precisos para la enseñanza teológica. El *Catecismo* del Padre Astete es uno de los textos que, según el narrador de *Entrañas*, la abuela no pudo enseñarle porque a él le resultaba aburridísimo.

En aquella época, donde las escuelas parroquiales eran escasas, padres y maestros, en ejercicio conjunto, solían leer el *Catecismo* en voz alta con el objetivo de que el niño memorizara las preguntas y sus respectivas respuestas. Como la moral y la virtud cristiana eran consideradas un vínculo de unión como familia y como Nación, esta enseñanza se ubicaba por encima de otros saberes disciplinares. En el prefacio a la edición de 1843 el arzobispo de Bogotá, Manuel José Mosquera, argüía que la educación religiosa, custodiada por la Iglesia Católica, no podía fundamentarse en “opiniones fluctuantes o indecisas, sino dogmas expresos e inmutables” (p. 8). Como ni el culto ni la moral dependen del individuo, toda familia estaba en la obligación de transmitir las verdades eternas del cristianismo.

El *Catecismo* del padre Astete, entonces, le resultaba latoso a Paco porque no había “historias”, como él llama a los pasajes de la biblia. Mientras esta narraba acciones humanas y sus respectivas consecuencias, el *Catecismo*, por el contrario, era un compendio de reglas o normas enumeradas, que lo hacía poco llamativo para un niño. No obstante, pese al rechazo del texto, por parte del personaje, resulta indudable la influencia de estas *formas del saber* (Ette, 2015) sobre la vida concreta de los

personajes. Así, uno de los objetivos de aprendizaje en aquella época, mediante la difusión de catecismos, era el de fortalecer la memoria a partir de la oralidad. De allí el papel nemotécnico de la lectura en voz alta y su posterior evaluación, cuando se le tomaba la lección al niño. Luego de un corto viaje que realiza Paco a la casa de los mayordomos, narra que su hermana Librada, en ausencia de Vira, fue la encargada de acompañarlo y de repasarle “la doctrina” (p. 223). A su regreso rinde informe de sus progresos con el *Catón* y la *Citología* durante la estancia en *Los Robles*. Pues había logrado memorizar hasta el apartado titulado, “Dios creo la luz”, o como lo dice Paco en su habla infantil, donde “Dios crió la luz” (p. 227).

Durante los cuatro meses en los que transcurre la narración, el lector acompaña a Paco en el desarrollo de sus habilidades en lectura y escritura. Así, se inicia con la memorización y el deletreo, que representan una suerte de tiempo oral mítico, y se finaliza con la lectura de corrido y la reflexión racional sobre lo leído. Mientras el Paco de los primeros días “lee”, irracionalmente los secretos que le revelan las ruinas de su casa, otras lucubran con los pasajes de la biblia, establece parangones de belleza, o crea obras con desechos de láminas y barro; el Paco que domina la lectura y la escritura representa el despertar a la razón, cuando muere su abuela y desaparece su perro Mentor. Este Paquito domina sus sentidos y todo cuanto siente. La oralidad y la superposición de imagen y texto, cuando el niño inicia a leer, señalan la pervivencia mítica en esa mescolanza entre superstición y religión católica. Los días de la infancia, “son los días de la reminiscencia” (Benjamin, 1990, p. 154). Ellos representan una experiencia única e irrecuperable, el “encuentro con una vida anterior” (Benjamin, p. 156), que Francisco, el narrador adulto, rescata de entre las ruinas. Días en los que las configuraciones de mundo, esas, semejanzas secretas entre las cosas, parten del yo interior de Paco, de su religiosidad (Simmel, 2012).

Una escena contundente de esas configuraciones no sensoriales de Paco se da luego del castigo. Por lo que furioso y adolorido se va para *El Morro*, un montículo desde el que puede divisar su casa. Una vez allí, el personaje señala sus rudimentarios conocimientos del alfabeto, cuando compara las formas ruinosas de los edificios que componen su casa, con las letras que ha venido aprendiendo con su abuela en el *Silabario*. Este texto presentaba el alfabeto y algunas combinaciones silábicas de vocales y consonantes acompañado de ilustraciones o imágenes. Por lo que de la misma manera que si leyera un jeroglífico, Paco intenta describir las imágenes que forman los edificios con palabras.

La planta del edificio señorial tenía forma de E, y de E a de sus dependencias. Estas dos letras, E E, tan juntas a la vez que tan inarmónicas entre sí, querían decir mucho, contenían cosa grande y muy profunda (...) ¿E? ... Pues en el silabario cuando uno llegaba a la E grande, estaba el elefante pintado; luego esta E de mi casa quería decir el elefante también... ¿La L? ... No me acordaba de animal. Tal vez era el león... ¿pero el león y el elefante junticos? Ni eso, ultimadamente, era una L grande: más bien era como la escuadra del negro Félix. (p. 205)

El *Catecismo Histórico*, *La Citolegia* y *El Catón*, los otros tres textos que menciona Paco, también son relevantes en la narración, porque ellos amplían la constelación de referencias a partir de las cuales el narrador adentra al lector en las formas *sobre el saber vivir* (Ette, 2015) de aquella época. El primero, el *Catecismo Histórico* (1855) del francés, el Abad de Fleuri, sin estar basado en el deletreo permitía, como el *Silabario*, que el niño interviniera el sentido de la historia al mismo tiempo que describe la imagen. El *Catecismo Histórico* narraba fragmentos de textos del Antiguo Testamento acompañado con ilustraciones alegóricas a cada pasaje: creación, el pecado original, el diluvio, Abraham, la salida de Egipto, Moisés, la alianza de Dios con los israelitas, etc. Aunque el narrador no se centra en la descripción del texto, es indudable la influencia que este ejerce en la fantasía infantil. El Paco de las primeras páginas describe con minucia la fascinación que despiertan en él las narraciones. No por su



contenido religioso, sino más bien porque las historias pueden adaptarse o intervenirse cada vez que el niño se hace partícipe, incluyendo su yo en ellas. De allí la seducción que le producen las “autolocutivas de las preces”, como aquellos pasajes en los que cree ser el malvado Herodes que degollaba “muchachitos de Belén y sus contornos”, o cuando altera y superpone el contenido de novenas con trisagios y trecenarios. Como todos los catecismos, el del Abad también formulaba preguntas con sus respectivas respuestas que debían ser memorizadas por los niños.

La *Citolegia* (1920)<sup>50</sup>, como su nombre lo indica, “significa lectura rápida; esta palabra se deriva de las palabras latinas *cito*, prontamente, y *legere*, leer” (p. 3). Este texto intentaba, con su nuevo método, sustituir la lectura por deletreo que se había impuesto con el *Silabario* y el *Catón Cristiano*. En la “Advertencia preliminar” de la *Citolegia* se afirmaba que el método por deletreo retardaba el progreso de los niños, toda vez que se basaba exclusivamente en la memoria, sin profundizar si lo que aquellos leían era comprendido o no. En efecto el *Catón Cristiano* (1825) inicia presentando las letras del abecedario, minúsculas y mayúsculas, así como las oraciones principales de la liturgia cristiana, dividiendo las palabras por sílabas: “Dios te salve, Rei-na y Ma-dre de mi-se-ri-cor-dia, vi-da y dul-zura, es-pe-ran-za nues-tra” (p. 5). *La Citolegia* y su método, sin descuidar los temas religiosos, planteaba que la enseñanza debía iniciar por aquellos contenidos que se tenían por fáciles para continuar, progresivamente, con los temas más complejos. Por lo que incluía, “nociones elementales de ortografía, preceptos fundamentales de la moral evangélica y otros conocimientos cardinales para la buena educación primaria” (p. 3).

Carrasquilla no alude en *Entrañas de niño* a algún hecho histórico particular que permita explicar este tipo de cambio en los textos escolares. Sin embargo, en su última novela, *Hace tiempos. Memorias*

---

<sup>50</sup> Uso aquí la fecha de la edición citada. Sin embargo, el texto se implementa en Colombia en 1891. (Cfr. Guzmán, 2016)

de Eloy Gamboa (1935- 1936), retoma el tema y aclara que la apertura de escuelas, así como el uso de textos escolares como la *Citología* y el *Catón*, fue asunto del liberalismo progresista, es decir, del Radicalismo liberal (1863- 1886). Antes, plantea el narrador, lo único que estaba permitido aprender era doctrina cristiana. “El padre Astete, sólo el padre, fue su proveedor lustros y lustros” (1974, p. 413). Por el contrario, con los liberales en el poder, llegaron maestros con la comisión pedagógica alemana y hubo apertura de escuelas.

Los útiles y los textos fueron un pasmo complicado. La *Cartilla*, la *Citología* y el *Catón*, así como esa tabla con menuda arena, donde se esbozaban con un chuzo números y letras, destaparon ante aquellos espíritus murados el horizonte infinito de la ciencia. (p. 413)

Carrasquilla elabora de esta manera una referencia indirecta al *Decreto Orgánico de Instrucción Pública* promulgado en 1870 por el Radicalismo (Guzmán, 2016). Mediante él se legalizó en Colombia la educación laica, gratuita y obligatoria, lo que implicó un cambio en el tipo de textos utilizados para enseñar a leer y a escribir. Por ello, puede comprenderse el cambio que se produce en el personaje de *Entrañas de niño*, a partir de un tipo de enseñanza memorística basada exclusivamente en el catecismo del padre Gaspar Astete y el tipo de educación escolar del gobierno Radical. Esta, sin perder de vista la moral, procura extender la educación al cuerpo. Así, basados en la pedagogía de Pestalozzi, se creía que “el aprendizaje del niño comenzaba por su relación exterior y sensorial con el mundo” y culminaba “en la conformación de una interioridad limpia y moral” (p. 127). De allí que saber leer no podía limitarse al deletreo y la memorización como la hacía el catecismo, requería, además, educar los sentidos.

Quizás este interés común por la enseñanza moral del niño (católica o del ciudadano), independientemente de su método (memoria o razón), fue lo que generó ese acuerdo tácito de que

todos estos textos escolares circularan con previa aprobación de las Conferencias Episcopales<sup>51</sup>. Por lo que cada uno contaba con un prefacio en el que se exponían los objetivos en materia de crianza y los deberes de padres y maestros para con la infancia. El arzobispo Manuel José Mosquera, por ejemplo, en el prefacio al *Catecismo* del padre Astete, afirmaba que la formación moral durante los primeros años evitaba los “desvíos de la inteligencia”, dirigiendo el uso de los “conocimientos i de las luces”. Para el clérigo, las correcciones no deben hacerse en el hombre, sino en la moral del infante para garantizar que, a futuro, este sea bueno:

la educación Cristiana de los niños es i debe ser siempre, uno de los objetos más dignos de la vijilancia pastoral i del celo paternal, para instar sobre él con ocasión y sin ella. Todo depende de los primeros años: la edad de la infancia es el tiempo preciso que, pasando una vez, no tiene otro semejante en el curso de la vida”. (p. 4)

En este sentido, resulta importante en la narración el paso que da Paco del *Catecismo* a la *Citolegia*. Esta última mantiene la intención de formar la moral del niño, pero se diferencia del *Catecismo* porque intenta superar la memorización por el uso adecuado de la razón y de los sentidos. Por ello, cuando Paco lee de corrido con el método propuesto por la *Citolegia*, aprende también a dominar sus neurosis y sus repentinos ataques de ira, hasta tal punto que, con la muerte de la abuela, se comporta correctamente. De nada servía la memoria si todo cuanto se aprende no se manifiesta en el cuerpo. Así, la *Citolegia* promulgaba que no solo bastaba con leer, se requería, además, comprender lo leído. “Los niños que saben de memoria muchas cosas sin entenderlas, son autómatas que tienen la cabeza llena de palabras, como loros, y no pueden llamarse hombres racionales, que son los que

---

51 Salvo el periodo de la historiografía colombiana conocido como el Radicalismo Liberal (1863 - 1886), que impulsó la Reforma Escolar de la instrucción pública primaria laica en 1870 (Cfr. Jaramillo, 1980, p. 265), la escuela estuvo dominada, durante todo el siglo XIX y casi la primera mitad del siglo XX, bajo la tutela absoluta de la iglesia católica.

necesita la patria” (p. 4). La alianza entre crianza e instrucción, a través de instituciones como el Estado, la familia y la escuela, que se gestó desde el siglo XVIII, constituyen el dispositivo de la “ortopedia moral” (Valera y Álvarez, En: Martínez Boom, 2012, p. 169). Es a esta, a la que se le adjudica la formación de “las nuevas generaciones de vasallos virtuosos tanto en los principios cristianos como civiles” (Martínez Boom p. 169).

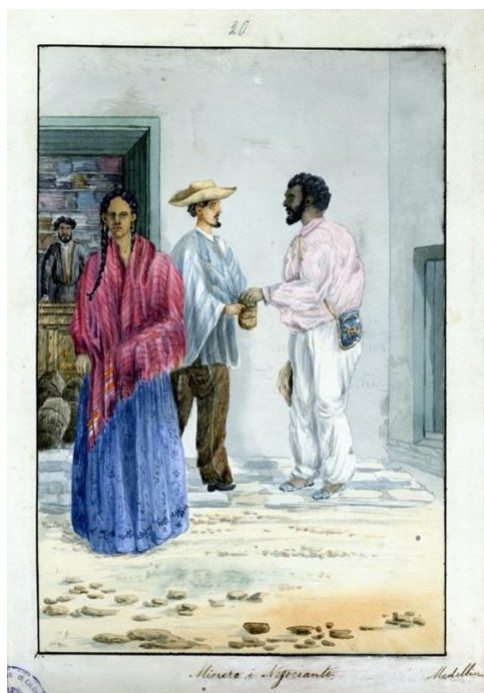
Todos los actos de crueldad de Paco, como las ansias brujeriles de Antoñito, son vistas como inmorales. Superarlas implicaba el acceso a la razón que, para el caso particular de la élite colombiana, solo se daba en el cristianismo. Es la fe la que provee a estas tierras, otrora inhóspitas, su poder civilizador, y no la ciencia. De allí que no se trata de que Paco recite todas las oraciones de la liturgia católica, o conozca al pie de la letra el conjunto de libros canónicos que componen la biblia; se trata de que entienda adecuadamente lo que allí se plantea y que se comporte de acuerdo con estos preceptos de la fe. Antoñito tampoco puede seguir transportándose a los maravillosos mundos a los que alude Frutos en sus narraciones. Uno y otro, están escindidos entre la fantasía y el juego y los preceptos de la moral y la razón. Paco vive escindido entre sus ansias de ser bueno y humilde, como el santo de su nombre, San Francisco de Paula (1416- 1507) el santo ermita, fundador de la *Orden de los Mínimos o Ermitaños de San Francisco de Asís* y Francisco Vera, un rufián de la tradición oral española, transformado por la Virgen de las Mercedes. En el cuento, el personaje de Antoñito guarda una relación con el profeta brujo Simón el Mago, derrotado por Pedro en los *Hechos de los Apóstoles* 8:9-24, pero también con San Antonio de Padua, doctor de la iglesia.

Ambos personajes ingresan al mundo de la razón, al mismo tiempo que se transforma las semejanzas sensoriales del mundo mítico de la infancia. Antoñito cuando se siente timado por Frutos, recibe la visita de un hombre del pueblo conocido por sus arengas los veinte de julio, llamado Calixto Muñetón. El mismo apellido del maestro de Paco. El viejo, en tono ceremonioso le dice a Toñito: “¡Sí, mi

amiguito: todo el que quiere volar, como usted... chupa!" (p. 517). Es decir, paga caro las consecuencias de querer transportarse con la fantasía a otros mundos. Con la caída, que metafóricamente alude esos intentos del hombre de querer elevarse y equipararse a dios, se ejerce el castigo. Por su parte Paco experimenta su ingreso al mundo de la razón con la irrecuperable pérdida de su abuela y la desaparición de Mentor, su perro. "Soy como otro Paquito. No grito, no lloro, no digo nada, ni me oigo. No sé si estoy triste o estoy alegre y todo lo sé y lo entiendo" (p. 257).

### Figura 9

*Minero y comerciante, provincia de Medellín*



*Nota.* Henry Price, 1852

**Figura 10**

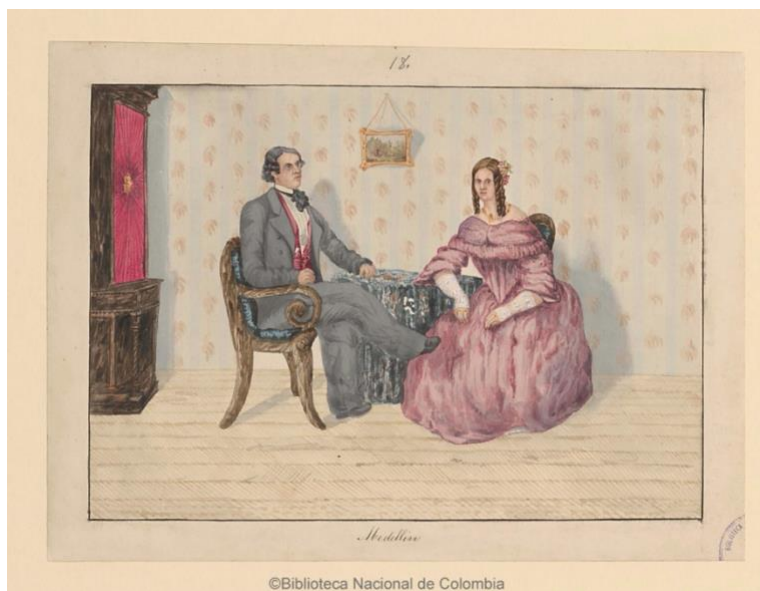
*Antioquia, provincia de Medellín*



*Nota.* Henry Price, 1852

**Figura 11**

*Medellín*



*Nota.* Henry Price, 185

### Exotismo montañoso<sup>52</sup>

En 1906 en la revista *Alpha* de Medellín, Tomás Carrasquilla publicó la novela *Entrañas de niño* y el ensayo *Homilía Nº1*, dedicada a Luis Cano. Este último texto desató una discusión con los modernistas antioqueños que alcanzó eco nacional, lo que lo llevó a publicar la *Homilía Nº2* en respuesta a la *Contra-Homilía* de Max Grillo, tal como se mencionó en el capítulo II. Uno de los temas abordados allí fue la crítica al llamado exotismo modernista. Carrasquilla afirma que varios de estos escritores se lanzan a la caza de temas raros y peregrinos, para parecer “distinguidos y excepcionales”, falseando “sus facultades emocionales” (p. 304). El uso de onomatopeyas y sinestesias y la apelación al gusto exquisito y mórbido se habían convertido en moneda de cambio. Un excesivo interés en que la palabra no diga nada cotidiano y vulgar, sino que más bien “expresé, por estallidos, por golpes, por rumores, por zumbar de insectos y de follajes, por frufrúes (sic) de seda y de papeles” (p. 305).

Sin embargo, la crítica de Carrasquilla no tiene como finalidad cuestionar los intercambios con las literaturas provenientes de otras latitudes, que fue, por ejemplo, una de las quejas de los defensores de la literatura nacionalista, soportada en un imaginario de la raza, la lengua y la religión de ascendencia hispánica. Lo que incomoda al antioqueño es la completa similitud entre unos y otros, que parece más bien reproducir una serie de procedimientos aprendidos o estudiados, y no la apropiación de una experiencia personal e histórica concretas a partir de esas lecturas. Como bien lo ha señalado David

---

<sup>52</sup> Todas las acuarelas que preceden este subtítulo pertenecen al londinense Henry Price (1819-1863), uno de los ilustradores o “pintores expedicionarios” de la Comisión Coreográfica dirigida por Agustín Codazzi y su secretario Manuel Ancizar. Price, quien reemplazó al también ilustrador Carmelo Fernández, realizó las acuarelas que corresponden al territorio de Medellín. La Comisión tenía como finalidad levantar un mapa oficial del territorio. Aunque estas ilustraciones representan una época posterior a la narrada por Carrasquilla en su novela *La Marquesa de Yolombó*, que será tratada en este apartado, resultan interesantes por cuanto representan algunos oficios, costumbres, sociogenética y riquezas naturales, con la que se construyó un imaginario de Nación a partir de los cuadros de costumbres (Cfr. Von der Walde, 2007). Teniendo en cuenta que dicha novela se publica en 1926, es muy probable que, en su investigación, Carrasquilla consultara, entre otros, *El Atlas Geográfico e histórico de la República de Colombia* y *El mapa de la República de Colombia*, que se publicaron entre 1888 y 1889. Estas publicaciones daban por concluidos los trabajos emprendidos por la Comisión Coreográfica. Sin embargo, la novela de Carrasquilla cuestionará, en gran medida, ese imaginario sobre pasado y la Nación que había configurado el costumbrismo. El archivo gráfico utilizado aquí, puede ser consultado en su totalidad a través del Catálogo en línea de la Biblioteca Nacional de Colombia.

Jiménez (1992), para Carrasquilla la obra no puede carecer de rasgos auténticos, incluso si lo que se pretende es la identificación de los rasgos universales del hombre. Pues “en literatura lo humano universal sólo puede existir bajo las apariencias más particulares, ceñidas a un entorno geográfico y a un momento histórico muy concretos” (p. 134).

Carrasquilla no estaba equivocado, pues algunos escritores modernistas, que él cuestionaba, se habían quedado anquilosados justamente en ese aspecto superfluo del que se había distanciado el también crítico modernista Baldomero Sanín Cano en el ensayo *De lo exótico* (1894). Es decir, de esa imitación servil de “las formas, los colores, de los ambientes maravillosos, de los paisajes inverosímiles” (1977, p. 342). Parecía que ahora Carrasquilla les reclamaba, con los mismos argumentos que Sanín usó contra el poeta y regeneracionista Rafael Núñez, una “verdad subjetiva” (p. 44), dudas sinceras y no lugares comunes. Porque para Carrasquilla toda obra de arte requiere sinceridad, un “elemento emocional, verdadero y personal” (*Homilias*, p. 310) que se hace evidente en la “verdad de la ficción” (p. 339). A esta literatura modernista que se convierte en el lugar de complacencias y hedonismos, “de aristocracia y superioridad social”, la denomina Gutiérrez Girardot (1984), “cultura de viñeta” (p. 451). Entre los poetas modernistas, que por supuesto son todo menos un grupo homogéneo, hubo algunos muy complacientes con las “normas sociales dominantes”, pues su “bohemia no fue ni la expresión de la protesta contra la burguesía, ni tuvo su origen en la transformación social de la sociedad que relegó al artista y al escritor a la marginalidad social” (p. 455).

Ahora bien, aunque Carrasquilla no hizo a lo largo de su vida, algún comentario particular sobre José María Rivas Grott (1864-1923), podría decirse que su novela *Resurrección*, publicada entre el 9 y el 26 de abril de 1901 en el diario *La Opinión*, encaja muy bien en ese modernismo aprendido que tanto cuestionaba el antioqueño. Ante todo, porque la “intención conciliadora” de Rivas Grott (Jiménez, 1994, p. 10) juega hábilmente, tanto con esa complacencia de los valores de la sociedad señorial, a la que



aludía Gutiérrez, como con la propuesta de una literatura modernista que auscultaba, según Castellanos (1998), “la pérdida de la fe y el retorno a Cristo” (p. 17). Así, *Resurrección* abandona el contexto local colombiano y “desplaza el argumento a un decorado diferente” (Meyer-Minneman, 1997, p. 296), el exótico mundo de la París finisecular. Una novela donde la mayoría de los personajes son artistas, Dalaurier, el poeta; Jenkins, el pintor impresionista; Blumenthal, el compositor jorobado; el expríncipe polaco Znowizky, amante de todas las artes; el abad Croiset; Pablo, el marinero cosmopolita y amante del exotismo y el narrador intradiegetico. A todos los congrega la admiración por Margot, quien representa a la *femme fragile* (Meyer-Minnemann, p. 302), hija del barón de Chastel-Rook y “una hermosa hispano- americana, que murió al llegar a Francia” (Rivas, 1959, p. 50). Con la muerte de la joven, de una rara enfermedad asociada a la neurosis, la vida de todos los que la admiran se transforma. En un diálogo del narrador con el pintor inglés Jenkins, quien anda obsesionado en un estudio de los “musgos en diversas tonalidades” (p. 59), se resume lo que Margot, en tanto ideal, representa para cada uno de ellos.

Todos la admiramos: el abate Croiset la admira por la pureza y la ingenuidad de esa alma; Dalaurier ve en ella á la heroína de un poema; Pablo encuentra un ser exótico que despierta en su imaginación no sé qué imágenes tropicales, yo veo en ella la nitidez de líneas, la armonía del colorido, cierta suavidad de curva que encuentro también en el lienzo de Josefina de Bauharnais trazado por Prudhon ... Cada cual busca el Ideal, aunque por distintos caminos (p. 62).

Pablo es el personaje en quien más se centra el narrador, no solo por la amistad que los une, sino porque representa el testimonio de la conversión. Desde las primeras líneas, a Pablo se le describe como un hombre práctico, de ideas positivistas, pero que influenciado por el ensayo de *Psicología contemporánea* de Bourget, tiene ansias de un más allá. Resurrección, la última palabra pronunciada por Margot antes de morir, adquiere pleno sentido cuando uno a uno, los personajes encuentran lo

trascendental unívoco en su arte. Pablo, el escéptico, el latino de “sentidos é instintos frescos de un hombre primitivo” (p. 44), se hace monje por intermedio del abate Croiset. En la mente de un positivista, el suicidio habría sido una salida digna, por eso los amigos creen que su cuerpo yace en el mar. Sin embargo, Pablo ya había intuido su salvación en la belleza exótica de Margot, la mezcla de ese “cierto misticismo de española, la gracia mundana de una francesa y las soñadoras languideces de la criolla” (p. 54). Por eso, luego de que ella muere, Pablo haya un nuevo sentido haciéndose monje, resucita en la religión católica.

Rivas Grott, entonces, no solo transporta a sus personajes a la París de los *snoobs*, a las tardes de estío, al cosmopolitismo y las sinestesias que Pablo consignaba en sus notas de viaje, verbos que “pasaban como en ráfagas los olores salados de las olas” (p. 46), las alusiones constantes a libros, músicos y pintores, a las neurosis y los pesimismoes, a los nervios electrizados de Dulaurier, a esa constante sensación de vivir en un tiempo acelerado; en conclusión, todos los temas abordados por la narrativa modernista. También le adjudica una finalidad moral y trascendental al arte, que más allá de cualquier misticismo modernista, resultaba muy conveniente a la lógica del arte erudito, pero sereno, que tanto reclamaban los gramáticos nacionalistas de la Regeneración. Rivas Groot le devuelve al arte modernista la idealidad, la fe en un mundo sobrenatural, que tanto había reclamado Miguel Antonio Caro en su ensayo *La religión y la poesía* (1882). Pues para este último, más allá del “criterio limitado y rastrero” de un materialista o un positivista, el poeta creyente, el que tiene fe en “un mundo sobrenatural” (p. 369), reconoce la grandeza de la naturaleza y su inferioridad ante ella. Por esto “busca la belleza ideal por encima de las formas materiales de que ésta se reviste, y entreviéndola la adora” (p. 368). Todo lo anterior concuerda perfectamente en la novela, cuando el músico jorobado Blumenthal afirma, como un pronóstico, la finalidad de todo arte.

Las artes unen la tierra al cielo, son como los peldaños por los cuales subían y bajaban aquellos ángeles que Jacob vió en sueños. Las artes no son un placer, son una necesidad del alma adolorida. Son el grito de nostalgia que el espíritu lanza en el destierro. (p. 57)

Como Caro, el modernista bogotano, considera que el arte no puede estar supeditado a la búsqueda subjetiva que se despliega con la imaginación, esa que exploraba los lugares mórbidos del espíritu, el de los placeres individuales del yo. Para él se trata más bien de evocar una experiencia común a todos, la creencia en un Dios que se ve plenamente representado en esa imagen de la escalera que une al cielo y la tierra descrita en el *Génesis 28: 10-19*. Frente a la duda, incertidumbre, melancolía y decadencia que percibe Pablo en su sueño con el grabado la *Melancolia I* de Albrecht Dürer se levanta la certeza en la existencia de un mundo como totalidad, de Dios. Parafraseando lo que Sanín Cano le cuestionaba al vate Núñez, podría decirse que en Rivas Groot “no había tales combates internos, ni era la duda un producto natural de aquel cerebro” (p. 45). Lo que hacía el escritor y modernista bogotano era poner al servicio de la política Regeneracionista las “tendencias docentes” de su arte, como diría Sanín, valiéndose de los lugares comunes del modernismo.

Carrasquilla, por el contrario, más cercano a la postura de Sanín Cano, no aceptaba que lo moderno se redujera a los ambientes lejanos y los paisajes inverosímiles. Se habría adherido al planteamiento aquel del crítico modernista de poner en las “obras las ideas vivas de la época, las que circulan en el ambiente” (p. 342), siempre y cuando el escritor no se dejara intimidar por el medio geográfico. Pues para Carrasquilla aún en lo propio, en lo particular de los ambientes hay cosas por descubrir. “En lo ignoto vivimos, en lo ignoto respiramos” (p. 347), le respondía a Max Grillo. Con ello, trataba de demostrar que las ideas pertenecen a todos, lo que varía es el efecto de ellas en situaciones concretas. Así, cada ambiente local le imprime unas particularidades que pluralizan una experiencia sobre el mismo fenómeno global, o universal, como se denominaba en la época de Carrasquilla. Un

ejemplo de esto se analizó, en el apartado anterior, a partir de las ideas sobre lo bello en la figura infantil de Paco. Si bien sus neurosis no son las de un artista decadente en París, es decir, exacerbadas por el opio, la prostitución o el dandismo; sí pueden comprenderse en el marco de referencias propio de la tradición familiar católica. De allí que sus ansias de libertad y sus pasiones mórbidas estén vinculadas a referentes culturales bíblicos, particularmente el de los pecadores, o los pícaros de la tradición oral.

Por lo anterior, no sería extraño que, más allá de cumplirle a su abuelo Juan Bautista Naranjo (1974, p. 812), la promesa aquella de narrar algo sobre Yolombó y su marquesa durante la época Colonial, Carrasquilla haya aprovechado esa lejanía histórica, para explorar su propia perspectiva del exotismo. Una que se aparta de la erudición finisecular de la París imaginada por Rivas Groot, como del distanciamiento geográfico y temporal de la Jerusalén que, en los tiempos de Cristo, recrea la vida del protagonista y posterior converso, el judío Phineés. Una novela del también modernista Emilio Cuervo Márquez (1935). El personaje, como Pablo, también está enfermo de hastío y, como este, posee un gusto exquisito. Por lo que sus únicas distracciones las encuentra con sus amigos y las obras de arte que ha coleccionado en sus viajes por Italia, Egipto y Grecia. El de Carrasquilla es un exotismo montañero, que pese a estar ubicado en el sistema Colonial y su fiebre del oro, explora la alta vectorización cultural (Ette, 2019) que se produce entre españoles, indígenas, africanos y mestizos. Todos ellos, alejados en lo más inhóspito del monte, en las orillas insalubres de los ríos, donde las cosas y las creencias carecían de designación, Carrasquilla halla la fuente primigenia en el lenguaje oral. Por ello, en el prólogo a la novela, el escritor alude a la “tradición verbal” de viejos y viejas que, como su abuelo Naranjo, alimentaron la leyenda del pueblo de San Lorenzo de Yolombó y la vida de una mujer minera.

Pero también, y esto es muy importante, Carrasquilla no construye una versión idílica y ordenada de la Colonia. A diferencia de la versión oficialista de la Regeneración, en la que, pese a todo horror, se rescata el carácter benéfico y civilizador de la razón que proporciona la religión católica;

Carrasquilla muestra un pasado más bien heteróclito e irracional. En este, los diversos pueblos se unifican más por su temor común al pandemónium y su respectivo arsenal de seres y poderes mágicos, que por su monoteísmo católico. En 1881, en un artículo titulado *La Conquista*, Miguel Antonio Caro narra, desde una perspectiva épica y heroica, las hazañas de los “descubridores intrépidos” y los misioneros que penetraban en regiones inaccesibles para “difundir el conocimiento de las verdades religiosas” (p. 200). Una versión de un pasado común exclusivamente español, en el que, pese a la guerra civil de independencia, las provincias hijas siguen vinculadas a la misma madre España. Su mayoría de edad no implica el rompimiento con el “castellano, el cultivo de las mismas tradiciones, el estudio de una historia que es en común a la de todos ellos” (p. 201). Este imaginario, y su consecuente configuración de la historia oficial, va a validarse a lo largo del siglo XX con la difusión del texto escolar *Compendio de historia de Colombia*, publicado en 1910 por Jesús María Henao (Amalfi 1870 - Bogotá 1944) y Gerardo Arrubla (Bogotá, 1872- 1946). Un texto avalado por la también recién creada Academia Colombiana de Historia (1902) para conmemorar el primer centenario de la independencia (Rodríguez, 2010; Pinilla, 2003). De allí que adquieran relevancia novelas como *La Marquesa de Yolombó* de Tomás Carrasquilla, pues con su versión sobre el pasado colonial hay un intento por arrancarles de las manos el botín de la historia a los vencedores (Benjamin, 2013b). En esta se rescata lo sedimentario, lo residual y lo ruinoso de esas otras tradiciones culturales que habían sido integradas al discurso hegemónico de la *Regeneración* discriminándolas (Cfr. Williams, p. 160). Carrasquilla más que indagar por la verdad en los documentos, apela a las ruinas orales y los vestigios, por ese “índice oculto” (Benjamin, p. 20) que habita en el recuerdo de las narradoras viejas.

**Figura 12**

*Lavado de oro en el río Guadalupe*



*Nota. provincia de Medellín, 1852, Henry Price*

*La marquesa de Yolombó* es la única novela histórica de Tomás Carrasquilla (Levy, 1958) publicada entre 1926 y 1927 en el *Diario de la tarde de Medellín*. En ella se describe la fundación y el desarrollo del pueblo San Lorenzo de Yolombó, en el siglo XVIII, hasta la consolidación del gobierno Republicano (1770-1830) (pp. 64- 65). En sintonía con los acontecimientos históricos, la novela describe la vida de la heroína, Bárbara Caballero, desde que esta tiene diez y seis años, y finaliza con su muerte, cuando ya está en completa senectud. La trama gira en torno al crecimiento del pueblo con la explotación del oro en el nordeste antioqueño, por dos familias españolas radicadas allí. La primera es la de la protagonista. Sus padres son Don Pedro Caballero y su madre Doña Rosalía Alzate (“La Sevillana”). “Él es rubio y aragonés; ella, morena y andaluza” (1974, p. 23). Según el narrador, con “sendas ejecutorias de nobleza” llegó la familia Caballero Alzate a San Lorenzo de Yolombó. Aquellos papelorios, con heráldica de ambas familias, daban “constancia fehaciente de que ni una gota de sangre morisca o judaica circulaba por las venas de Caballeros o Alzates. Los dos mamotretos se guardan en una caja muy labrada, con grandes cerraduras y enchapados en plata” (p. 23).

La otra familia es la de Don José María Moreno (“El Sevillano”, “Taita Moreno”, “Don Chepe”), paisano de Doña Rosalía. Un viejo viudo, “podrido en oro”, de cuyo matrimonio quedó un solo vástago, Don Vicente Moreno. A este, en alianza de amor, pero también de amistad por el negocio minero, lo casan con la primogénita de los Caballero, Doña María de la Luz. “Los nietos van viniendo, por sus pasos contados; y Caballeros y Morenos se vinculan en un mismo compadrazgo” (p. 23). Bárbara, la menor de los Caballero, rompiendo con la hegemonía de los cánones femeninos coloniales, le pide a su padre que le permita acompañarlo “al medio rudo e inclemente” de las minas. Su objetivo era el de proveer cuidado a su padre y cuñado en asuntos domésticos. Por lo que logra hacer “de aquellos ranchos, a veces trasladables y siempre improvisados algo limpio e higiénico; de aquella culinaria primitiva, platos

sazonados; de trapos en jirones, ropa llevadera” (p. 25). Pero ella quería más, y pronto demuestra su liderazgo como minera. Así, no solo consigue ganarse la confianza y fidelidad de las negras y negros que trabajan en la mina, también aprende a mazamorrear, como le decían los esclavos a la extracción aurífera en busca de oro. En el prólogo que elabora Carrasquilla a la novela, plantea que la palabra quizás venga de esa sopa que comen los pobres, a la que llaman mazamorra. Ese único plato diario de comida y el trabajo para su consecución se llamó entonces mazamorrear. A esa dura labor, marcadamente masculina, se une entonces aquella joven.

Ah, sí! Va entendiendo ese lavatorio al revés: lo lavado de nada servía y se botaba; en la mugre que iba largando estaba la sustancia. Y no pierde pie ni patada, en aquel procedimiento que a ella le parece el colmo de las invenciones humanas (...) Derrame aquí, derrame allá, botadura de un lado, botadura del otro, baile va, meneo viene, lo craso se va eliminando, lo delgado se va quedando. (p. 27)

La detención del curso de la historia (*Einfall*), que rechaza toda noción de progreso, se produce cuando Bárbara cuestiona algunos de los valores impuestos por la tradición colonial. Como es frecuente en sus obras, Carrasquilla se vale de la ironía para oscurecer y poner patas arriba la descripción totalizadora de tradición hispánica y católica, en la que se soportaba el “hedonismo de los hacendados de las élites gobernantes” (Neira, 2000, p. 278) Así, el primer valor de estos se refiere a las actividades adjudicadas a la mujer, algunas veces en voz del narrador, otras en la voz de la propia protagonista. El primero describe a doña Luz como una mujer “rubia y fea” a quien “la maternidad sin tregua” ha convertido “en una verdadera madre caracol” (p. 24). El único pasatiempo de esta consiste en apoltronarse en su silla, los días enteros, a jugar tute, a maldecir como su suegro, a comer y tomar chocolate todo el día. Para el cuidado de su prole le han sido proveídas “dos negras nodrizas que le amamantan los hijos, con esa sangre africana que tanto robustece” (p. 24). Debido a su obesidad, realiza



los escasos paseos cargada por cuatro negros en un “palanquín toldado”. Bárbara, reafirmando lo expuesto por el narrador, plantea que es una “desgracia ser mujer”, y más aún si se es blanca. Para ella, las blancas son menos que “animales de cría, como las vacas” (p. 24), tal como le ocurre a su hermana Luz. “No las enseñan a trabajar”, porque “más trabaja un santo en una iglesia que nosotras en la vida. Nos tienen de ociosas, de bonitas. Ni aún en la casa movemos una paja, porque las negras lo hacen todo” (p. 31). Tampoco tienen autonomía, pues cuando sus padres no logran casarlas, las envían a conventos sin importar si tienen devoción o no para aquella vida.

Lo mismo ocurre con leer y escribir, derechos otorgados exclusivamente a los hombres, pues, según Bárbara, de todas las mujeres que conoce, su madre es la única que sabe leer. El padre, persuadiéndola cariñosamente, advierte que una cosa es España y otra las Américas, donde su “Sacra Magestad” quiere que sus súbditos, y particularmente las mujeres, permanezcan “muy inocentes y vivan en el santo temor de Dios” (p. 32). Este argumento no complace a la joven, pues no comprende cómo puede un rey desear que las mujeres “no sepan leer y escribir” (*Ibid.*). Si bien ella acepta que existen los libros malos, arguye que también debe haber libros buenos. Y estos, seguro, no solo pueden liberar a las mujeres de la ociosidad, sino lograr que todas se interesen en cosas serias, “útiles y buenas, de verdad y no de mentiras, como hay tantas que se las dan de muy señoras” (p. 33). Ligada a las funciones delegadas por la sociedad colonial a la mujer, está su petición del derecho a trabajar. Bárbara responsabiliza a los padres del cuidado de sus hijas, en caso de que estas no logren acordar matrimonio con nadie. Pues si además de la educación, se les niega la posibilidad de aprender un oficio que les permita ganarse la vida por sí mismas, sus progenitores están en la obligación de mantenerlas. Ustedes, le espetó al padre, “no me han enseñado a ganarme la vida ni a valerme por yo misma”. (p. 33)

El segundo valor cuestionado de la tradición es el de las castas raciales y el trato diferencial entre ellas. La empatía que siente Bárbara para con los esclavos de la mina es inmediata, quizás por las

mismas lógicas que ya validaban las Reformas Borbónicas (1789-1790), al reconocer “la humanidad de los esclavos y una serie de derechos que limitaban el poder de los amos y permitían a los esclavos reclamar su libertad” (Chaves, 2010, p. 23). De allí que cuando Bárbara ve esas largas filas de negros cavando para llenar “los zurroneos aquellos, que se los echan al hombro, unos que van jadeantes, otros que vuelven descansados, le parecen algo así como banda de brujos simpáticos y bondadosos” (p. 26). El duro trabajo de lavado es asociado con la magia y todos esos seres son auténticos monicongos, porque nada más puede explicar que se haga brotar del suelo pedregoso todo ese oro. “¡Pobres negritos! Cargaban como animales. Y tan zarrapastrosos, tan hilachentos! Si casi andaban en los cueros! Cómo les brillaba al sol el pellejo trasudado!” (p. 26). Conmovida, la joven se empeña en darles un trato digno, amparada en sus propias ideas sobre lo humano. Los viste, les provee comida digna y ración equitativa, vigila el aseo y pulcritud en los utensilios de cocina y servicio. Si alguno cae enfermo, ella misma lo socorre y cura aplicando “emplastos y cataplasmas, sobre esos pellejos tenebrosos y ardidados por la fiebre” (p. 28). Bárbara es, como dice el narrador, un “Pedro Claver con enaguas”.

Ahora bien, esa confrontación de Bárbara con la tradición está representada entre lo que se le impone socialmente y sus ansias individuales de libertad. Lo social y fijo implica ese ser mujer, que valida el sistema colonial mediante instituciones como la iglesia y familia. Bajo esta lógica, Bárbara está limitada a la vegetación diaria frente a la baraja y la reproductividad como su hermana Luz. En tanto el trabajo en la mina, junto a sus negros, empieza validar una formación alternativa (Williams, 2019). De modo tal, que pese a sus férreas convicciones monárquicas, Bárbara plantea la validez de su autodeterminación como mujer. Además, emprende proyectos totalmente opuestos a la lógica del sistema colonial: aprende a leer y a escribir con la ayuda de Liborita Layos, funda escuelas, abre caminos y concede la manumisión a sus esclavos, mucho antes de la emancipación de España.

Para la crítica literaria, el exotismo fue una de las estrategias de evasión de los escritores modernistas para contraponerse al orden burgués (Gullón, 1990) que, liberando al arte del dominio y sometimiento de instituciones y símbolos religiosos, actualiza “lo lejano y lo extraño” (Gutiérrez, 2004, p. 25). Sin embargo, como acertadamente ha señalado Lily Litvak (1986), lo exótico, más que una entidad geográfica, es una idea sobre lo diferente, lo lejano, “en resumen, lo otro. Otra naturaleza, otra historia, otros hombres, otros modos y usos” (p. 17). Por esto, frente a una tradición literaria que planteaba, por ejemplo, que todo lo artificial, lo creado por el hombre, debe estar por encima de la naturaleza, Carrasquilla ubica a su heroína extasiada ante los misterios de lo desconocido que ella le representa. Si para Des Esseintes, el personaje de *A contrapelo* (2010 [1884]) de Joris- Karl Huysmans, la naturaleza es ese “monótono almacén de praderas y de árboles”, una banal “muestra de montañas y de mares” (p. 143); para Bárbara Caballero representa eso otro, hombres con modos y usos diferentes tal como lo plantea Litvak. En la naturaleza agreste de la mina, y no en los libros o en el arte como Des Esseintes, Bárbara halla un espacio propicio para la liberación, no solo de sus sentimientos de empatía para con sus esclavos, también con sus pasiones más bajas, esas que son inherentes a su condición humana:

todo lo que salía del monte era como embrujado: esas flores de yedras, tan parecidas a cosas de verdad o a animales; esas bandadas de cotorras y aquellas de pericos, que armaban una chillería tan alegre. Hasta los plumajes que le conseguían sus negritos, y esas guacamayas, de tantos colores casados, tenían su cosa allá miedosa de puro linda. La tenían, también, de puro fea, las guaguas, tatabras y esos pájaros cenizos que cazaba Sebastián. (p. 30)

A diferencia de la versión de una historia encadenada por el progreso, la civilización y razón conferida a la tradición católica, el mundo de la mina señala que no hay religión, incluida la católica, que en sus orígenes no este anegada de irracionalidad. Es decir, de milagro y magia, que a la postre vienen a

ser sinónimos. El Yolombó primitivo, con sus ranchos improvisados y el escaso lenguaje para designar tanta cosa nueva, exacerba la imaginación de negros, indios y españoles. No es la religión católica la que libera a los primitivos de sus bárbaras prácticas, como pensaba Caro, sino que, en su misma configuración, ella las acrecienta todas. La riqueza cultural está dada justamente por ese encuentro superpuesto de variadas tradiciones, lenguas, dioses y temporalidades en el mismo espacio geográfico. En las narraciones orales de don Pedro, el padre de Bárbara, sobreviven los miedos y supersticiones del español cruzado. Retablos milagrosos, templos construidos por ángeles y escapularios para la protección, se adhieren a las legiones de monjas brujas “que garlan en todos los idiomas” (p. 28). A esto se suman los genios del África, “que no dejan en paz a los negros, arrancados de su suelo por los civilizados, cazadores de hombres”, que se mezclan con “las deidades indígenas” (p. 29). Y aun cuando el castellano traduzca todo, incluidos los nombres de personas, objetos y cosas, en las prácticas cotidianas y orales se rescatan los olvidos y omisiones voluntarias de la historia oficial.

Media población era africana, y, por más que fuese bautizada y metida en catolicismo, cada negro conservaba, por dentro y hasta por fuera, por transmisión o ancestralismo en creencias, mucha parte de las salvajes de sus mayores. Esta negrería, entreverada con esos españoles de entonces, más supersticiosos y fantásticos que cristianos genuinos, más milagrosos que de ética, coincidía y empataba con africanos y aborígenes en el dogma común del diablo y sus legiones de espíritus medrosos. De este empate vino una mezcolanza y un matalotaje, que nadie sabía qué era lo católico y romano ni qué lo bárbaro ni hotentote, ni qué lo raizal (...)

Había allí una clase, término medio entre España y África, que sería como un cuarto de la población. Componíala el baturrillo heteróclito y bautizado de indios, negros y blancos, en que entraba más el Congo que todo. En esta clase era donde el diablo estaba más regado, donde era más temido y prestigioso, por unirse en ella las tres versiones de su poderío: la católica, la

africana y la indígena. Muchos usaban escapularios y amuletos de toda especie, rezaban a imágenes milagrosas, invocaban los ángeles tutelares; pero esto no contrarrestaba, ni con mucho más encima, las fechorías y travesuras, de las malignas legiones. Muchos, al salir de noche, iban espantando espíritus, como quien espanta zancudos en el Magdalena". (p. 55)

Entre los estímulos imaginativos de la joven en este medio agreste, se encuentran las narraciones orales. Ella, como Paco de *Entrañas de niño*, es analfabeta durante la primera parte y termina siendo una mujer letrada. Por lo que, toda la fuerza imaginativa que le proporcionan lo oral, y luego la superposición de lo oral y lo escrito, se silencia, como en el niño, cuando ella interioriza la fe católica. Es decir, cuando la forma de la religión, para usar los términos de Simmel (2012), determina, independientemente del individuo, los contenidos del mundo. Un claro ejemplo de la fuerza imaginativa que le provee la oralidad se da en las tardes, cuando después de las largas jornadas laborales, y luego de ofrecer el rosario, los blancos hacen variadas y entretenidas veladas. Algunas de estas las dedican a los "relatos de cosas sobrenaturales" (p. 28). Por allí desfilan "El Patasola", "La Madremonte", "El Patetarro", "El Bracamonte", relatos que ningún blanco asume como mitos bárbaros. Pues, según el narrador, "no empecen estas creencias a su fe de católicos: en su misma religión las engloban" (p. 29). Sin embargo, las leyendas que más llaman la atención de Bárbara son las que su padre le refiere sobre Doña María del Pardo, una mujer minera de quien se dice desentrañó mucho oro en esas zonas antioqueñas. Esta se convierte en el ideal de Bárbara, pues si entre "aluvión en aluvión" la minera arrancó tantos tesoros de "pedriscos ribereños (...) fundando y quemando poblaciones" (p. 30), ¿por qué no podría Bárbara ser la versión actualizada de aquella legendaria mujer?

Para Bárbara Caballero, la oralidad y los objetos que la rodean representan ese reservorio de correspondencias mágicas a las que acude, para explicar sus propias creencias, temores y anhelos. En lo que le narra su padre, pero también en lo que aprende oralmente mediante Sacramento, la negra

liberta que la cuida en la mina, Bárbara empieza a establecer semejanzas no sensoriales entre lo narrado y su vida. Si José Fernández, el personaje en la novela *De Sobremesa* (1985), se inclina por el poder mágico de las piedras preciosas, Bárbara lo hará con las hierbas, las imágenes religiosas y los rezos. De esta manera, el primero evoca aquellos tiempos remotos, en los que los hombres portaban gemas, no por su valor comercial, sino como símbolos de protección. Aquellas ejercían el poder de los talismanes.

¡Más artista y más crédula, la humanidad de otros tiempos os revistió con el sagrado carácter de amuletos y mezcló a la sensual delicia que esparcen vuestras luces la veneración por vuestros mágicos poderes, diamante conjurador de las maldiciones y los venenos, zafiro que preservas de los naufragios, esmeralda que ayudas los partos difíciles, rubí que das castidad, amatista que evitas la embriaguez, ópalo que te empalideces si la Idolatrada nos olvida! ¡Oh, piedras rutilantes, invulnerables y espléndidas, vívidas gemas que dormisteis por largos siglos en las entrañas del planeta, delicia del ojo, símbolo y resumen de las riquezas humanas! (p. 213)

La joven minera, por su parte, halla esos poderes mágicos en los sincretismos que se agolpan en aquel lugar. Pues, al carecer de la definición exterior, que tiende a censurarlos como buenos o malos, ella puede significarlos a su antojo. De modo tal que, por un lado, está convencida de la protección del retablo de la Virgen del Pilar y del óvalo de oro, que cuelga de su cuello con las imágenes de Santa Justa y Santa Rufina. Este le fue “legado de su trisabuela”. Además, están los rezos y jaculatorias que, sin contradicción alguna, potencian su eficacia con los “preparativos de yerbas” que Sacramento hace “para los blancos exclusivamente” (p. 30). Dicho saber de la negra liberta no es cuestionado por Bárbara, todo lo contrario, se autoriza por la tradición familiar que la precede. Según se cuenta, Sacramento “viene de una raza predestinada a la magia” (p. 26). Es hija de la zahorí, María de la O. Quintana, pero a diferencia de esta, no pudo recibir todos los dones por haber nacido un jueves santo. Pese a esto, su fama se le

aduce al dominio de secretos, bebedizos y sortilegios indígenas y africanos que ha adquirido en ese andareguear por las regiones antioqueñas de Remedios y Zaragoza.

Sea casualidad, sea que los males que no han de matar tienen de aliviarse o de curarse del todo, es lo cierto que la negra, con sus andróminas y agüeros, levanta enfermos muy postrados, propinándoles cualquier porquería de la suyas. Lo que son el carate rojo y morado los cura a maravilla (...) Sobre sus filtros y enyerbos, para producir amor volcánico u odio implacable, cuentan y no acaban. Esto le da más pesetas que sus mejores curaciones ¿Quién puede dudar de tantos prodigios? Ahí está su mulato Guadalupe, tan buen mozo y tan plantado; y ni la hembra más linda y tremenda se lo ha quitado, a ella tan viejorra y tan cuajada. (p. 26)

De acuerdo con Luz Adriana Maya (1996) desde 1610, en Cartagena de Indias, el Santo Oficio<sup>53</sup> emprendió una campaña de desprestigio contra las mujeres esclavizadas y sus saberes usando el apelativo de brujería. La finalidad era “borrar los legados africanos que se manifestaban en las prácticas mágico-religiosas y curativas” (p. 33). Zaragoza se consolidó durante los siglos XVI y XVII en uno de los distritos mineros de la gobernación de Antioquia con mayor cantidad de población esclava. De allí que junto a Tolú y Cartagena, esta región haya adquirido fama por congregar las famosas “juntas de brujas y brujos”, una de las formas de resistencia de la población africana, conocida como *cimarronaje* cultural (Cfr. p. 31). El dominio sobre el “arte del bien querer”, que “consistió en la preparación de pócimas, baños, ungüentos y amuletos para ligar a los amantes o a los maridos infieles” (Maya, 2002, p.103), fue en gran medida aprovechado para exacerbar los miedos y temores que los europeos tenían frente al demonio (Díaz, 2005).

---

<sup>53</sup> Además de los juicios a esclavas, el Santo Oficio se encargó de realizar seguimiento a otras poblaciones como los portugueses y protestantes. “En cuanto a los portugueses, la idea era controlar cualquier potencial difusión del judaísmo en las Indias, pues a Portugal había llegado una línea de la diáspora sefardí, que había sido expulsada de Castilla y Aragón a finales del siglo XV. En el caso de los protestantes se trataba de evitar la llegada de la Reforma a las Indias” (Sánchez, 2016, p. 155).

Sin embargo, como se mencionó más arriba, en *La Marquesa de Yolombó* la brujería de Sacramento no es discriminada por Bárbara, se la incorpora al mundo mágico que congrega a todas las religiones (africana, indígena y española). Así como Sacramento le vende pócimas de amor a las blancas católicas, también afirma no tener los poderes de su madre por nacer un jueves santo. En este mismo sentido, sus bebedizos, dice el narrador, no amagaban “el diantre a la chapetonada” (p. 30). Sacramento es un símbolo de resistencia y liberación mediante el *cimarronaje*. Pues, además de practicar el “arte del bien querer”, al que alude Maya, se liberó del “yugo y la procreación” (p. 26), al que fue sometida por varios de sus amos<sup>54</sup>. Sin embargo, así como ella “había médicas y ayudados que hacían milagros; culebreros que adormecían víboras (...) había brujos que ahuyentaban las pestes” (p. 56) y, por supuesto, también había curas que, al menor corrillo, practicaban exorcismos. El padre Lugo, por ejemplo, “sacaba diablitos del cuerpo de los enfermos, ahuyentaba brujas y duendes, conjuraba pestes en hombres y animales; conjuraba los gusanos de éstos y las úlceras de aquellos” (p. 56).

De manera tal que es posible afirmar que en esta novela no hay un interés particular por distinguir entre la correcta religión y las que no lo son. Pues esto implicaría juzgar como superstición la incorrecta interpretación de los preceptos católicos por parte de Bárbara. Sin embargo, aquí, como en *Entrañas de niño*, la imaginación se estimula con lo desconocido, esa superposición de tradiciones religiosas. Por esto, la relación de confidencialidad con Sacramento no socava la fe de una católica, como suponía la versión oficial del Santo oficio, exacerbaba las supersticiones ya existentes. En *Hace tiempos. Memorias de Eloy Gamboa* (1935- 1936), la última novela que escribió el antioqueño se vuelve a equiparar irónicamente el mundo mágico, en apariencia primitivo, de las yerbas y los embrujos, con las

---

<sup>54</sup> Lo que no aclara el narrador es cómo obtuvo Sacramento su libertad, ¿huyó de sus amos? ¿ella es una de las rebeldes que se refugió en los palenques? Según datos históricos, la manumisión en Colombia solo podía concederse mediante compra o gracia. La primera la efectuaba el propio esclavo, quien pagaba por su libertad. En Antioquia solo nueve esclavos la obtuvieron por esta vía. La otra es la que practica la propia Bárbara. Ella, por iniciativa propia, certifica, mediante un documento el concederles la libertad a sus esclavos. Sobre la manumisión en Colombia consúltese Mejía & Córdoba (2017).



prácticas de fe de los católicos. Un viejo minero cuenta que una muchacha enamorada de su hijo trabó amistad con Agueda Cabarca para que le preparara un brebaje de amor. Esta, como Sacramento, aprendió bebedizos y filtros de amor en Zaragoza. A ambas las precede una historia de tradición oral, que viajando desde África y pasando por otras mujeres, vino a mezclarse en América con las tradiciones de otros pueblos. El brebaje que le han intentado darle al hijo del minero se llama de “amor seguro” o de los “siete pelos”. De la misma manera que el mercado de los perdones espirituales mediante indulgencias y bulas papales en *La Marquesa*, aquí los hechizos y embrujos se comercializan entre quienes tienen con qué comprarlos. Según el viejo, el brebaje estaba compuesto de

pelo de mozo blanco, bien enamorado; pelo de mozo negro, bien violento; pelo de chivo cachicerrao; pelo de verraco rucio; pelo de caballo padrón; pelo de perro entero, y pelo de cura en pecado mortal, sacao del propio bordito de la corona. Esto quizque se mezcla con las siete yerbas ocultas, que Agueda conoce ella sola. Quizque lo destila por siete trapos: dende el anjeo hasta la morselina pa los angelitos. Esta quizque fue la tóma que le dio una reina maga al rey Salomón; y una esclava d’esta reina, después qu’ella le dio carta de libertá, se vino pa Zaragoza y l’enseñó la cencia, por cuatro libras d’oro, a la agüela Bonifacia Sepúlveda, qu’es la hechicera más aguerrida de Zaragoza. Bonifacia se la enseñó a Agueda, con tal que no le quitara su hombre, que s’taba prendado de Agueda. Pero lo malo pa la pobre Pastora es que la tóma vale veinte riales: diez de contao, diez con mes de plazo. Toda la tóma quizque cabe en un frasquito de palma- christi, pero dura pa muchos hechizos; con siete gotas izque hay, sea pa ropa o prendas del que va a ser hechizao, sea pa cualquier comida o bebida. (1974, p. 248)

Frente a las pócimas de Agueda, están las medicinas de botica de Juan. Un hombre analfabeto y católico que posee un conocimiento medicinal de hierbas legado por un sacerdote, el Padre Mariaca. Siguiendo esta tradición, Juan ha curado calenturas, reumas, el tabardillo furioso, problemas de bilis,

entre otros. Todo cuanto sabía el sacerdote lo dejó consignado en una libreta, de manera tal que, cuando el pupilo no recuerda alguna receta, pide ayuda para que se la lean. Lo interesante de esta comparación radica en el estatuto de verdad que Juan le adjudica a su oficio. Pues, aunque él, como Agueda, trabaja con hierbas, la autoridad de la tradición le viene de una figura con poder institucional, el sacerdote. “Por eso - afirma- no receto remedios de indios ni las salvajadas de curanderos, enseñaos por el Patas, sinó medicinas de botica y yerbas de güerta bien provechosas” (p. 250). El enfrentamiento entre uno u otro saber se resuelve con ironía. Pues cuando le preguntan a Juan si ha curado mucha gente, él afirma que, de sus pacientes, solo la mitad ha muerto por sus recetas. Lo que quiere decir, que sus hierbas tampoco son tan provechosas como él cree.

Lo expuesto permite comprender por qué en la lógica de Bárbara no opera esa distinción que hace Juan. En esa Arcadia yolomera, la joven se adentra en el monte aperada del poder de sus santos y de los remedios de Sacramento. Pero, particularmente, de la magia que le adjudica al monicongo en miniatura que manda tallar, por consejo de la negra. Este lo tiene empotrado junto a sus santas en el óvalo heredado por su tatarabuela. A partir de esto, podría argüirse, desde una perspectiva católica, que Bárbara es un caso literario de idolatría (González de Cardedal, 2015). Sin embargo, la novela no tiene como finalidad posicionar a la religión católica como única y autentica fe, ni aun cuando Bárbara al final transforma su vida a la manera de una mística. La minera es más un ejemplo de religiosidad (Simmel, 2012), pues es ella quien dota de un sentido particular, y muy personal, esas viejas tradiciones orales al aunarlas a sus proyectos y deseos del ahora. Es más, hacia el final de la novela, cuando Bárbara asocia su desgracia con un castigo divino, por haber profanado reliquias, imágenes y escapularios junto al monicongo, la religión católica, como forma total y organizadora de los contenidos del mundo, fenece con ella. La historia de la creyente católica, súbdita de los reyes, poseedora de un título de marquesado,

desaparece como los mitos orales que ya nadie recuerda. De allí que R.H Moreno Durán (1998) no dude en relacionar la historia de Yolombó con “los últimos días de Macondo” (p. 276).

Entonces, resulta indudable que lo que impulsa a Bárbara a llevar a cabo todos sus proyectos, y hace de ella esa “*protohembra*” (Moreno, p. 271), es la apropiación de “dioses africanos en su intimidad religiosa” (Londoño, 2013, p. 44). Ella cree que son “estas prácticas las que le hacen triunfar en cierta etapa de su vida” (*Ibid.*). Razón por la cual no se trata de una conciliación de “la antinomia ‘civilización’ o ‘barbarie’” (Moreno, p. 271), hace parte del “mestizaje cultural” que ella encarna (Londoño, p. 44). Así, luego de cuatro arduos años de trabajo en la mina, Bárbara aprende a leer y a escribir, monta escuelas, enseña ella misma, abre caminos y, aunque creyente, cuestiona la falta de coherencia de la iglesia. Profesar humildad y la sumisión a la par que se les da un trato tan inhumano a los negros, es más que desfachatez. Lo anterior no aminora su lealtad a la Corana, todo lo contrario. En los albores de la Revolución Francesa, cuando muere Carlos III y lo sucede Carlos IV y su esposa y reina Doña María Luisa de Parma, a Bárbara le entra un achaque de “súbita fanática” (p. 119) y arma fiesta y acto público en Yolombó. Manda a elaborar con los plateros un “lavamanos, compuesto de palangana y de botija, de peso de seis libras” (p. 120) y ordena se le borde un paño, de puro lino, para las manitas del príncipe. Todos estos regalos son enviados a España junto a un discurso de obediencia y vasallaje al rey. Al año siguiente, y en señal de agradecimiento, Carlos IV le envía una cédula real que le otorga el título de Marquesa de Yolombó. Este reconocimiento afianza su lealtad al rey, pero también su fe en los poderes mágicos del monicongo, al que le adjudica toda su fortuna.

La fama del marquesado se extiende por todos los rincones llamando la atención de muchos, incluidos los pícaros como Fernando de Orellana. Este, hábilmente, se aprovecha de la lógica colonial de la grandeza, medida en papeles, y deslumbra a la marquesa y su familia con su supuesta ascendencia española y su correcta dicción andaluza. Persuadidos de las buenas intenciones del pretendiente, se

oficia la boda, y Bárbara, antes de emprender el viaje con su esposo a España, vende todo y concede la manumisión por gracia a sus esclavos. En las charlas de flirteo con el enamorado, ella había expuesto su opinión sobre la esclavitud, calificándola como un crimen disfrazado de negocio. Por lo que no fue para nadie una sorpresa aquella decisión. Dieciocho días luego de la partida de la Marquesa con su marido y caudales, llega la noticia del robo: Orellana era un impostor que se había embarcado, dejándola abandonada en una posada a la orilla del camino. Sabiéndose burlada, Bárbara vagó enajenada por el poblacho durante cinco días, hasta que un indígena, que le llevaba las provisiones a la mina, la reconoció y la llevó de vuelta a su casa. Durante los treinta años que dura la demencia de la marquesa, fenece todo cuanto ella conocía, amigos, familiares y lugares. Es como si en la desgracia material se corroborara la irremediable voracidad del tiempo.

Ya don Pedro había anunciado el desmoronamiento de todo cuando trajeron a su querida hija tan querida convertida en un ente. Ni el monicongo, ni los rosarios de su madre libraron a la Marquesa de la desgracia. Por ello, el padre afirmaba que eso no lo reparaba ni un concilio de brujas. Así se reunieran “las de Remedios y Zaragoza, revueltas con las de España” (p. 197). Sin embargo, cuando Bárbara recupera la lucidez, opera en ella una verdadera transformación. “Resucita a la santidad” con verdadero “misticismo” (p. 206), como dice el cura del pueblo. Más humilde y sencilla enseña la doctrina, a leer y a escribir, va a misa, visita a los enfermos y los presos, obsequia a ricos y socorre a los necesitados. La sucesión de acontecimientos como la independencia americana y la separación de los súbditos de su rey son, para ella, como la “venida del Anticristo” (p. 206). Pese a esto, valora, como verdadero acto de justicia, las leyes mediante las cuales el gobierno republicano legaliza la libertad de los negros.

Ahora, empobrecida y con la única propiedad que le queda, monta una posada. En la puerta de esta cuelga su título de Marquesa. Con este acto quiere “que se burlen de ella, por su marquesado en la

miseria, en la decrepitud y en un gobierno que reniega de los títulos y las aristocracias” (p. 207). Se trata, además, de rendirle un culto a la “realeza ultrajada, abolida en estas Américas” (*Ibíd.*). Pese a su objetivo, Bárbara no parece ser consciente de que ya, desde la época de la engañifa de Fernando de Orellana, los títulos se comercializaban o se falsificaban, independientemente de la hidalguía o la pureza de la sangre. El de la marquesa aún conserva ese valor cultural que, recuerda esa época desaparecida e irrecuperable. Un significado que solo ella, por su misma vejez, reconoce y recuerda.

Poco antes de su muerte, Bárbara hospeda en su casa a un contratista de víveres de la mina de Remedios, quien se ofrece a comprarle el marco labrado y con vidrio en el que ella tiene su título. Él, como muchos otros, la llama Marquesa por ese hábito que genera la costumbre, pero no porque sepa lo que ello significa. Lo anterior se comprueba en que el valor se lo adjudica al marco y no lo que él contiene, el título de marquesado. Por años este ha permanecido colgado y silenciado, es una vejez. Pues la única que cree ver en él un símbolo de su deshonra y decadencia es Bárbara. El comerciante necesita el marco para poner en él la imagen de la Divina Pastora, la advocación mariana que tiene el nombre de su hija. Bárbara no solo le obsequia el marco, le adjunta su título de marquesado, advirtiéndole que, detrás de este, queda un fragmento de la imagen de Santa Rosalía, que era de su madre. “Asina- le dice- te quedará la pastora tres veces protegida” (p. 209). Bárbara, como en los viejos tiempos, significa las imágenes con ese soplo animador que solo ella les da a las cosas. Es decir, adjudicándoles un sentido más profundo y personal al que tienen en el orden de la fe. Su título llevaba años protegido con el patronazgo de la santa de la pobreza, la penitencia y el auxilio en los momentos difíciles. Ahora le adjudicaba una significación nueva al unirla al de la Divina Pastora.

Esta superposición de elementos, aun cuando Bárbara cree que procede en concordancia con todas las prácticas propias de su religión, opera con la misma lógica que le adjudicaba al óvalo heredado de su tatarabuela. Bárbara nació en el día del onomástico de Santa Bárbara, patrona de los mineros. De

manera tal que, todo lo que ella representa, no se agota en el significado externo de su nombre, lo vincula en una representación que genera malestar. Una relación mágica, íntima y arbitraria entre las santas que resistieron con su fe monoteísta a las idolatrías paganas, y el monicongo africano. Al entregar el marco con esa nueva significación, se da el último destello mágico, antes de que la razón unívoca de la institucionalización del catolicismo lo extinga. Pero paradójicamente, también representa el inicio de un sistema judicial que instaura, al menos como ideal, un orden de la sociedad basado en los principios de justicia y equidad para todos, incluidos los negros. La historia de la colonia, como la vida de la marquesa, perviven en la leyenda de lo popular. Por ello, solo cuando las narradoras ancianas las rememoran, el recuerdo de la marquesa relumbra.

### Vectorización de la Tradición

“No hay documento de la cultura que  
no sea a la vez un documento de  
la barbarie. Y así como éste no está libre de barbarie,  
tampoco lo estará el proceso de transmisión a través  
del cual los unos lo heredan de los otros”  
Benjamin. Tesis sobre la historia.

Hay en estas tierras antioqueñas  
en las breñas,  
en las peñas,  
en las cañas  
y espadañas de montañas,  
misteriosas y encumbradas,  
tantas voces ignoradas,  
tantos cantares perdidos,  
tantos ecos adormidos  
al compás y golpes rudos  
del constante batallar  
Agripina Montes del Valle

En el ensayo titulado *La reina de las facultades* (1999)<sup>55</sup>, Baudelaire identifica a la imaginación como la soberana de las potestades humanas. Ella es, afirma el poeta, la que le “ha enseñado al hombre el sentido de la moral del color, del contorno, del sonido y del perfume” (p. 236). La imaginación es la creadora de figuras retóricas como la analogía y la metáfora, sin las cuales el hombre no habría podido crear un mundo nuevo con sus respectivas sensaciones. Ella hace posible lo imposible. Sin embargo, esta habilidad para captar y encontrar relaciones entre las cosas se modificó con el desarrollo del capitalismo. La paulatina racionalización transformó la capacidad para fundar conexiones mediante la imaginación que, otrora, propiciaba, por ejemplo, el sentido de lo religioso. Porque para Baudelaire, más allá de cualquier fe personal, la religión es “la más alta *ficción* del espíritu humano” (p. 245), tal como lo deja saber en otro ensayo titulado *Religión, historia, fantasía*. El arte adquiere de este modo un lugar

---

55 Aquí uso la traducción, del francés al castellano de Carmen Santos, para la edición de Visor, dirigida por Valeriano Bozal. Dicha edición se titula *Salones y otros escritos sobre arte*.

primordial, pues es el “único dominio espiritual” en el que el hombre puede, a voluntad, decir “creeré si quiero, y, si no quiero, no creeré” (p. 245).

La descripción fidedigna del mundo circundante que encierra ese “copiad la naturaleza” (p. 235) se vuelve trivial porque en Baudelaire el artista no puede limitarse a percibir analogías; debe producirlas. La naturaleza, en otros tiempos, engendraba gran variedad de semejanzas que estimulaban al ser humano a imitarlas. Pero esto ya no es posible, porque tanto los objetos de la naturaleza como la percepción del hombre se han transformado. Ahora es el artista quien debe establecer esas correspondencias. Benjamin (2007) analiza esta transformación de la percepción en dos ensayos de 1933, *Doctrina de lo semejante y Sobre la facultad mimética*<sup>56</sup>. El filósofo alemán, de la misma manera que Baudelaire, considera más relevante “producir el proceso que causa las semejanzas”, en lugar de “presentar las semejanzas” (p. 208). Benjamin (2007), desde una perspectiva histórica, intenta demostrar que la facultad mimética no se “halla en creciente decrepitud” (p. 164); sino que ha sufrido cambios y transformaciones. Porque “ni las fuerzas, ni los objetos miméticos permanecen inmutables a lo largo del tiempo” (*Ibid.*). Sin ningún tipo de nostalgia o fatalismo, Benjamin no cree que el hombre haya perdido el “don” de “hablar de dicha semejanza” o de “producirla” (p. 170). Es que los individuos las han leído de diferentes maneras a lo largo de la historia.

Si tal lectura a partir de las estrellas, las coincidencias o las vísceras fue en los primeros tiempos de la humanidad la lectura considerada en cuanto tal, y si además hay intermediarios con una lectura (tal como sucede con las runas), podemos suponer que ese talento mimético, que antes fue el fundamento de la clarividencia, se fue desarrollando a lo largo de varios

---

<sup>56</sup> Citaré uno y otro sin realizar distinción, toda vez que ambos son versiones de un mismo texto.



milenios en dirección al lenguaje y la escritura, y así creó en ellos el más perfecto archivo de semejanzas no sensoriales (Benjamin, 2007, p. 167).

El hombre moderno no construye semejanzas sensoriales con “el ámbito habitual”, por lo que el talento mimético, que antes estaba en las clarividencias, se fue desarrollando en el lenguaje y la escritura. El “lenguaje sería el uso supremo de la facultad mimética” (p. 167). La capacidad de percepción de lo semejante permitió que el hombre primitivo estableciera relaciones directas entre las cosas. Ahora, la escritura, “a través de la relación de la imagen con su significado” (p. 170), es la clarividencia, que ilumina “una semejanza no sensorial” (*Ibid.*), tal como ocurría con la palabra hablada.

Ahora bien, en el capítulo anterior se plantearon tres posibilidades de detención (*Einfall*) del curso de la historia en cuatro obras de Tomás Carrasquilla. Estas detenciones hicieron evidente las respectivas constelaciones, cargadas de tensiones entre los requerimientos sociales y las ansias de lo individual (Williams, 2019), la moral católica y la moral cívica, lo sagrado y lo pagano. Aquí se tratará de hacer surgir, en toda su amplitud, la imagen de religiosidad popular señalando la latencia de *lo sido* en el *ahora*. Para ello se requiere de la ejecución de un movimiento de inversión y envolvimiento (*Umschlag*) (Didi- Huberman, p. 153). A partir de aquí adquiere sentido la alusión de la facultad mimética expuesta al inicio. Pues serán las semejanzas, que construyen los personajes de Carrasquilla, las que hagan evidente cómo en la imagen de religiosidad popular hay una latencia de lo ruinoso en el *ahora*. La imagen de religiosidad popular sería “idéntica al objeto histórico, justificando así precisamente” que aquella haga saltar el “continuo del curso de la historia” (Benjamin, 2013a. [N 10 a, 3] p. 766). El pasado, que se ha apropiado la historia, aparece representando lo glorioso bajo un hilo de sucesión coherente de los acontecimientos. No obstante, el pasado, afirma Benjamin, “lleva un índice oculto que no deja de remitirlo a la redención” (2013b., p. 20). La imaginación adquiere aquí un papel relevante, porque es ella quien establece relaciones de contigüidad entre objetos que no tienen relación, haciendo surgir la

imagen de religiosidad popular. Esta representa, en la lógica benjaminiana, el “fenómeno originario” que redime el pasado que estaba olvidado. La imaginación, dice Didi- Huberman, es “la *montadora* por excelencia, desmonta la continuidad de las cosas con el objeto de hacer surgir las ‘afinidades electivas’ estructurales” (p. 177)

### **Moda y cuerpo**

Con respecto a *Ligia Cruz* se planteaba, en el capítulo anterior, una detención (*Einfall*) del curso de la historia del progreso de la Medellín de los años veinte. Esta idea de mejoramiento parecía señalar la superación del pasado atrasado, vulgar e irracional, muy propio de las zonas mineras. Sin embargo, a través de la visita de Ligia a la casa de los Jácome, se hicieron evidentes las tensiones de la constelación que relacionan los espacios de la mina y la ciudad. Con respecto al movimiento de involucramiento, resulta importante partir del único aspecto que no varía a lo largo de toda la novela: la imaginación de Ligia. Como se recordará, ella modifica y suaviza -en la lógica de los manuales cívicos- su atuendo, sus modales y su habla. Pese a esto, el personaje no encaja, pues el único “defecto” que no consigue sosegar, es su capacidad imaginativa. Esta no solo permanece intacta como cualidad, sino que se exagera hasta el paroxismo que desencadena su muerte. La imaginación está asociada en la novela con el paludismo, una enfermedad que el imaginario del siglo XIX asoció a los habitantes de espacios sumidos en la pobreza. En otras palabras, la imaginación es un equivalente de los territorios primitivos, salvajes, húmedos y de suciedad (Pedraza, 1999). Mario Jácome, quien estudió medicina en Bogotá, diagnostica que Ligia padece de paludismo. Como en aquella época el estudio sobre esta enfermedad se soportaba en la teoría de los miasmas –fundamento de la higiene y la patología infeccionistas - (Orrego & Valderrama, 2007), los Jácome devuelven a la joven a Segovia, e imponen un régimen profiláctico en su casa. Esto mismo harán los Cruz, pues unos y otros, con los saberes de aquella época, adjudicaban al

cuerpo o a los pantanos las emanaciones que, por generación espontánea, ocasionaban la enfermedad. Es decir, todos estaban aterrados ante la posibilidad de contagiarse por los efluvios del cuerpo de Ligia.

Aunque casi toda la novela se desarrolla en Medellín, el regreso de la joven transformada a su casa familiar implica, por parte del narrador, una descripción de Segovia, el enclave minero. “No es ya en Medellín la financiera; es en estas regiones del Nordeste, medio ignotas todavía, donde el dios Plutón ha enterrado sus tesoros y muchos soñadores su fortuna” (p. 411). A diferencia de Medellín, en Segovia no se perfilan “las siluetas altaneras y las desigualdades” (*Ibid.*). Sin embargo, como en la época de la Colonia, los ricos de la pomposa ciudad de los años veinte son ahora los propietarios del “Becerro de oro” que yace en las entrañas de Segovia. A los pobres habitantes del enclave, aunque sentados en un trono de oro, no les dejaron sus sucesivos explotadores más que la religión y un mundo poblado de supersticiones. Fue, como dice el narrador, un cambio de “sangres sudadas por imágenes”:

Hacia allá corrieron los españoles, desde mediados del siglo décimo sexto; con sus reales, sus codicias y sus atrocidades, plantaron la cruz igualitaria del dios Cristo. A las hordas de indios de encomienda juntaron los rebaños de hombres comprados; y aquello fue el *desentrijar*<sup>57</sup> arreo de las vetas, y el desbaratar continuo de aluviones. A la población católica de las leyendas castellanas adunaron las supersticiones selváticas del Congo y de Angola; y aquello fue la yerba maléfica y embrujadora y el milagro de sangres sudadas por imágenes: fue ‘la uña de una gran bestia’ y los escapularios de la virgen. Revolvieron las idolatrías del África salvaje con la religión del Crucificado; y aquello fue el monicongo venerable y el Cristo legendario de Zaragoza. (p. 412)

---

57 También puede ser leído como desentresijar, “sacarle a uno lo que tiene dentro. Por extensión, quitarle lo que tiene” (Villegas, 1962, p. 227)

Dios y el diablo en todo el imaginario de los habitantes de Segovia. En una abigarrada enumeración, el narrador explica por qué terrenos agrestes como estos son propicios para la imaginación. Ni la persona más cuerda está exenta de padecer “espejismos y perturbaciones” (p. 421). Fieras, reptiles, aves policromas, insectos, monos, emanaciones letales, agüeros, barbaridades, aguardiente y miseria. Sin ninguna pretensión de determinismo en el ambiente, se plantea que Segovia no es un “medio” para “sabidurías reposadas” (p. 421). A diferencia de lo dicho en Medellín sobre los montunos, la casa de los Cruz, si bien humilde, es de las mejores en la zona y se caracteriza por su aseo. María Electa, una mulata que vive con el matrimonio Cruz, “en calidad de sirvienta, de amiga, de compañera y de todo” (p. 413), mantiene la casa muy aseada. Obsesionada por las “friegas, sacudimientos y escobeos”, tiene a la enferma Ligia bajo su cuidado. “Toda la higiene y todas las separaciones posibles se guardan escrupulosamente” (*Ibid.*).

Con respecto a Petrona y Cosme, su hermano, ninguno de los dos está determinado por el medio. Él estudió derecho hasta tercer año y es un líder socialista minero. No terminó sus estudios porque se enamoró y se casó. Petrona, también es una joven letrada; pero, a diferencia de Cosme, es “una soñadora desequilibrada por temperamento”, que encontró “circunstancias muy propicias” en este medio (p. 421) de creencias sincréticas. Si bien fue asustadiza desde niña, el narrador expone todos y cada uno de los seres de tradición oral, que componen la imaginería infantil de Petrona. “El mohán”, “la madremonte”, “el patetarro”, “la marimonda”. No la asustan las brujas ni los duendes, tampoco teme a los sapos, alacranes, tarántulas y culebras. Se le describe como supersticiosa, porque “cree en agüeros”. El ingreso a la escuela no marca ningún cambio, pese a que su maestra, la señorita Etelvina, intenta “sacarle estos terrores vulgares y meterle los teologales” (p. 422). En la escritura bíblica encuentra otros seres mágicos. Figuras como el demonio y las Ánimas benditas, despiertan particularmente su atención. “El Ángel de la Guarda, si muy bonito y formal, le parece bastante aburridor”; y cuando juega a ser Santa

Marta, prefiere representar al dragón. Todo esto sin contar con otros muchos juegos infantiles en los que sueña ser hada, genio y princesa.

Cada una de dichas alusiones resulta crucial en la novela, porque son las primeras manifestaciones miméticas no sensoriales del lenguaje oral, a través de las cuales Petrona halla semejanzas con su presente. El encuentro de esas vetustas narraciones con su ahora en Medellín, le permitirán “atravesar lo sido en el recuerdo del sueño” (Benjamin, 2013a. [K I, 3], p. 629). En otras palabras, demostrar cómo sobreviven esas formas miméticas de la tradición oral como despojos en procesos que son propios del orden de lo racional. Solo una muchacha de “naturaleza misteriosa” y “desequilibrada”, puede establecer analogías entre cosas, que no guardan una relación de continuidad entre ellas. De tal suerte que lo sido (el mundo mágico y primitivo) se une como un relámpago con el ahora (el mundo de la mercancía y el desarrollo material) formando la imagen de religiosidad popular. Captarla, implica recordar y rescatar un pasado silenciado por la historia oficial de progreso de la Medellín de los años veinte.

Bedoya (1996) ha planteado que, en esta novela de Tomás Carrasquilla, el lector puede recordar “otras historias de amor mediante alusiones explícitas o implícitas a otros textos” (p. 130). Pero, antes que hacer eco repetitivo de esas historias de amor, la novela es un texto paródico, que “introduce la diferencia como forma de afirmación literaria personal” (p. 130). Ligar y confronta las novelas de corte romántico, tal como ocurre con la protagonista de *Madame Bovary*. Así, el lector recorre la novela como un palimpsesto, a través del cual va encontrando “las huellas de muchas escrituras anteriores” (p. 131). La definición de palimpsesto, a partir de la cual Bedoya plantea su hipótesis, corresponde al apartado “El palimpsesto” de *Visiones de Oxford* de Charles de Baudelaire (2005)<sup>58</sup>. En este, el poeta francés afirma

---

58 Aquí cito la sexta edición y traducción de José Antonio Millán Alba de los *Pequeños poemas en prosa/Los paraísos artificiales*. Publicado por la Editorial Cátedra en el 2006.

que el cerebro humano funciona como un palimpsesto, hecho de capas y capas de ideas, imágenes y sentimientos. Y aunque parezca que cada capa entierra a la precedente, ninguna perece. La memoria es un gran palimpsesto y “mientras que exista la dialéctica de la escritura y la lectura, el comercio productivo de escritores y lectores, el palimpsesto de la memoria se mantendrá” (p. 132).

Lo anterior le permite al crítico hacer un rastreo minucioso de cada una de esas obras que forman el palimpsesto de *Ligia Cruz*. Todas ellas erigen un juego entre memoria y conocimiento, que el lector va descifrando a lo largo de la novela. En su recorrido, Bedoya refiere que, entre las alusiones explícitas, el lector puede hallar a *María de Isaacs* y a *¿Quo vadis?* de Henryk Sienkiewicz. De esta última, Ligia se apropia del nombre de la princesa y establece la asociación de Mario Jácome con el amado de la soberana, Marco Vinicius. Con respecto al personaje de Matamoros, el maestro de baile y paseos de Ligia, el crítico afirma que desempeña el papel de mediador entre los enamorados que leen historias de amor. Pues ha sido él quien le ha regalado la novela del escritor polaco. La figura del intermediario puede rastrearse, según el crítico antioqueño, en obras como *El gran Galeoto* de José Echegaray y en el canto quinto de *La divina comedia* de Dante Alighieri. Hacia el final de su exposición, el texto presenta las relaciones entre la doctrina católica y los eventos de la novela. Así, el apellido de la protagonista, Cruz, afirma el tono irónico de la narración, pues “la idea de salvación cristiana no cuenta en su drama, y ella vive su destino de forma secular” (p. 147). Lo mismo puede decirse de esa mezcla de situaciones mundanas y celebraciones cristianas. Con respecto al pentecostés, en la novela se le compara con el “regocijo y la iluminación festiva que acompaña la entrada de familiares e invitados en la celebración de la boda de Fanny y Otto” (p. 148). En cuanto a la pascua, que en el rito cristiano corresponde a la misa, se asocia a una “liturgia de himeneo” (*Ibid.*). Finalmente, la fiesta de los santos inocentes, el veintiocho de diciembre, cuatro días luego del nacimiento de Cristo, ocurre la muerte de Ligia. Sin embargo, Bedoya advierte que esto

no hace de ella una santa inocente, por cuanto ha quedado claro en la narración que su drama es el resultado de un condicionamiento vital del que no puede escapar: su enfermedad física y los alimentos del deseo terrestre del amor, que ella ha tomado de las fantasías novelescas y que nutren su imaginario idílico con Mario que nunca llega, que nunca se alcanza. (p. 149)

Ahora bien, hay un fragmento del texto *El palimpsesto* de Baudelaire que Bedoya no retoma, pero que, en el contexto de la novela, relaciona los “saberes sobre el vivir” (Ette, 2015) en la mina, mencionados anteriormente. Estos, si bien no son analizados por el crítico antioqueño, están ligados a la imaginación y el talento mimético del hombre de los primeros tiempos, que establecía analogías sensoriales con el mundo que lo rodeaba. Si el palimpsesto funciona como la memoria, es porque nada en ella se destruye. Esas capas y capas de ideas e imágenes se superponen, pero todas “perviven ocultas bajo las demás leyendas del palimpsesto” (Baudelaire, p. 258). La memoria, en los términos expuestos por el poeta francés, no se limita a lo escrito, o lo que Benjamin denomina analogías no sensoriales. La memoria de Ligia está construida tanto por la lectura de novelas, que “deslumbraban” al ser humano en su etapa juvenil, como por las fabulosas leyendas que la seducían de niña (Baudelaire, p. 257). Novelas, leyendas orales, iconografía, agüeros y supersticiones, fotografía y el cine; son formas de lectura que señalan entrecruzamientos culturales altamente vectorizados (Ette, 2019). La idea de lo moderno en la Medellín de los años veinte, no se alimenta de una única fuente cultural europea (España en la colonia y París en el ahora), está atravesada por diversas áreas culturales: indígena y africana. En las analogías no sensoriales que establece Ligia, se montan y desmontan imágenes, cuyo reconocimiento centellante (*Aufblitzen*) (Benjamin, p. 165) hace surgir la imagen de religiosidad popular.

No resultan gratuitos los motes con los que se caracteriza a Petrona/Ligia. Ella es la muchacha de “naturaleza misteriosa”, la “desequilibrada” e “idiática”. Estas opiniones, proferidas por sus

familiares y conocidos, están relacionadas con su exacerbada imaginación, que en la novela es equivalente de la locura, la histeria y las psicopatías eróticas. La razón, por el contrario, hace parte de lo medurado, lo sobrio. Ella misma es una imagen de religiosidad popular en la que lo nuevo de Medellín se une secretamente con lo más caduco de sus regiones. Así, en la fiesta, luego del cruce de miradas que tuvo lugar en la iglesia entre Ligia y Mario, este finalmente la saca a bailar un valse lento. Ella “¡en los aires! ¡Transportada, trémula, medio sonámbula!” (p. 402). Así, el narrador transporta al lector al sentimiento de la protagonista, quien cree danzar con el hombre de su vida. Al final de la pieza, él le confiesa que hacía tiempo tenía deseos de hablar con ella. Así que juntos se dirigen a un lado del salón a conversar. Ligia, entrada en confianza, le revela cómo, un año atrás, se enamoró de él, tan pronto su padrino Silvestre le enseñó una foto suya. Desde aquel instante, dice ella, tuvo la certeza de que Mario era el hombre con el que ella soñaba.

¡A mí se me clavó ese retrato aquí en el corazón! ¡Lo veía seguido a usted, tal como es!

El mismo color de la cara, las mismas manos, el mismo caminado... ¡todo! Yo lo veía en sueños y lo veía despierta; me hablaba lo mismo que usted me habla ahora. ¡Ay, Mario! ... ¡Las noches que yo he pasado por usted! ¡Las lágrimas que me ha costado! ¡De ahí me vendría el paludismo, porque no comía, ni dormía, ni podía hacer nada en formalidad! (p. 404)

Lo interesante de la relación que Petrona/Ligia establece con la foto de Mario, radica en que esa adoración, más allá de su parecido con Emma Bovary, es una manifestación subjetiva del “aquí, ahora” (Williams, p. 169), del presente de la protagonista, con el que intenta desligarse del peso de la tradición, eso que Williams denomina “lo fijo y explícito” (*Ibíd.*), que representa lo social. No solo en la versión católica, impuesta por su familia, sino también la de la lógica cívica del ciudadano. Cuando Ligia dota de cualidades a su objeto de adoración, la foto de Mario, poco importa si él se corresponde con lo que ella proyecta, como si es bien visto que una dama se declare a un hombre la primera vez que lo ve. Pues es



ella quien configura el mundo a partir de su yo. Este rasgo, antes que privativo de Petrona/Ligia, es una constante en los personajes de Tomás Carrasquilla. En novelas como *Salve, Regina* (1903), también se confronta la “imaginación calenturienta” de la protagonista, “exaltada por las lecturas de las historias bíblicas y de las vidas de santos” (p. 180) y el deseo y amor que siente por Marcial. Un hombre a quien Regina conoce desde su infancia, pero que se ha convertido en un bellaco, lo que no diezma el amor que ella siente por él. “Cual, si el fango y las maldades de Marcial fuesen para su corazón sin mancha, fascinación irresistible de un poder misterioso” (p. 180).

En su novela *Grandeza* (1910), donde la totalidad de la trama gira en el entorno citadino, pondrá en la boca de su personaje, Magdalena Samudio (Magola), la heroína, una reflexión sobre el amor y cómo este es una construcción del sujeto y no una cualidad inherente al objeto que lo haga merecedor de dicho sentimiento. “No aspiro a ser ídolo, sino idólatra. Querer yo, querer con toda mi alma, aunque no me quieran” (p. 282). La religiosidad, por tanto, opera través de la idealización que hace el sujeto de todas sus “propiedades individuales” y, a partir de ellas, construye un amor o devoción del otro (Simmel, 2012). Es decir, es el sujeto, y no el objeto, el portador de sentido del mundo y de las relaciones que se tejen entre los seres. Así, adquiere otra significación la réplica que le hace Magdalena a la mojigata Leonilde cuando afirma que “el amor no está en el amado, señora: está en el que ama. Por eso la religión, que es amor infinito, no puede existir si el religionario (o como se diga) no ama a su Dios” (p. 282).

En el caso de Petrona/ Ligia, una cosa es lo que ella siente, otra, lo que piensa Mario. Así, mientras la joven está imbuida en sus declaraciones amorosas, detallando cada evento que le vaticinó este encuentro; el médico, afirma el narrador, “la mira, la examina, la devora” (p. 405). Pero no con los ojos de pasión que ella supone; sino con los del médico que diagnostica. Todas las sutiles, pero acertadas preguntas que le formula Mario, fingiendo el mismo interés amoroso, tienen como finalidad

hacer que ella exponga sus síntomas. “Él quiere persuadirse de la enfermedad física, hasta la evidencia” (p. 406). Las divagaciones de la joven, esas “ansias de lo desconocido (...) su trato, su dicción, y aún sus mismos atrevimientos” (p. 405); se le presentan al médico como “un caso hermoso y complicado” (*Ibíd.*). Es cierto que el joven doctor considera que Ligia es “inteligente y vibradora”, pero en “su misma desfachatez” se manifiesta “su absoluto desconocimiento de la vida social”. En conclusión, es un caso de “ingenuidad y salvajismo”. La confrontación entre sentimiento y razón, realidad y fantasía, encierra dos perspectivas sobre la vida: la del médico, para quien el mundo es tal como se le presenta; y la de Ligia, que lo ve todo a través de sí misma. Estas oposiciones recuerdan el poema de Silva (1985), *El mal del siglo*, en el que se describe una consulta médica a la que llega uno de esos hombres finiseculares enfermo de tedio. Mientras este describe angustiado su hastío, el doctor no ve más que las consecuencias nefastas de los malos hábitos.

-Doctor, un desaliento de la vida que en lo íntimo de mí se agarra y nace:

El mal del siglo... El mismo mal de Werther,

de Rolla, de Manfredo y de Leopardi.

Un cansancio de todo, un absoluto

Desprecio por lo humano...; un incesante

negar de lo vil de la existencia,

digno maestro de Schopenhauer;

un malestar profundo que se aumenta

con todas las torturas del análisis. (p. 46)

En la boca del médico, el poeta pondrá la irónica respuesta del extremado racionalismo de quien solo estudia el cuerpo y los males que a este aquejan y, por ende, nada entiende de asuntos espirituales.

-Eso es cuestión de régimen: camine  
de mañanita; duerma largo; báñese;  
beba bien, coma bien, cuídese mucho:  
¡lo que usted tiene es hambre! (p. 46)

En efecto, “el mal del siglo” con todo y su hastío frente a la vida, no es, propiamente hablando, lo que aqueja a Ligia. Ella, que está emparentada con don Alonso Quijano (Bedoya, p. 135), no padece el pesimismo y la apatía del paciente del poema. Lo que establece una relación entre este y la novela, es la confrontación del racionalismo materialista, que justifica el progreso de la ciudad, y la emotividad de las relaciones en la mina. Sin embargo, si Ligia logra sobrevivir (*Überleben*) (Ette, 2015) a la fragmentación del tiempo, es por el encuentro fugaz de todas las sensaciones inmediatas en la ciudad, con la irrecuperable cosmogonía oral de las leyendas y supersticiones. El vertiginoso cambio de la protagonista, que la “hacen creer en su beldad” (p. 393), desencadena una cascada de sensaciones que solo pueden asirse al recuerdo del ritual prehistórico de los oráculos. Se trata de una imagen de religiosidad popular porque Ligia lee el destino, de su convulsa vida citadina, con formas de saber propias de tiempos “irreparablemente perdidos” (Benjamin, 1990, p. 155). El narrador, en estilo indirecto libre, presenta la pregunta que Ligia se formula a sí misma:

¿No sentía esa corazonada intuitiva que nunca la engañaba? Su corazón tan grande adivinaba el futuro: sentir aquel amor por un retrato, y luego, sin suponerlo ni por sueños, venir ella a Medellín a la llegada del retratado, y a su propia casa! ¿Qué otra cosa pudiera ser esta coincidencia, sino la premisa segura de su destino? (p. 393)

La foto de Mario es tan solo el anuncio de la película de su propia vida. La historia de amor de Ligia inicia con aquella, donde se atrinchera eso cultural (Benjamin, 1989) que aún guarda el rostro del amado, Mario. No obstante, es en la adaptación cinematográfica de *¿Quo vadis?*, el lugar donde la técnica rescata el ruinoso valor de las profecías del cristianismo. Estas ejercen un poder sobre Petrona/Ligia, similar al que, en tiempo remotos, signaban los designios humanos. Ella “se ha sentido tan parecida a esa Ligia de la película” (p. 393), que reconoce en el nombre de la soberana esclava, el llamado “*ab aeterno* para ser la tocaya de la princesa encantadora” (p. 393). La película y su trama son significativas porque en la vida de Ligia augura su destino con Mario, su Vinicio. No obstante, en lugar de la asistencia de una divinidad, la Ligia de Carrasquilla acude a la técnica que proyecta una imagen en movimiento.

En la película, el cristianismo está surgiendo como una religión en un contexto dominado por la hegemonía del paganismo, razón por la cual debía permanecer oculta. Para los romanos el cristianismo era una creencia que agrupaba a personas ignorantes y supersticiosas. El emperador Nerón había emprendido una campaña para perseguir y, posteriormente, eliminar a los cristianos. Ligia es la princesa de una ciudad sometida por Roma. Pese a su condición de esclava, Plaucio, un general retirado del ejército romano, y su esposa, Pomponia, la adoptaron y cuidaron como una hija. Gracias a la evangelización de Pedro, Ligia y su familia se han convertido al cristianismo, pero debido a la persecución de Nerón, lo mantienen en secreto. El comandante Marco Vinicio, con quien inicia la película, regresa a Roma luego de tres años de campaña en Bretaña. Su tío Petronio tiene un lugar privilegiado, pues es el consejero de Nerón. Al arribo de su sobrino, Petronio solicita a Plaucio permiso para hospedarlo en su casa. Allí Vinicio conoce a Ligia y se enamora de ella. No obstante, más allá de la historia de amor entre una cristiana y un romano pagano, la película alude a los *Hechos de Pedro*, un libro apócrifo que narra “viajes de evangelización, predicación, milagros, escenas bautismales y

eucaristías, persecuciones y procesos tribunales” (Mena- López & Agudelo, 1991, p. 52). Sin embargo, este libro está excluido en el canon bíblico porque está plagado de magia, por lo que se le cataloga como un texto hierático.

El título de la película, *¿Quo vadis?*, cuya pregunta completa es *¿Quo vadis, Domine?*, ¿a dónde vas Señor?, es la pregunta que le formula Pedro a Jesús cuando este se le aparece en la vía Apia. El encuentro entre el profeta y su discípulo está narrado justamente en los *Hechos de Pedro*. Según esta versión, Pedro tuvo una visión de Jesús cuando huía de la Roma incendiada por Nerón, hacía Grecia. Jesús le responde a Pedro que va camino a Roma, la ciudad que este se dispone a abandonar. El discípulo, que oye la voz de Jesús en el cuerpo de Nazario (el niño que lo acompaña) interpreta esta respuesta como un llamado para que vuelva a Roma. A su regreso Pedro es condenado a morir crucificado. Cuando sus verdugos se disponen a ejecutarlo, él les pide que lo crucifiquen en la colina Vática de cabeza, “en acto de humildad hacia Jesús crucificado” (Hoornaert, 2008 p. 135). Justo en ese monte será erigida la Basílica de San Pedro.

La adaptación histórica de los orígenes del cristianismo, en un medio visual que reproduce masivamente la imagen, liquida el “valor de la tradición en la herencia cultural” (Benjamin, p. 23) es significativo por tres razones. La primera porque lo sagrado solo sobrevive como ruina en el cine. Los milagros y las profecías de los primeros tiempos del cristianismo, cuando los hombres leían las semejanzas como designios de Dios, están irremediabilmente perdidas. Al proyectarse una cinta cientos de veces ante un público enorme, con técnicas sofisticadas de la cámara, o el montaje de escenas elaboradas en tiempos distintos; no hace sino reafirmar la pérdida de lo único e irrepetible que tenía el culto de lo sagrado. Si hay tiempos felices, son los de las fechas del recuerdo (Benjamin, 1990, p. 156) cuando los hombres leían las semejanzas sensoriales.

La segunda razón es la que ubica a la película como espejo de la vida de Petrona Cruz. A partir de la proyección se acelera la elaboración de semejanzas no sensoriales. Si en el lenguaje y la escritura está el archivo de las semejanzas, como decía Benjamin, entonces la joven segoviana rescata las ruinosas formas miméticas de la tradición oral y las entrecruza con las escritas y visuales de su vida en la ciudad, formando la imagen de religiosidad popular. No obstante, como las referencias católicas de Ligia -entrecruzadas con lo indígena y africano- no están ligadas con una trascendencia particular, la imagen de religiosidad popular se presenta como la unión fugaz entre lo sagrado y lo profano. Así, antes que, a dios, Ligia rinde tributo a las “especies sacramentales de la elegancia y la moda” (p. 401). Bajo esta misma lógica, no hay acontecimiento de su vida que no se halle signado por misterios ocultos que confirmen su destino. Es como si su vida fuese una película convertida en augurio.

Luego de ir al cine y haber adoptado el nombre de la princesa, Ligia corre a marcar su ropa y a hacer tarjetas de visita. En estas, Ligia proyecta lo que quiere que los otros vean de ella. Ese nombre “le parecía como el canto de un pájaro misterioso de los montes” (p. 393). Cuando al fin llega Mario de Bogotá la protagonista se desilusiona de verlo sentado junto a Nini, una joven bogotana con acento perfecto. Pero allí se le presenta “¡otro augurio indudable de su predestinación!” (p. 394). Lastenia, una de las criadas, imita correctamente el hablar bogotano, por lo que Ligia ve en aquella la transfiguración de su futura maestra. “Lastenia, el empalago de Lastenia, que está hablando bogotano, lo mismo que doña Flavia, lo mismo que Nini!” (*Ibíd.*). En la víspera del matrimonio, cuando inician “las ofrendas protocolarias del buen tono” (p. 395) Ligia ve pasar por enfrente suyo vajillas, vinajeras, cálices, palanganas, pocillos, y todo lo concerniente a la decoración. Entre los arreglos decorativos la joven ve dos “muñecos tamaños como santos” y otros que se le asemejan a “monicongos y ayudados”. Con respecto al bizcocho matrimonial, ella lo encuentra muy parecido al “sitial de Corpus” (*Ibíd.*). En otro momento, su padrino la llama para que acuda con Ita a ver los regalos que les han llegado a los novios.

Pero como esta es la primera vez, desde su arribo a aquella casa, que se le permite ingresar a la sala, Ligia compara el recinto exquisitamente decorado con un templo sagrado que, en su exceso de lujo, roza con lo pecaminoso:

¡Qué susto al entrar, por vez primera, en aquellos santuarios vedados hasta entonces! Cuando siente que sus pasos no suenan; que le rozan las mejillas las orlas de los cortinajes; que los racimos de luces la deslumbran, siente ese como horror sacro de lego ante el misterio del arte y la riqueza. Todo aquello le parece como un goce superhumano; algo como un pecado o una tentación diabólica ¡Sus padrinos no podrían salvarse! ¡Lo que era ella, se condenaría sin remedio! ... ¡Pero ojalá se condenara de aquel modo! ¿Pero qué tapetes serían aquellos? ¿Qué contendrían esas como imágenes de iglesia, pegadas a esas paredes tan labradas como altares? ¡Pero qué iglesia ni qué nada! Ni la de San Antonio, ni la de los jesuitas, ni la misma de envigado, ni el teatro, eran como esas salas de su padrino. (p. 395)

El día de la boda, belleza y elegancia son equiparadas con el culto de la religión. Las damas de compañía parecen ninfas, en tanto a los invitados se los compara con los ángeles y a Mario con el mismo Dios. El cura es tan apuesto “¡como una imagen! Pero no: era más bien como un pepo, como un cachacón, de esos bien pulidos y bien aliñados. Oyéranle ese hablado, con esa urbanidad y esa unción tan linda! ¡Eso sí era aristocracia! ¡Eso sí era sacerdocio!” (p. 397). El arribo a la fiesta, en casa de los Jácome, es comparado con el pentecostés. Allí, en el umbral de la puerta, donde los desposados dan la bienvenida a los invitados, en medio de la “tiesura cortesana” y los estiramientos, parece ocultarse la condición económica de unos y otros. Como la venida del espíritu santo, que congrega a todos sin distinción, “los ñoes se sienten dones, el montañero un Petronio consumado; y hasta los más tramposos y enculebrados se figuran que son muy buena paga” (p. 400). El narrador, luego de igualar a Medellín con la ciudad levítica por su opulencia, inicia la descripción de la fiesta, como si fuese el prefacio de la

liturgia, con la expresión “¡Suma corda!” (¡levantemos el corazón!) (p. 401). La fiesta, que se asemeja a la celebración del día de pascua y la salida de Egipto, no tiene como finalidad buscar la tierra prometida, sino la salida venturosa de la soltería. En esta mesa pascual el cordero judaico es el bizcocho “que ha costado trece mil pesos” (p. 401). Pepillo, el hijo menor de los Jácome, “comulga” muy juntito junto a Ligia su pastel. La degustación de platos, desconocidos todos para Ligia, son descritos como “las especies sublimes de los hijos de Israel” (p. 401). Finalizada la “comuni3n” los novios reparten entre sus invitados unas reliquias, que a la manera de “amuletos”, son colgados en el pecho de los invitados.

¡Qué simb3lico y qué est3tico aquel copillo menudo de azahares, con su documental cintajillo! ¡Qué bien sienta el precios3simo emblema sobre las solapas de los patolevas virginales! Dij3rase que la varita del patriarca San Jos3 va brotando de tantos corazones inocentes ¡Qué filos3fico es el culto de la religi3n de la elegancia! (p. 402).

La tercera raz3n por la cual la pel3cula es significativa en la novela es porque el cine, junto con las otras manifestaciones art3sticas, es la “enga3nifa” que aliviana la vida (Cfr. Carrasquilla, *Homilias*, p. 338). Cuando el narrador vira su descripci3n hacia las zonas agrestes de Segovia, afirma que todo ese c3mulo de saberes que alimentan la imaginaci3n de Petrona, han acentuado “ese sentido suyo de la vida, definido, categorico” (p. 422). Si hay algo individual en Petrona/Ligia es su capacidad para configurar la vida a partir de su yo. El sentido de la totalidad, amparado en la trascendencia, ha perdido su lugar para ced3rselo a la fragmentariedad y, en ese contexto, la salvadora es la imaginaci3n. La importancia de esta radica en que establece el entrecruzamiento entre lo inmediato y lo rememorado apelando a leyendas, novelas, fotograf3a y cine. De all3 que la verdad en Ligia es, como dir3a Carrasquilla en las *Homilias*, lo que ella quiere que sea. Seg3n el narrador, la verdad de la protagonista est3 emparentado con



“quimeras, ansias locas; lo distante, lo remoto, lo inaudito, lo irrealizable: ¡todo eso es la vida! El raudal de su criterio sólo de las mentiras se alimenta ¿De dónde si no? su verdad no la tienen por tal muchas de sus gentes próximas ¡Esto es bello! Vivir de verdades ajenas, de las verdades hechas que la mente no acepta ni el corazón reconoce, es, más que una simulación dolorosa, una apostasía de la vida misma (p. 422)

Apostatar a su propia verdad, a su propia fe, es algo a lo que Ligia jamás habría cedido. En ella prima su verdad interior. Esa que ha construido una memoria, como decía Baudelaire, con capas y capas de leyendas orales, novelas, iconografía, fotografía y cine. La religiosidad es, en tanto contenido vital práctico (Simmel, 2012), la configuradora de la forma del mundo de la protagonista. Por ende, no hay ligazón con lo trascendente, porque no hay una religión que prescriba ese contenido de lo que Ligia hace, siente o cree. Todo su ser es una forma de religiosidad imaginativa que configura el sentido de su mundo. Por ello, la verdad a la que alude el narrador debe ser comprendida como la configuración del objeto que parte del sujeto. Así, por ejemplo, poco importa si Mario es lo suficientemente apuesto, para ser equiparado con el soldado romano Marco Vinicio. Lo que importa es que Ligia lo ve y cree así. Ella misma se asume una beldad capaz de “tapar” a todas las otras mujeres. Las leyendas, las novelas y el cine hacen que lo imposible se haga realidad, por lo que, en la película de su propia vida, Ligia puede encontrar semejanzas en cosas que no tienen relación directa.

En una crónica titulada *El buen cine* (1914) Carrasquilla planteaba que este “arte de la manufactura”, ese “lienzo fijo” con “fotografías voladoras”, gusta mucho porque está hecho para lo “fantástico e imposible” (1958, p. 696). Todos los seres maravillosos tienen cabida en el cine: “duendes, genios, hadas, diablos y diablas, con toda esa policromía y esas magias” (p.696). Con respecto a los temas, la crónica plantea que en el cine se pueden tratar “las leyendas e historias clásicas, caballerescas o milagrosas de todas las naciones”, esto sin contar con las “cosmogonías y misterios de todas las

religiones” (p. 696). El cine es, por tanto, otra “mentira significativa” (p. 696) que instruye más que la historia misma.

Aquí, Carrasquilla reafirma, como en 1906 con sus ensayos *Homilias*, la idea de Nietzsche del arte como mentira que enseña verdades. Como se vio en la formulación de la constelación, para el filósofo alemán, el arte rompe todas las convenciones que el mundo social denomina verdad. Esta funciona como un pacto humano, una mentira que, a la manera de un tratado de paz, se usa para encajar y ser aceptado socialmente. El arte, por el contrario, al ser catalogado como lo no real, la mentira, puede señalar o hacer evidente todo aquello que el mundo convencional repudia o simplemente no quiere saber. De esta manera, es posible afirmar que la mentira del cine le permitió a Petrona/Ligia creer que todo cuanto pasaba por sus ojos, también le podía ocurrir a ella. Bajo esta lógica, la película es la confirmación de algo que la foto ya le había augurado, una historia de amor con final feliz. A la manera de *¿Quo vadis?*, Ligia supone que su amor con Mario podrá superar sus orígenes y creencias disímiles. La artificialidad del cine le gusta a Ligia, quizás por las mismas razones que expuso Carrasquilla en su crónica, porque allí “la ficción de la vida es más poderosa que la vida misma” (p. 695).

Paralela a la configuración subjetiva del mundo de Ligia, corren otras tantas. Tal como se expuso en el capítulo anterior, la verdad de los medellinenses es la que encierra un nuevo culto a los ideales urbanitas: al dinero, al estatus social, a la moda, al hablar correcto y la racionalidad. A partir de él se seleccionan los contenidos (Simmel, 2012) que se corresponden con dicho ideal. Sin embargo, algo similar ocurre en Segovia, pues catolicismo y sincretismo son los configuradores del mundo, dando pie a variadas conjeturas sobre la enfermedad de Ligia y sus delirios, el matrimonio con Mario, la ropa y objetos que trajo, su transformación física y el viaje París. Según esta leyenda popular, Mario Jácome le compró unos libros en Bogotá a unos turcos venidos directamente de Jerusalén. En ellos había toda clase de hechizos y brujerías del Rey Salomón, con los que Mario “privaba las mujeres, con la vista,

porque era *'manético'*, y hacía de ellas lo que ganas le dieran" (p. 425). Otra es la versión de la "gente del cogollo", que según el narrador, cuenta su versión "sin el encanto de la brujería" (p. 425). Aquí se afirma que todos los regalos del padrino, ropa, aretes y reloj son finísimos y que hacen parte de los "esponsales" (p. 425). Lo anterior señala, en términos de Simmel, que cada forma (religión, sociedad, moda), con sus respectivos contenidos, tiene la intención de expresar en "el lenguaje la totalidad de la vida" (p. 22), pese a que la apropiación de la materia es fragmentaria. En otras palabras, toda forma, bien sea individual o social, tiene la pretensión de adjudicarse el "derecho de la formación del mundo" (*Weltformung*) (*Ibid.*). De significar "según su motivo un mundo completo, autónomo, cerrado para así a partir de un impulso fundamental unitario" (p. 23).

Finalmente, solo resta aludir a la verdad que no está en el mundo convencional, pero sí en el arte. Esa que revela la imagen de religiosidad, pues a través del sueño de Petrona/Ligia, también hay un recordar y un despertar (Benjamin, 2013a., p. 629). La muerte de la protagonista el veintiocho de diciembre, día de los santos inocentes, tiene dos sentidos. El primero, propuesto por Bedoya, refiere a la conmemoración de los niños que fueron asesinados por Herodes I, el grande. Como ya se señaló arriba, para el crítico Ligia no es una santa inocente porque ha muerto por las condiciones físicas de la enfermedad y las fantasías que nutren su idilio con Mario, que nunca alcanza. El otro sentido de este día, que es el que aquí se propone, es el del imaginario popular de las bromas o inocentadas. En la frase aquella de "pásala por inocente", se devela la candidez de la víctima de la broma. La protagonista ha ido a Medellín donde su padrino le ha comprado todo lo que le permita compaginar con los ideales modernos de la belleza y la moda ciudadinas. Cuando la envía moribunda de vuelta a la casa paterna, le compra de nuevo detalles para ella y su familia. En una carga de baúles le ha empacado loza, mantillas y telas para el luto, ante la inminente muerte de Petrona. La inocentada radica en que a la familia Cruz, como a sus antepasados los indígenas, solo les queda la "cruz igualitaria" de su apellido. Nada ha

cambiado ni cambiará en la mina ni en Medellín. Los pobres con sus dioses vetustos tratando de explicar el devenir inclemente y los Jácome, en la ciudad, adorando el becerro de oro. El mismo Cosme, quien se autodefine como un hereje, termina convencido de que el ultraje y los malos comentarios sobre su hermana de conocidos y paisanos, tiene una finalidad divina. “Si Dios permite este ultraje y este dolor en sus criaturas elegidas, será porque la calumnia... ¡no sé cómo decirlo! ... es como un manto para abrigo y preservarlas más” (p. 426).

Así, desde los años veinte hasta ahora, nada parece cambiar. En una crónica publicada por revista *Semana* titulada “Dios y el diablo en la tierra del oro” (2012), Juan José Hoyos, ganador del premio nacional de periodismo, narra cómo desde hace cuatro siglos la fiebre del oro en el nordeste de Antioquia ha permanecido intacta. Ya no son los españoles, ni los Jácome los que explotan el territorio. Empresas, mineros artesanales, gobierno y grupos al margen de la ley se han disputado la tenencia de la tierra y los ríos. En esta crónica, Hoyos rescata la imagen de explotación minera expuesta por Tomás Carrasquilla en *Ligia Cruz*. Esta es un ejemplo de cómo esos territorios han sido apetecidos desde la época colonial por su oro. De mano en mano, de explotador en explotador, las minas han estado bajo la tutela de franceses, ingleses y canadienses. Durante años, los pequeños mineros han ejercido la misma función de generación en generación, buscar vetas. Como sus ancestros la superstición los guía, rastrear en la noche “cuando alumbran las montañas”, o en los nidos de las culebras porque el oro está cerca. La novela de Carrasquilla presenta una época deslumbrada por el capital financiero y la importación de mercancías, que daban la sensación de estar en cualquier ciudad europea. Pero hubo algo que vaticinó acertadamente, que lo nuevo, es siempre más de lo mismo, solo que con otros dioses y con otros explotadores.

## Juego y memoria

### *Fantasía creadora de semejanzas*

Tal como se expuso en el capítulo anterior, *Entrañas de niño* y *Simón el mago* son dos textos narrativos en los que es posible analizar la detención del decurso de la historia (Benjamin, 2013 a., p. 628). A partir de la barbarie e irracionalidad en los respectivos juegos infantiles, los adultos censuran el comportamiento de los niños y los castigan. Paco tortura animales porque sueña ser un tirano y Antoñito quiere convertirse en brujo, por lo que cada familia constriñe a su vástago a comportarse racionalmente, apelando a los principios de la moral católica. Dichos principios hegemónicos fueron difundidos primero oralmente y luego en textos escolares, a través de instituciones como la familia y la escuela. Son estos valores sociales, amparados en la autoridad de la tradición selectiva (Williams, 2019), los que confrontan las ansias de individualidad de los personajes.

Mientras los adultos asocian los juegos a comportamientos inmorales, la mirada infantil encuentra en estos momentos fugases de éxtasis imaginativa<sup>59</sup>. En los dos textos la etapa de la niñez está asociada con los estados primitivos e irracionales del juego. La fuerza mimética del niño, ese jugar a ser tirano o brujo, permite encontrar semejanzas fugaces entre cosas que no tienen ninguna relación. Así, en el caso de Paco esto se hace evidente cuando toda la fuerza mágica, que ahora está en el lenguaje de las historias que sabe de memoria, pasa al “ámbito de la escritura” (Benjamin, 2007, p. 216). En Antoñito toda la magia del lenguaje está en las leyendas orales que Frutos le narra, entre lo que se dice y lo que en realidad se quería decir. Tanto en la novela como en el cuento, lenguaje y escritura son

---

<sup>59</sup> En los textos de Baudelaire y Benjamin hay una distinción entre fantasía e imaginación. Así, bajo el título de “Salón de 1859” el poeta asocia a la primera con una condición inherente al hombre. En cambio, la imaginación es una facultad superior, de allí que se le denomine reina de las facultades, “la creadora” (Baudelaire, 1999, p. 239). Lo mismo ocurre con Benjamin (2007), para quien la fantasía está ligada a la infancia; en tanto lo creativo, es decir, la imaginación, es privativo del artista creador. En *Entrañas de niño* Tomás Carrasquilla mantiene esta diferenciación entre la fantasía que es la “impresión” y lo sensitivo de Paco y la imaginación que tiene que ver con la capacidad de hallar “efectos encontrados” en “clave”. Es decir, además de la asociación creativa entre cosas, también hay una suerte de posibilidad.

“el archivo no sensorial de semejanzas, de correspondencias que no son sensoriales” (p. 211). En otras palabras, el lenguaje es un depósito en el que el niño junta objetos, que no guardan relación de contigüidad entre ellos, produciendo otras significaciones que no poseían originalmente. Lo anterior implica, además, una imbricación entre dos formas de pensamiento, el de la “oralidad primaria”, que al carecer de escritura se fundamenta en situaciones cotidianas concretas, y el de la tecnología de la escritura que implica un pensamiento abstracto (Ong, 1999).

El narrador adulto de *Entrañas de niño* afirma, irónicamente, que durante ese tiempo de la infancia en *El Silencio*, acumuló en su cabeza una “balumba de miedos y recelos” que a veces contrarrestaban “otras balumbas” religiosas (p. 199). Es decir, no había posibilidad de eludir el influjo de la superstición y la fe. Sumado a esto estaba el contexto vetusto donde residía, que elevaba, aún más, el andamiaje sobre el que se soportaba la imaginación infantil. La casa daba la sensación de habitar en un calabozo, pues junto a la piedra y el roble, materiales de los que estaba hecha, se sumaba el grosor de sus goznes, petillos y bisagras. Los alrededores estaban ensombrecidos por el espesor de los árboles que la rodeaban, los corredores solitarios y los escombros de la capilla repleta de murciélagos, hacían lucubrar al niño con la idea de la presencia de las almas de sus ancestros. Otrora la capilla había sido un espacio de culto y devoción por parte de campesinos y aldeanos, a un retablo de la Virgen de la Valvanera. Sin embargo, como plantea el narrador, por orden del obispo Monseñor Juan de la Cruz Gómez Plata<sup>60</sup>, mucho antes de que él naciera, el culto en capillas como esta fue suspendido.

Estas ruinas de la ermita son significativas porque propiciaban sentimientos encontrados de dulzura y amargura, tristeza y alegría. “Una emoción tan extraña, tan compleja” -dice el narrador, que a

---

60 En el 1837 Monseñor Juan de la Cruz Gómez Plata, obispo de Antioquia, enfrentó un desorden civil, luego de su decisión de clausurar todas las capillas parroquiales en las que se oficiaban eucaristías. Una de estas capillas rendía culto a un retablo en honor a la virgen de la Valvanera, traído a la población a finales del siglo XVIII, por una pareja que lo conservaba como una pertenencia familiar. Carrasquilla contextualiza su novela en la finca *El Silencio*, pero Paco hace un viaje con su hermana Librada a otra finca llamada *Los Robles*. Llama la atención que el retablo real de la advocación mariana estuvo efectivamente en la capilla de una casa llamada *El Roble*.

veces se me hacía preciso experimentarla” (p. 198). En la rememoración de esos tiempos, los escombros de las campanas, las “pilas de agua bendita, llenas de terrones, de polillas y gusarapos” (p. 198), el narrador percibe la pérdida de esos momentos plenos de la niñez. Un tiempo similar al mítico, cuando las acciones humanas se experimentaban con “corazón infantil”, es decir, “no maculado por la culpa”. Es la época del “despertar de la fantasía” y “el instinto masculino” que se arrostraba a los peligros. En los escombros de la capilla, que recuerdan que aquel lugar “fue de adoración”, Francisco siente el dolor del creyente que tiene “nostalgia de Dios Sacramentado” (p. 199). Es la añoranza de los días de culto de la infancia. Estos, como la devoción de los campesinos por la advocación mariana, son irrecuperables.

La experiencia infantil de Paco está anegada de la facultad mimética. En todos los juegos y pasatiempos hay momentos fugaces en los que el personaje percibe, lee semejanzas no sensoriales, para usar la metáfora benjaminiana. Dichas semejanzas no tienen como finalidad establecer una relación con la trascendencia, sino con su propio yo interior, que es el que configura el mundo. Mientras el Paco del *Silabario* y los *Catones cristianos*, es decir, el que no sabe leer y escribir, cree que las letras son las cosas mismas, el de la *Citología* no requiere relación de contigüidad directa entre las cosas para percibir semejanzas no sensoriales. Hacia el final de la novela, cuando Paco domina completamente la lectura, que se corresponde con la muerte de la abuela y la desaparición de su perro *Mentor*, esa relación estrecha, a veces incluso de superposición entre la realidad y lo que imagina se va desvaneciendo.

Así, al inicio de la novela, el Paco del *Silabario* y los *Catones cristianos* lee en las formas ruinosas de los edificios los grafemas **E** y **L**, estos, como las nubes, le comunican cosas profundas. Con la ortografía de las letras, en castellano antiguo del retablo de la Virgen de la Valvanera, ocurría algo similar, pues le hablaban de “los pormenores de la consagración con úes que son vées, con equis que son jotas, con efes que son eses” (p. 198). El narrador adulto afirma que, por aquella época, su

imaginación infantil se nutría de todas aquellas “prácticas y símbolos religiosos” que, “entre milagros de santos y encantadores”, lo llevaban a crisis constantes de superstición. “Algo así como la clave, como la cifra de un destino: el de mi familia, el mío acaso” (p. 205). Todos estos temores, suponía el niño, eran percibidos por Mentor. Este era el guardián, el espíritu protector, con quien divagaba sobre las analogías que iba percibiendo.

Otra semejanza no sensorial que percibe Paco es la de la relación entre la pasión de Jesucristo y su propio sufrimiento. Luego de la reprimenda que le propina su padre por torturar sapos y aventarlos a las criadas, el niño huye rabioso con su perro *Mentor* al *Morro*, profiriendo mil venganzas entre gimoteo y gimoteo. Se siente traicionado por todos en la casa, pues fueron ellos los que lo denunciaron y no hicieron nada para defenderlo. “Fui conducido al suplicio (...) Ni la abuelita, ni mamá, ni alma humana me hicieron el menor duelo” (p. 202). Sosegando la ira y la humillación en compañía de su perro, equipara, dramáticamente, los sufrimientos e injustos vejámenes al que fue sometido Jesucristo, con las marcas que le dejó en su piel la “correa justiciera”.

recordé aquel verso de *La pasión*, donde dice que ‘la carne salió pegada de la túnica interior’, y me figuré mis ropitas a manera de cataplasmas cruentas de pellejo mío. Sí, ya sentía la pegadura, los dolores. Al desnudarme, al quitar la ropa ... ¡Ay Dios mío! Y la escena de mi propia despellejada se me presentó aterradora. (p. 202)

Con respecto al santo de su nombre, San Francisco de Paula, Paco cree ser él, el virtuoso de quien hablan esas oraciones. “Se me figuraba ser yo, yo mismo en persona, el Francisco en referencia” (p. 199). Pero el cariño que dice tener Paco por el canónigo no está vinculado con las ansias de ascetismo; lo que lo apasiona de las narraciones es el ritmo y las palabras rimbombantes. Él cree ser el santo famoso mentado en oraciones que narran sus hazañas. Tal como se mencionó en el capítulo anterior, Paco es soberbio y, además de sus rigores estéticos, suele tener un trato fatuo con Cándida



Rosa, con Cuco, el primo de esta, con sus compañeros, sus hermanos e incluso con su padre y su maestro. Todo lo contrario, al eremita de Calabria. Este hizo de los votos de la cuaresma una forma de vida: pobreza, castidad, obediencia y a la abstinencia de alimentos de origen animal. Pese a que fue hijo de padres agricultores y analfabeto como ellos, logró el reconocimiento de reyes y clérigos por su sabiduría y humildad. Paco, desde un lugar opuesto, repudia a todos los que considera inferiores, pero adora a los poderosos y bellos. Por esto, cuando repite los estribillos de los gozos elevados a San Francisco, hace énfasis, con “muecas” y “voces fingidas y grotescas”, en aquellos apartados que le suenan potentes en significado a su propia persona, lo decadente, y no a la vida misma del santo:

En la de Paula,  
 Villa de Calabria,  
 nació Francisco  
 al mundo decadente. (p. 199)

Lo mismo ocurre con todos los pasajes bíblicos que aluden a episodios cruentos o viles. El del martirio al que someten a Jesucristo con la coronación de espinas le atrae por la exagerada alusión a los arroyos de sangre. Paco repetía de memoria las palabras de Santa Brígida, quien, en sus visiones, afirmó haberlo contemplado con la “cabeza como si la hubieran metido en una tina de sangre” (p. 199). Dicha frase la declaraba “con frecuencia”, afirma el narrador adulto, “pues este pasaje de la canónica narración se me clavó en la memoria como un dardo” (p. 199). A sus gustos excéntricos hay que sumarle la debilidad que siente por los hombres viles. Así, algunas veces, el personaje se identifica con Herodes y Calígula, otras con su bisabuelo, Taita Gori, el esclavista y torturador de negros y, la mayoría de las

veces, con Francisco Vera. Este último es el personaje de una leyenda popular de origen español<sup>61</sup>, que le narró el cojo Félix. Trata de un bribón, pero devoto, transformado por un retablo de la virgen de las Mercedes. Como este, Paco proyecta su propia salvación en la abuela que, como la virgen de la leyenda, era la única capaz de despertar en él sentimientos piadosos, de belleza y cariño.

Aquí, la imagen de religiosidad popular que construye la tensión entre lo *sido* y el *ahora* del personaje es la que aúna, en un instante fugaz, lo sagrado y lo profano. Como la comparación de la abuela y la madre con la virgen de la Valvanera, Paco cree ser el personaje principal de los pasajes bíblicos. Todo lo que ha memorizado durante la oración familiar, esa balumba que superpone contenidos de una novena con un trisagio dota de un sentido a la fragmentariedad del mundo (Simmel, 2012), a través de la semejanza no sensorial que elabora el yo. Dichos saberes, como su pasado familiar y el entorno de su casa, no se presentan encadenados a una lógica coherente, sino confusos y ruinosos. Por esto, cada vez que siente recelo o miedo, o simplemente lo asalta alguna inquietud, el niño apela a esos saberes de su tradición para enlazarlos a su ahora.

En el *Morro*, mientras maquina las posibles venganzas que les podría propinar a los adultos que confabularon para castigarlo, ve entre el rastrojo, “restos tan tristes y tan inexpresivos” de un fogón, una piedra de moler, grumos de hollín, madera podrida, tejas, quicios de puertas y de una lápida. Todos estos despojos desperdigados aquí y allá, le producen melancolía, que sin tener que ver con su situación, le hacen evocar “los hogares apagados” y aquellas cosas que al dejarlas abandonadas mueren.

Jubilados, baldíos, testigos presenciales de un pasado que a nadie le interesaba, de una historia que siempre sería ignorada (...) esto me ponía más confuso y amilanado. ¿Por qué sufría

---

61 Carrasquilla tiene un cuento titulado *El prefacio de Francisco Vera* (1914). Al final de este, el autor aclara que su cuento es una versión popular antioqueña de *El romance del Cura*, recogida por el editor del *Quijote*, Francisco Rodríguez Marín. Lo anterior, le hace suponer a Carrasquilla que lo debió haber traído a Antioquia algún valenciano.

uno con las cosas? ¿Por qué con unos escombros que ni le iban ni le venían, que nada importaban? (p. 203)

Estas preguntas sobre el porqué del envejecimiento de las cosas y la relación que el hombre establece con ellas irán concretando su asociación, a medida que Paco domina la lectura y la escritura. En otras palabras, cuando ese “aspecto mágico (si se quiere decirlo de este modo) propio del lenguaje y la escritura implica una conexión con otro aspecto, a saber, lo semiótico” (Benjamin, p. 212). Pues una es la relación natural con el lenguaje oral que tiene Paco, con lo que se dice, y otra cuando aprende a leer, con la artificialidad de lo que está escrito (Ong, 1999). Esta diferenciación va a ser señalada por el narrador al afirmar que su deseo de saber era tal, que los progresos lo llevaron de la escritura en pizarra al papel. Como le ocurre a Bárbara Caballero, comprende que, con la lectura, lo puede saber todo. Ya fuera con el *Catón* o la *Citolegia*, leía “con el mismo sonsonete del maestro” (p. 234). Paco no solo comprende grafemas y sus respectivos sonidos, también identifica que en su lengua la unión de consonantes y vocales produce el sentido de la palabra. Esto pese a que aún no reconoce las excepciones.

Aquella lectura académica tenía allá su intrínquilis. Dos consonantes juntas... ¡nunca, jamás!: o se eliminaba la una o se metía entre las dos, unas veces la vocal anterior otras la siguiente: *La Inmaculada Concepción* o *Concepción: San Aleberto Mano* o *Megáno*. (p. 234)

Sin embargo, dice el narrador que, si durante este tiempo hubo muchos progresos en la sabiduría, así mismo aumentaron sus malos comportamientos. Las ansias de hacer buen uso de razón “duró lo que lirio en pradera” (p. 234). Las crueldades con los animales y el trato canalla con los inferiores ahora eran de conocimiento público y a él, poco lo afectaba. El niño estaba empoderado, porque luego de la crisis de nervios que lo mantuvo delirando toda una noche, debido a sus supersticiones, la familia temió volverlo a castigar. En medio del delirio confesó todas sus

“fantasmagorías interiores”: las ánimas benditas y los sufragios perdidos en *El Morro*, los entierros del padre Villalares y la Santa inquisición, la forma de calavera que tenía la ventana del cuarto de *El Magistrado*, las formas de las letras que tenía la casa, las “ansias de comulgar, las promesas de virtud”, la mariposa negra que creyó se había posado en la cabeza de la abuela mientras esta dormía, el alma encantada de Mentor. Así que luego de muchos cuidados y remedios, la familia creyó necesario enviar al niño a pasar una temporada a la casa de *Los Robles* con su hermana mayor, Librada. Entre tanto, se realizaron remodelaciones a toda la casa. Los árboles habían sido podados y reducido su número, el corredor de las argollas ya no era tal. Los cuadros de familiares fueron colgados, los libros de *El Magistrado* se ordenaron y los ventanales del cuarto, que formaban los ojos de la calavera, habían sido clausurados. La habitación del Padre Villalares, si bien aún le producía algo de miedo, parecía más bien un lugar de oración. “En verdad -dice el narrador- que un cambio tan completo era para borrar el pasado” (p. 226).

A su regreso, Paco comprende que el temor de sus padres a una recaída, lo libraba de cualquier castigo. Así que, aprovechando esta situación de inmunidad, hace de las suyas y, cuando percibe un regaño, apela a esa “hermosa propiedad de delirar a cualquier fiebre, y hasta sin fiebre, en ocasiones” (p. 222). Además, los arreglos y remodelaciones lo hacían sentir ufano de la grandeza de su familia y la suya propia. “Para que todos viesan lo ricos que éramos y lo mucho que nos cuidábamos” (p. 230). Embebido de su grandeza, la abuela y la madre como siempre, eran las únicas merecedoras de respeto, pues al resto, no les pasaba media. “Papacito, así, asá, desde que no dijese ivierno, algotro y dotor, y desde que dejase las vestimentas de la huerta” (p. 235). Era tan insoportable que sus hermanas lo llamaban “sapo tostado” y doña Beatriz y Vira lo rociaban con agua bendita porque, según ellas, estaba “tentado de Judas”. Desde el balcón arrojaba escupitajos o todo el que creyera “ño o negro”. En la escuela era mucho más insolente con sus compañeros. Cada que pasaba junto a ellos, les hacía “gestos

de asco, ya tapándose las narices, ya pasando por junto a los menguados, con aire antiséptico, les daba a entender mi grandeza y superioridad” (p. 235). Solo manifestaba compasión, y esto para que todos vieran, con Jesusito Carmona, el hijo de una mujer pobre que vivía de doblar tabaco.

Ahora bien, lo importante de este tiempo es que, pese a sus aires de superioridad, Paco logra captar instantes, con una sensibilidad de auténtico esteta, en los que las cosas viejas le comunican algo en su ahora. Eso que apenas se insinuaba en las ruinas de *El Morro*, adquiere ahora una significación inmanente. Con las remodelaciones y la inauguración de la casa, la familia invitó a tres curas, entre quienes estaba el doctor Rada Nates, que venía de Santa Cruz a officiar una misa para la Virgen. Este, conocedor del pasado de la familia y de los vínculos de esta con las ideas independentistas y libertarias, particularmente de los dos primos de Vira, los Villaleres, y de su esposo, el abuelo Solsona, persuade a la mamá de Paco para quemar algunos libros de la biblioteca de *El Magistrado*. Esto, afirmaba el clérigo, evita no solo “que quemem más almas”, sino que se siga bebiendo en novelas ese “veneno en copa de oro” (p. 232). La referencia al Quijote es directa, pues doña Beatriz, quien afirma no tener problema alguno con la determinación del cura, le dice que escoja lo que quiera, hasta que no quede libro alguno de caballería. Aquel le responde jocosamente, “! Lo mismo que en la biblioteca de Don Quijote!” (p. 232). La dama, con determinación, conduce a Rada Nates a los aposentos del tío, no sin antes advertir, que los libros en su casa son “tan inofensivos como pólvora en agua” (p. 233). Pues salvo las novenas y vidas de los santos, “¡lo mismo es que estén en castellano que en latín!” (p. 233), nadie en la casa, salvo ella, lee “uno que otro”. Lo anterior es cierto parcialmente. En efecto, la única lectora de la familia era ella, pero no solo los leía en castellano, también lo hacía con los que estaban en francés. La decisión de Rada Nates estaba tomada, esculcó y esculcó y aquella tarde, junto al árbol de mango, ardieron, entre otros, los *Apuntes romanos*, *Las ruinas de Palmira*, *El conde de Montecristo*, *El judío errante* y *Los misterios de París*.

Fascinado con las láminas y los grabados que tenían muchos de aquellos libros “condenados”, Paco logra, bajo aprobación del clérigo, rescatar con sus tijeras del incendio las ilustraciones y grabados de *Los misterios de París*, *El judío errante* y *El conde de Montecristo*. “Destruir y adquirir a la vez ¿qué mayor dicha?” (p. 233). Una colección completa de “caballeros, muñecos feos, señoras galanas, así como mamacita; unos en hoja sola, otros entre lo escrito” (*Ibid.*). Con estos, y sus rudimentarios conocimientos en escritura, incursiona en el mundo del arte. Lo primero que hace es un emblema, en el que dibuja un mamarracho que representa al maestro Calasancio con su “serpiente de Moisés”, es decir, con el látigo. Debajo de este, un lema que decía: “este es el tigre que se va a comer al maestro Calasancio”, “esta es la serpiente de Moisés, que le picó en las espaldas” (p. 236). A la segunda creación o “arte pictórico”, lo denominó *El paisaje*. Un montaje de grabados, en el que combina materiales como yerba y bolo, con las tonalidades que le dan los lápices de color. Aquella obra, que es la “revelación sublime de la belleza”, posee una “unidad filosófica” (p. 236).

El centro lo ocupaba el palacio, como parte de mi familia, con todo y princesa encantada. Volví a recortar las figuras y, cada una, fue ocupando su puesto respectivo, iluminadas ahora de amaranto y de zafiro, ahora de esmeralda y púrpura. *Flor María*, qué era la víctima del encantorio, estaba tras una reja, que se abría, con su palomita en la mano; *Sara Mac Gregor*, que era mamá en persona, la rodeaba su familia, bajo la copa de una palma, que nos cubría todos; el encantador horrendo, que no era otro que el Edmundo Dantes, a quien agregue tamaños cuernos y cola enroscada, se perdía entre unos racimos de corozos. Tan grandes como su cabeza; y Rodín hacía de doctor Rada Nates, encaramado en el púlpito. (p. 236)

*El paisaje* era tan bello a los ojos de su creador, que este lo pegaba con orgullo en el balcón, en los corredores, debajo de la cama de Vira y en la pared, junto a su propia cama. Aquella creación posando, superpuesta e imbricada al lado de la “media docena de imágenes diminutas” (p. 216) de

santos y vírgenes. Estas las había puesto Vira para que lo ayudaran a ver cosas santas en los momentos de desvelo e impedir que el diablo entrara. Tanto aquel emblema rudimentario del maestro, como *El Paisaje*, ya no dan cuenta de que las letras son las cosas mismas. Ahora es Paco quien les adjudica significaciones, al juntar la representación de su familia devota del ahora, con todos los grabados que aluden a una literatura profana que le precede. El mundo obrero y empobrecido de París de las obras de Eugène Sue y los deseos de venganza de Edmundo Dantés, el personaje de Dumas. La alusión al judaísmo<sup>62</sup> no es menor, pues en la obra de Paco, el doctor Rada Nates, quien lo deslumbra al inicio con su elegancia, su correcta pronunciación y el uso del rapé, es el pérfido sacerdote Rodin. Como en esta última, donde los seres cruentos son los sacerdotes, en tanto los judíos son los buenos, así mismo la idealización que Paco hace del Doctor Rada Nates y de su tío el curita, no obrarán en él “con la misma magia” (p. 247).

Estas cosas viejas y abandonadas en *El Morro* que, desperdigadas e inexpresivas, ponían al Paco del *Silabario* “confuso y amilanado” (p. 203), ahora galopan con sus diversos tiempos y procedencias revelándole semejanzas no sensoriales con un glosario secreto (Benjamin, 2013a.). Así, antes del viaje a Santa Cruz para la celebración de la Semana Santa y la primera comunión de Paco, que representa su

---

62 Álvaro Pineda Botero (2016), el último biógrafo de Tomás Carrasquilla, en el capítulo 6, en un apartado titulado “Carrasquilla y la leyenda del judío antioqueño”, plantea que a finales del siglo XIX surge un rumor sobre elementos de la raza judía en la identidad antioqueña. No obstante, el biógrafo desmiente esto con argumentos históricos, particularmente los que atañen al control ejercido por la corona española sobre la presencia de judíos en el territorio. En el caso particular de Carrasquilla, Pineda afirma que este “se sale por la tangente” (p. 181), pues así como en ocasiones “parece estar a favor de la leyenda; en otros la niega” (*Ibid.*). Sin embargo, aquí se propone, que más que una asociación con la ascendencia judía del antioqueño, de lo que se trata es de una referencia literal común al imaginario bíblico occidental. En este se suele culpar a los judíos, antes que a los romanos, de la muerte de Jesucristo. Aunque también podría aludir a la escena de la crucifixión en la que el sediento Jesús le pide agua a un judío y este se la niega. Por ello, en *Entrañas de niño* y *Simón el mago* se cataloga como judío a quien comete actos de crueldad. De este modo, cuando Frutos ve las marcas que Antoñito tiene en el cuerpo por el castigo del profesor, se va a la escuela y lo encara gritándole: “¡Ah maldito! ¡Pusiste al niño como un Nazareno!” (p. 508). Paco también dice, a propósito de trato cruel con sus semejantes, que se entregó “a los deleites del judaísmo: cada ñó o negro que entrase llevaba su escupitiña” (p. 325). La mamá de este, al enterarse de los juegos con sapos, pregunta en voz alta “¿a quién saldría este muchacho tan verdugo?”, a lo que el padre medio burlón e insolente, le dice que le viene de los Gori, que son judíos. Ante esta respuesta, la madre de Paco sale furibunda, según el narrador, con los ojos encendidos y su nariz judaica dilatada. Todo lo contrario ocurre con la elaboración de *El Paisaje* de Paco, el montaje de grabados en el que considera está representada una verdadera obra de arte. Allí usa una lámina de Rodin, el personaje de *El Judío errante* de Sue, para representar a Rada Nates, el sacerdote devoto que quema los libros de uno de los tíos Villalares. Como en la novela del francés, el sacerdote es el pérfido, y no los judíos.

buen uso de razón, la abuela Vira decide heredar. Este acto de sucesión, que no es comprendido plenamente por Paco, se percibe como una despedida. Sigilosamente y con ayuda de sus nietos, Asunción y Paco, Vira extrae, de entre muchas cajas, objetos de todos sus antepasados y de uno de sus hijos, Bonifacio, el sacerdote fallecido. Cosas que, medio cubiertas con papel durante años, “exhalaban ese olor indefinible, esa como fragancia del pasado que embriaga de tristeza” (p. 242). El tesoro de la abuela estaba compuesto por joyas, masculinas y femeninas, perlas, rubíes y zafiros, que según Francisco adulto, hablaban de generaciones “que no tuvieron más lujo, ni más derroche que el de amortizar dinero en pedrería” (p. 244). De un baúl grande, que era de “madera de rosa, con relieves e incrustaciones de plata” (p. 242) sacaron mucho oro. También había allí cofres y cofrecillos con incrustaciones de piedra y plata, tallados en bellotas, de marfil o de conchas. Todos estos parecían “juguetes de una nietecita de la reina Sabá” (p. 244). Como en el poema *Vejeces* de Silva (1985[1889]), donde “las cosas viejas, tristes y desteñidas” son las que “saben secretos” de épocas “que ya nadie conserva en la memoria” (p. 23), Paco también intenta oír lo que le dicen las “voces agonizantes” (*Ibíd.*) de su tradición familiar.

A medida que la abuela hurga en las pertenencias de su difunto hijo, y de la familia en general, Paco percibe la manera en la que la anciana “revive el pasado por los objetos que lo representan” (p. 242). Como si “toda una vida” pudiese ser “traducida a la lengua de las cosas” (p. 242). Al igual que le ocurrió antes de las remodelaciones de la casa, ahora Paco remueva como en un “desván de trastos” estableciendo analogías con las que actualiza el pasado (Benjamin, 2013 b., p. 50). Gustos, creencias, hábitos que quedaron adheridas a los propietarios de aquellos objetos. Los misales empastados del tío Bonifacio con aquellos “signos góticos” negros y rojos escritos en latín, hablan en “esa lengua que ha muerto en la tierra para vivir en el cielo” (p. 242). El hábito de la Virgen del Carmen que su tía, la otra hija de la abuela, le envió a esta, cuando escogió la vida del celibato y el servicio a dios.



Entre aquel mundo de objetos, la abuela le permitió escoger a su nieto favorito algo que él quisiera. Impulsado por lo bello, que era la única base de toda su “apreciativa”, Paco escoge unos medallones que tenían dibujados a sus abuelos maternos, Don Bonifacio Solsona (cubano) y Elvira Villalares. Considerando esto como poca cosa, Vira le escoge y guarda, en uno de aquellos cofres pequeños, “tres sellos del bisabuelo, una cadena de papá Solsona, botones de diamantes para la pechera y un anillo de solitario” (p. 244). Al siguiente día, del sillón de la bisabuela Villalares, Vira extrajo una caja con Ejecutorias que le sucedió a Paco. Aquel documento, afirma la abuela, es una constancia de la hidalguía y nobleza de la familia. Por lo que le dice al pequeño:

Lo que le di ayer, aunque valga, son bienes mundanos y perecederos. Esto no: este legado lo va a guardar usted toda la vida, como una reliquia. Cuando lo comprenda, sabrá lo que somos, lo que es usted y las obligaciones que tiene con Dios y sus semejantes. (p. 245)

Las Ejecutorias, así como el tipo de construcción de las casas con capilla, solían ser elementos de distinción material, de los estamentos del modelo económico colonial desde el siglo XV hasta el siglo XVIII (Ruíz, 2006). Los pergaminos, según Vira, señalaban, después de Dios, todos los deberes de nobleza que Paco tendría que conservar “para con los semejantes” (p. 244). Este, sin comprender mucho, deduce que se trata de “cosa de reyes y magistrados” (p. 246). Por escrito, Vira deja constancia de que el propietario de las Ejecutorias, Francisco de Paula Santos Solsona, solo podrá verlos a los quince años y, cumplidos los veintiún años, le serán entregados. Entretanto, su madre, doña Beatriz, será la albacea de dichos documentos.

La tradición, esa transmisión de la abuela al nieto de la religión y la hidalguía tiene un papel simbólico. Pues la grandeza del mundo colonial, con todo y sus valores, desaparece con la muerte de doña Elvira el viernes santo, lejos de su casa, en la heráldica e ilustre Santa Cruz. Tanto las Ejecutorias, como las joyas, cofres y oro, hablan de la grandiosidad de una época desaparecida y solo recuperable

mediante el recuerdo. Es cierto que aún quedan rezagos de esas formas de distinción, características del linaje entre amos y sirvientes, tal como sucede, por ejemplo, con Tula y la familia de Cuco y Cándida Rosa. Sin embargo, las ínfulas de grandeza de Paco se presentan socavadas mucho antes de la entrega de los títulos nobiliarios. Así, por un lado, mediante las analogías no sensoriales que Paco percibe, esas que aúnan fugazmente el pasado ruinoso y desordenado con el ahora, se señala que no hay tradición, sino tradición selectiva. En este caso la que la abuela le ha legado a su nieto. Pero por otro lado, la novela se apodera “de un recuerdo” del pasado (Benjamin, 2013b. p. 22) que hace estallar la presencia de variadas tradiciones: la ascendencia del padre sin ningún título nobiliario o signos externos del linaje (el habla y el vestir), la tiranía del esclavista de su tatarabuelo español que deja en entredicho la supuesta racionalidad del creyente, las ansias de libertad republicana de los tíos Villalares y el abuelo Solsona, la superstición católica, que no es cosa de sirvientas, como dice la madre, sino consecuencia directa de una mala interpretación familiar de la doctrina cristiana. De allí la obsesión por la protección con escapularios, estampas y novenas. Otro tanto ocurre con la tradición bíblica, entreverada de sus orígenes hebreo, arameo y griego y los referentes literarios, en los que se superpone lo popular con la literatura europea. Todo lo anterior señala que de la mentada grandeza solo quedan las Ejecutorias que, en tanto testimonio, son equivalentes de la casa remodelada, es decir, solo conservan el valor cultural que los objetos tienen en un museo.

Por todo esto, la desaparición de Mentor el jueves santo y la muerte de la abuela el viernes, señala el final de una etapa, en la que la imaginación infantil establecía semejanzas no sensoriales. Todos los sueños y anhelos de casarse con una princesa como su madre o su abuela, en un templo como el de la Asunción en Santa Cruz, o ser magistrado o doctor como Rada Nates, se esfuma. El domingo santo, en medio de la pascua y el velorio de Vira, Paco comulga por primera vez. Como una ráfaga, el niño ve transfigurada a su abuela en el rostro de la Virgen. Pero este evento, como la infancia, se

desvanece en los tiempos pretéritos de la memoria. Todo cuanto Paco tuvo por sagrado, muere con su abuela.

***Oralidad, creadora de semejanzas***

En el caso de Antoñito, las semejanzas no están íntimamente ligadas con el paso del lenguaje a la escritura, como le ocurre a Paco; aunque se aluda al hecho de que el niño ingrese a la escuela. De lo que se trata, puntualmente aquí, es de una semejanza no sensorial entre lo que dice Frutos y lo que, en realidad, quería decir. En otras palabras, el poder mágico que tiene la semejanza está en el lenguaje mismo. Como ya se señaló en el capítulo anterior, Antoñito goza de las prebendas que nunca tuvieron sus hermanos mayores. Primero, por ser el menor de la familia no se le castiga nunca y, si comete alguna pilatuna, Frutos sale en su auxilio. Segundo, este vínculo de cariño y protección con Frutos, se ve fortalecido por las horas que pasan juntos, bien sea probando todos los juguetes que ella le fabrica, o entretenido con los cuentos y leyendas que le narra. Esto último transportaba al niño a la “*Tierra de Irasynovolverás*”, cuando no lo hacían desternillar de la risa con las aventuras de Pedro Riales (p. 508). El papel rector de la estimulación de la fantasía lo tiene la oralidad. Según el narrador adulto, Frutos era para el niño un ser dotado de erudición por todas las historias que sabía.

Las horas muertas se me pasaban suspenso de la palabra de Frutos. ¡Qué verbo el de aquella criatura! Mi fe y mi admiración se colmaron; llegué a persuadirme de que en la persona de Frutos se había juntado todo lo más sabio, todo lo más grande del universo mundo; su parecer era para mí el Evangelio, palabras sacramentales las suyas. (p. 510)

El vínculo entre lo profano y lo mágico se plantea con el “chispazo” (Benjamin, 2007, p. 210) que produce en el niño lo narrado. La palabra de Frutos es equiparada con el Evangelio porque todo cuanto ella dice, lo asume Antoñito como una verdad incuestionable. Si lo decía Frutos, que era ese ser sabio que tiene en su cabeza un conocimiento tan amplio, ¿por qué habría de cuestionarse esa verdad? En las

tardes, sentados los dos en el jardín, se entrecruzan narraciones de variadas procedencias: cuentos de pícaros, milagros de santos y animas benditas. Así, “narrando y narrando llególes el turno a los cuentos de brujería y de duendería” (p. 510). Según Antonio adulto, todo lo descrito hasta ese momento por Frutos fue “vulgaridad” comparado con “la atracción de la belleza” que producía la brujería. “Eso sí merecía que uno consagrara todita su vida en cuerpo y alma” (p. 510). Jugar o simplemente proyectar una vida en cualquier otra profesión parecía una nimiedad con la posibilidad de la transfiguración. La fuerza mimética se deposita en las ansias de ser brujo. “Ser payasito o comisario me había parecido siempre un grande oficio; pero desde ese día me dije: ¡Qué payaso... ni que nada! ¡Como brujo no hay!” (p. 510).

Memorizar, ese acto de repetir y repetir que, como se vio en *Entrañas de niño*, hace parte tanto de la cultura popular oral (Ong, 1999) como de los procesos iniciales de evangelización alfabetizada. Antoñito hace que Frutos le repita, una y otra vez, todas aquellas narraciones de brujos, con el único objetivo de fijarlas en la memoria “en sus más nimios detalles” (p. 510). En el habla de Frutos, que no es similar a la lengua escrita, se transmiten todas las formas del “saber sobre el vivir” (Ette, 2015) de un espacio altamente vectorizado por los saberes provenientes de diversas áreas y tiempos culturales (Ette, 2019). Así, a diferencia de la lengua escrita, donde la memoria no tiene cabida, el habla de Frutos recuerda el poder mágico de la palabra en todas las religiones en sus fases primitivas. Ejemplo de ello es la treta para atraparlas brujas, que liga misteriosamente objetos cotidianos y religiosos estableciendo una semejanza no sensorial.

*Nues más qui agarrar un puñao de mostaza y regala por toíto el cuarto: a la noche viene la vagamunda! ... y echa a pañar<sup>63</sup>, a pañar fruta e mostaza; y a lo questá bien agachada, nues*

---

<sup>63</sup> Recoger, tomar, coger. Véase, Villegas (2009) Vol. 2, p. 404.

más que *tirale* con el cinto e San Agustín... ¡Y *ai mesmito* queda enlazada de *patimano*, enredada en el pelo! Un padrecito de la villa de Tunja cogía muchas *ansina*, y las marraba de la pata *diuna* mesa; pero la cocinera del cura era tan boba que les daba *güevo* tibio, ¡y las malditas se embarcaban en la coca! ¡*Consiá*, cuando a las brujas no se les puede ni *an* mentar coca e *güevo*, porque al momentico se *güelven* ojo di hormiga ... y se van! (p. 510)

Antoñito embriagado, pero incrédulo, inquiere e inquiere tratando de llenar todos los vacíos que tiene la narración de Frutos. Lo primero que no parece comprender es la fuga de las brujas en una coca del huevo siendo esta tan pequeña. A lo que Frutos responde que eso ocurre porque ellas tienen la habilidad de achicarse. Pretender matarlas, es casi que imposible, porque aunque se les dé “una cortada bien *jonda*”, ellas mismas se dan otra “y *güelven* a quedar *güenas* y sanas” (p. 510). Por esto, lo más efectivo es someterlas con el cinto de San Agustín.

-¿Y *onde* hay *deso*? prorrumpí.

-¿Cinto?, dijo mi interlocutora, con gesto de cosa dificultosa. Eso es muy *trabajoso* conseguir: tan solamente el Obispo se lo *impresta* a los curitas *jormales*

-¡*Amalaya* que mamá se lo mandara prestar!, exclamé entusiasmado

-¡Ave María, muchacho, y qué vas *ahacer* con cinto!

- ¡Eh! Pues *pa* coger brujas y *amarralas* de los palos. (p. 510)

La *brujomanía*, como denomina el narrador adulto a aquella nueva afición, no lo dejó sosegar un momento. Primero acude a la madre para preguntarle, delante de las amigas con quienes jugaba tute, si le podía hacer el favor de pedirle prestado el cinto al cura. Por supuesto, ella lo saca corriendo de un solo grito. No contento con esta amonestación, le plantea el asunto a su hermana, quien amenaza contarle a sus papás todas aquellas patrañas que, sin lugar a duda, son cuentos de Frutos. Herido, Antonio se refugia en la negra que, sin desmentir lo narrado, lo reconforta con esa sabiduría sentenciosa

que guarda el dicho popular: “es muy cierto que hay brujas... ¡puú...! De que las hay, las hay! Pero...no hay que *creer* en ellas (*Ibid.*). En la oralidad, lo que se dice no requiere verificación, así provenga de una persona analfabeta como Frutos. Por un lado ella es adulta, lo que le otorga autoridad, y, además, posee un cúmulo de historias que la acreditan como persona sabia. Si “Frutos lo decía (...) así tenía que ser” (*Ibid.*). Imbuido en la fe que le produce aquel ser maravilloso, Antoñito indaga sobre los pormenores de la brujería. Lo primero que le pregunta es si hay brujos hombres, a lo que la negra responde que sí, pero que como tienen el pelo corto, vuelan bajito. Luego, averigua por las formalidades de la conversión.

-Pues la gente se embruja muy facilito: la moda es *quiuno siunta* bien *untao* con aceite en *toítas* las coyunturas; se queda en la mera camisa y se gana para una parte alta; y así *questá* uno *encaramao*, abre bien los brazos *pa* volar, y *diceuno*, pero ¡con harta fe!: No creo en Dios ni en Santa María, y *güelve* a decir hasta *quiajuste* tres veces sin resollar; y entonces si avienta uno *puel* aire y se encumbra a la región! (p. 511)

La detallada descripción de Frutos no solo excita la fantasía del niño, lo impele a tratar de convertirse en brujo. En esta nueva empresa, Antoñito proyecta su ideal de transfiguración, que como afirmaba Federico de Onís, transita por esa frontera entre el mundo y el transmundo (p. 16). Este último solo surge momentáneamente con el recuerdo de la tradición oral africana, que permanece agazapada, pero latente, en las rancias creencias aristócratas de las razas y la religión católica, que justificaron el sistema colonial. En la evocación de la magia de aquellos tiempos pretéritos, donde los hombres se transformaban a voluntad, Antonio halla una relación de semejanza con su ahora, produciendo la imagen de religiosidad popular. El deseo imperioso de ser brujo señala la disposición individual del niño de “vivir de un modo determinado, sólo propio de él, cuyos procesos espirituales muestran un ritmo, un modo una disposición y medida de las energías espirituales individuales” (Simmel, 2012, p, 28). El narrador adulto afirma que las palabras de Frutos la convirtieron ante sus ojos en un ser superior. “Sentí

escalofríos. No debía de saber que el arrodillarse fuera señal de adoración, que de saberlo, viérame Frutos de hinojos a sus pies. Me había hecho el hombre más feliz: había hallado mi ideal” (p. 511).

Por eso, antes de dormir, cuando los niños suelen realizar las oraciones que, según la *Liturgia católica de las horas*<sup>64</sup>, corresponden a las oraciones que tienen como finalidad cerrar el día y pedir protección durante la noche, Antonio abjura su fe elevando su propia y secreta oración brujesca. “Esa noche cuando, después de rezar, me metí en la cama, repetía muy quedo: no creo en Dios ni en Santa María; no creo en Dios ni en Santa María, y me dormí preocupado con esta declaración de ateísmo” (*Ibid.*). Tanto fue el embeleco de esta nueva configuración del mundo a partir de su yo, que como en *Entrañas de niño*, la hermana terminó acusándolo con sus padres. Así, mientras en la novela se evidencia la crueldad de Paco con los animales, aquí se avienta a los cuatro vientos la apostasía de Antonio. Al otro día con los brazos abiertos, a la manera de un ave, vocifera la misma jaculatoria profana. El padre, al enterarse, amenaza castigarlo si vuelve a pronunciar aquello. El llamado de atención se extiende a Frutos, pues bajo ningún motivo puede contarle o enseñarle esas cosas al niño. A partir de aquel día, solo y aburrido, sin con quien divagar sobre sus dudas, Antonio fantasea con sus vuelos nocturnos por toda la región. Unas veces encumbrándose por los tejados y otras, haciendo mandados a Bogotá. Un día, cansado de la falta de consejo de Frutos, le cuenta a su compinche, Pepe Ríos, el proyecto de convertirse en brujo. Este, un poco escéptico le dice, con la misma sabiduría práctica de Frutos, que “sí hay brujas, pero no había que creer en ellas” (p. 513). Sin embargo, persuadido por el otro, finalmente accede a robar de la iglesia, donde funge como monaguillo, el aceite de palmacristi. Con respecto al

---

64 En el Código del Derecho Canónico se establece realizar la *Liturgia de las horas* en el Título II (Cann. 1173 – 1175) Ver: [http://www.vatican.va/archive/ESL0020/\\_P47.HTM](http://www.vatican.va/archive/ESL0020/_P47.HTM). Dicha Liturgia hacen referencia a las oraciones (salmos, antífonas, himnos, oraciones, lecturas bíblicas y otras) que la Iglesia dispone se hagan a lo largo de todo el día tanto por los miembros de la iglesia como por todos los fieles. Así, se inicia con los Maitines (que se realizaban en las madrugadas), Laudes o alabanzas (primeras horas de la mañana), Horas menores (dos veces en la mañana y dos en la tarde), Vísperas (en la tarde) y Completas (al acostarse). Ver: <http://es.catholic.net/op/articulos/55673/cat/1074/que-es-la-liturgia-de-las-horas-cual-es-su-finalidad-como-orar-con-laudes-y-visperas.html#modal>

pelo, Pepe promete robar unas pelucas que guardan su mamá y sus hermanas. Así, solucionado el asunto del atuendo, los niños acuerdan realizar el rito el domingo, mientras las señoras juegan la lotería.

Al llegar el día, ataviados con sendas pelucas, prerequisite para encumbrarse, convienen ambos en que, más que brujos, parecen el *Grande Hojarasquín del Monte*. Un mito del folclor campesino, que narra la historia de un hombre-árbol que representa al espíritu protector de la flora y la fauna. Cubierto de maleza, ramas y musgo, deambula al acecho de los depredadores del bosque. Así, enmarañados de esos mechones de pelo largo, como el personaje aquel, se plantan en la parte más alta del chiquero y con “sendas plumas de gallina [...] principió la unción. ¡Válgame Dios y qué efluvios los de aquel aceite!” (*Ibid.*). Embadurnados y pegajosos, salen “con la bizzarria de acróbatas [...] saludando al público” (*Ibid.*). Desde lo alto, Antoñito, avezado, se lanza, “con toda la fe que atesoraba”, gritando su abjuración: “¡No creo en Dios ni en Santa María!” (p. 514). Al despertar, el niño todo enlodado y ensangrentado, es rodeado por la gente que lo reanima. Cuando las señoras, que jugaban la lotería, lo terminan de bañar, el padre aparece y le asienta los primeros correazos de su vida. Frutos, lanzándose en la ayuda del niño, es agarrada por su patrón de las greñas. “Vieja bruja [...] Largálo ... o te mato!” (p. 515), le grita el padre. Esta, envenenada de la ira y toda desgredada se le presenta a Antoñito como un ser diabólico. Alza su pesado cuerpo y se larga de la casa para nunca más volver.



**Figura 13***Muerte de Simón el Mago*

*Nota.* Crónicas de Nuremberg ([https://www.traditioninaction.ec/religious/H233\\_Sim.htm](https://www.traditioninaction.ec/religious/H233_Sim.htm))

La imagen de religiosidad popular que establece Antoñito no solo derruye el imaginario de la tradición católica y hegemónica por medio de las “intenciones interculturales en la historia” (Neira, 2003, p. 41), también señala que no hay religión histórica que no haya estado imbuida en sus orígenes de un contenido mágico. La tradición selectiva (Williams, 2019) del catolicismo en Colombia excluyó la visión religiosa africana discriminándola. Así el nombre mismo de *Simón el Mago*, que no es gratuito en la narración, ha pasado desapercibido. Este recuerda el libro de los *Hechos* 8, 9-24 en el que se habla de Simón el mago, más conocido como el Niger (*Hechos* 13), que por medio de magia y milagros, recibía beneficios económicos, aduciendo ser intermediario del espíritu santo. La iglesia heterogénea a la que pertenecía Simón junto a otros profetas era la de Antioquía en Siria. Un juego del que sin duda se vale Carrasquilla para aludir al cristianismo primitivo, cuando Jesucristo convocó universalmente a todos los

pueblos sin importar su condición social o cultural (esclavos, señores y mujeres). Esto es lo que justamente parece eludir la altiva, clasista y racista Antioquia colombiana. En los libros canónicos del evangelio, Juan y Pedro son presentados como auténticos profetas que, siguiendo los pasos de Jesucristo, transmitían el espíritu santo imponiendo las manos sobre las personas que se convertían. Simón, quien también era un profeta bautizado, les ofreció dinero a cambio de que le enseñaran cómo transmitirlo. Lleno de indignación ante la idea de comercializar con los dones de Dios, Pedro le responde, “que tu dinero perezca contigo”. De acuerdo con el dogma cristiano, usar la magia o la teúrgia para comunicarse con Dios resulta contraria a la fe (González de Cardedal, 2015). Sin embargo, en el cristianismo primitivo, existió un fuerte contenido herético que se conserva en el libro apócrifo los *Hechos de Pedro*, un texto cuyo origen se ubica en Roma y Asia menor. De acuerdo con Mariano Spléndido (2012), la finalidad de estos libros de carácter popular era entretener y a veces hasta complementar las historias apostólicas, por lo que suelen estar cargados de abundantes episodios milagrosos. En esta versión oral del apóstol Pedro se presenta un enfrentamiento con Simón, que aun cuando parece ser una lucha entre el evangelio y la magia; Dios y el demonio; los dos usan poderes mágicos similares. Si Simón vuela por los aires, Pedro hace hablar bebés o perros. No obstante, la autoridad de la “magia” de Pedro parece estar legitimada por Dios, en tanto la de Simón se discrimina, asociándola con la herejía, que le viene de su tradición negra. Según los *Hechos de Pedro*, Simón, además del enfrentamiento aquel, reafirma su heterodoxia en otros episodios. Uno de estos es el de su conversión en una negra que intenta tentar al pagano Marcelino en un sueño, con el ánimo de evitar su conversión al cristianismo. “Una mujer feísima, etíope al parecer, no egipcia, totalmente negra, cubierta de sórdidos harapos, que portaba en su cuello un collar de hierro y en sus manos y pies una cadena, y que estaba danzando” (*Hch. Ped. 23, 5*).

Es improbable que Carrasquilla hubiese tenido acceso al texto de los *Hechos de Pedro*,<sup>65</sup> para escribir *Simón el mago*. Sin embargo, esto no descarta que sí conociera alguna versión oral -tal como ocurrió con otros evangelios apócrifos difundidos en el romance y el cancionero tradicional<sup>66</sup>-, pues Frutos encaja en la descripción de Simón convertido en una etíope. Al inicio del cuento, Antonio, el narrador adulto, describe a Frutos como una “negra de pura raza, lo más negro que he conocido; de una gordura blanda y movable, jetona como ella sola [...] muy zamba y muy fea” (p. 509). En el libro apócrifo no se aclara qué significan las cadenas y los harapos en la etíope, pero llama la atención que en el cuento, Frutos fue en efecto una antigua esclava de la familia de Antonio. Ahora, ella es discriminada por la familia a la que sirvió durante años, primero en su condición de esclava, y luego como liberta. La fealdad de Frutos se exagera hasta tal punto que termina asociándose con la maldad de la brujería. De este modo, hacia el final del cuento, cuando Antoñito ve a Frutos toda desencajada por el enojo con su patrón, describe su amor por ella como diabólico, al verla, como el pagano Marcelino ve a la fea etíope, toda “desgreñada, con los ojos crecidos y sanguinolentos, echando espumarajos por la boca” (p. 515).

Carrasquilla se vale de la tradición oral, como en los libros apócrifos, pero no para mostrar su empatía con el amo, sino con la vencida Frutos. Pues así como ella siendo católica cree que se pueden atrapar brujas con un cinto sagrado y semillas de mostaza, las señoras blancas y camanduleras tienen sus propias prácticas marginales a la religión oficial. Las pelucas, hurtadas por los niños, hacen parte de la utilería de las piadosas señoras para vestir santos. Una práctica muy usual en las procesiones, aunque tiene una connotación marginal, folclórica, al interior de la institucionalidad, suele otorgarle un papel mágico o de mediación de las imágenes. Bien sea para “obtener un beneficio físico o espiritual, u

---

65 El texto fue descubierto en el invierno de 1886- 1887 (De santos, 2005) y Carrasquilla escribió el cuento en 1890.

66 En efecto Antonio Lorenzo Vélez (1981), en un estudio sobre *Los evangelios Apócrifos en el Romancero y Cancionero tradicional*, demuestra cómo se difundió oralmente, mediante el cancionero, el conocimiento de los evangelios apócrifos, particularmente los que conciernen a la Anunciación; Nacimiento; Adoración; Huida a Egipto; Pasión; Milagros de Cristo y la Virgen; Descriptivos; y Oficios y actividades diversas.

obedeciendo a la tentativa de satisfacer la necesidad de una ayuda que es imposible obtener en la tierra. Pero también para dar las gracias” (Freedberg, 2018, p. 128). Así ocurre, por ejemplo, con *Salve, Regina!* (1906), donde el pueblo de Santa María de la Blanca elevaba oblaciones en una procesión a San Roque, pidiéndole detuviera la peste del rayo. Una extraña enfermedad que caía sobre la víctima “como la ejecución secreta de la divina sentencia” (1958, p. 185).

### **Excavación Arqueológica y Memoria**

José Miguel Oviedo (1997), en su conocida *Historia de la literatura Hispanoamericana*, hace un comentario muy sucinto, apenas unas pocas líneas, a *La marquesa de Yolombó*. En él plantea, por un lado, que el prólogo a la novela resulta “desmesurado” porque adelanta lo “esencial de la historia” (p. 211). Por otro, afirma que, sin pretender herir la susceptibilidad de los colombianos, para quienes el antioqueño es el mejor novelista después de Isaacs y Rivera, la novela no es mala, solo que está escrita a “destiempo”. Es decir, que Carrasquilla continuó escribiendo desde esa naturaleza retrospectiva y con ese estilo propio del “costumbrismo romántico” (p. 211), justo al mismo tiempo en que en otros países ya estaban en plena vanguardia. Sin embargo, llama la atención la falta de desarrollo de estos apuntes. Pues impiden comprender, ¿cuáles son aquellos adelantos innecesarios a la historia que hace el prólogo?, ¿qué finalidad tiene en su obra esa “naturaleza intrínsecamente retrospectiva”, que le merece el adjetivo de escritor “anacrónico”? Es más, si su obra hace parte de un costumbrismo romántico, ¿qué es lo que idealiza Carrasquilla?

Responder estas preguntas implica volver, justamente, sobre el prólogo que le resulta tan excesivo a Oviedo. Pues es allí, donde se hace posible dilucidar cómo se construye en la novela una perspectiva del pasado. Esta, bien podría estar asociada con el origen, un lugar remoto en la historia de un poblacho, cuya causalidad de los acontecimientos culminan en eso que define al actual Yolombó. Sin embargo, citando a Benjamin (2012), es posible plantear que lo que aquí se entiende por “origen no

designa el devenir de lo nacido, sino lo que es nacer al pasar y al devenir” (p. 27). En otras palabras, el prólogo no señala un afán del escritor por reconstruir un pasado colonial con la nostalgia de aquel que contempla un tiempo que se fue. Es la mirada de un arqueólogo que, imbuido de su propio presente, vira hacia el pasado y encuentra solo ruinas. Es a expensas de ese presente que se hacen reconocibles, de entre los restos, los olvidos de la historia. Aquello que no fue evidente para esos hombres de otros tiempos. Así, en el manuscrito original del prólogo, el propio Carrasquilla manifiesta que “el Yolombó actual es un resucitado de su polvo” (Levy, 1958). Pese a que en las ediciones posteriores este fragmento se modificará por “el Yolombó actual es caso peregrino de resurrección” (1974, p. 17), hay algo común en ambas ediciones, la celebración de la justicia por parte de la memoria, la redención por encima de la muerte.

De manera tal que lo que hace Carrasquilla es contraponerse a la versión del documento de la historia, rememorando “los días festivos” (Benjamin, 2013b., p. 29) que están desperdigados en instantes. La historia de Yolombó no se narra desde su grandeza actual, con ese “aire urbano, con buenas construcciones, con palacio municipal, de materiales y estilo arquitectónico, con planta eléctrica y tubería de hierro” (p. 17), sino desde los vestigios que el progreso dejó a su paso. Según Carrasquilla, cincuenta años atrás, Yolombó era más bien una población de “dos o tres casas desvencijadas y roñosas, dos o tres sostenidas por puntales, ruinas y asientos, cubiertas de rastrojo y habitadas por murciélagos” (p. 17). En aquel lugar, donde los “negritos tuntunientos” imploraban alguna limosna, las “gallinas flacuchentas” perseguían gusarapos o “los perros tirados al sol” se rascaban la “sarna”, el único alivio lo brindaban las tardes estrelladas. Pues, al calor de la hoguera, alguna vieja memoriosa relataba “las grandezas de aquel Yolombó del siglo antepasado, de su amo el Rey, de los capitanes a guerra, de la sangre azul, de las fiestas y galas, de tantas damas y tantísimos caballeros” (p. 18).

Sin embargo, antes que un encomio, las narraciones orales señalan una crítica abierta a la explotación del sistema colonial y la imposición de sus tributos. Los cabildos municipales así como el clero administraban más sus intereses personales que los de la comunidad, o, como se dirá en la novela, “entre leyes eclesiásticas y paganas” (p. 52). El azote o la horca eran castigos frecuentes a negros, zambos, indios o mulatos, bien fuera por rebeldía o por no cumplir los preceptos de la iglesia. La propagación de la fe, que era una de las bondades que se atribuía el rey para el exterminio de las idolatrías, es ampliamente criticado. Mientras Miguel Antonio Caro (1881) había narrado el heroísmo de los misioneros y clérigos durante la conquista, Carrasquilla plantea casi medio siglo después que “los sacerdotes apostólicos y heroicos de qué se ocupan los historiadores son contados” (p. 19).

#### **Figura 14**

*Horizontes*



*Nota.* Francisco Antonio Cano, 1913-1926

Acertadamente, Edison Neira (2000) ha planteado que, en el caso particular de Antioquia, hubo discursos que intentaron “perpetuar” el “elogio de un ‘temperamento’ y una ‘raza’ supuestamente únicos” (p. 278). Según el crítico, un ejemplo de ello es el texto *En la Antioquia de Antaño* (1938), de Laureano García Ortíz, en el que se presenta una apología al “regionalismo institucionalizado” (p. 278). Esta narrativa de la historia regional, a la que alude Neira, también puede verse representada en la escena bucólica de la colonización antioqueña del óleo *Horizontes* de Francisco Antonio Cano (Ver. Figura N.º 5). En él se construye el ideario de la pujanza y el trabajo del colono de raza blanca. Este, con hacha en mano, desafiaba la geografía montañosa en busca de minerales, tal como lo dejó ver el geógrafo, médico e historiador Manuel Uribe Ángel (1885) en el siglo XIX. “El hacha del montañés ha caído sin piedad sobre bosques llenos de tesoros naturales acumulados por siglos” (p. 19). Un caso opuesto al de García Ortíz, afirma Neira, es *La Marquesa de Yolombó*, en la que Carrasquilla documenta “una Antioquia colonial degradada que vegeta y se desintegra y en medio de ella una figura de excepción como la marquesa, Bárbara caballero” (p. 279).

En este mismo sentido, podría afirmarse que ya desde el prólogo se anuncia la degradación que trae aparejado el ideal de progreso y pujanza de una raza blanca y católica. El papel que desempeñan las versiones orales resulta crucial pues vienen, ni más ni menos, que a confrontar la oficialidad de una única tradición. Todas aquellas voces discriminadas y silenciadas por parte de encomenderos y cronistas, quienes las catalogaron como insignificantes habladurías. Cosas de “viejas ignaras” sin ningún tipo de “noción libresca o linaje” (Carrasquilla, p. 19). Lo anterior, explica la ironía del escritor antioqueño, al plantear que estas versiones, por supuesto, no pueden ser equiparadas con la “realidad histórica” de los encomenderos y cronistas a quienes no asaltaba la “fantasía ilustrada”. Es así como la novela de Carrasquilla plantea una “tradición como el

*discontinuum* de lo que ha sido en oposición a la historia como el *continuum* de los acontecimientos” (Benjamin, p. 48).

Bajo esta lógica de la disputa por el pasado, se plantea, por ejemplo, la fundación del pueblo de San Lorenzo de Yolombó. Así, una es la “leyenda sobrenatural y poética”, conocida por la memoriosa Doña Rudesinda Moreno de Gómez y, la otra, es la que registran los colonizadores, esta sí “con todas las reglas y solemnidades españolas” (p. 20). La popular afirma que Don Lorenzo, un mestizo bueno y devoto, se fue a *masamorrear* una noche al río de San Lorenzo, de donde sacó sus buenas libras de oro. Cuando el hombre iba de vuelta a casa, vio una luz que brillaba en el monte acompañada de un suave tintineo. Al acercarse allí se le presentó un “señor muy acuerpado y respetable”, quien tenía en la mano una balanza, “que en vez de platillos, lleva dos campanillas iguales” (p. 20). El hombre descrito corresponde con la advocación de San Lorenzo, patrono de los mineros. La aparición de este tenía como finalidad pedir que en aquel sitio se le construyera una iglesia con una parte del oro recogido esa noche en el río. La otra, bien podía tomarla el minero. No obstante, el santo advierte, que por ningún motivo se de cuenta de lo allí obtenido al rey, porque es injusto. Lo interesante de la petición radica en que violaba lo establecido por la estructura fiscal de la corona, ya que el pago del quinto real era obligatorio. San Lorenzo, quien vivió la persecución a los cristianos bajo el mando del emperador Valeriano I en el año 258, prefirió repartir las riquezas de la iglesia entre los pobres, quienes eran sus verdaderos tesoros, antes que entregarlos a autoridad alguna. Así, el santo de la leyenda, al que alude el prólogo, profiere:

No te dé recelo, toçayito. Yo soy aquel Lorenzo a quien asaron en la parrilla, por Nuestro Señor Jesucristo. Atiende bien lo que voy a decirte: Te he dado veintidós libras de oro de mi río, porque eres cristiano humilde, fervoroso e incapaz de quitarle a nadie un pelo de la ropa; mas no quiero que las riquezas te dañen el corazón. De este oro no le darás un quinto al Rey, porque no es justicia. Gastarás dos libras en tu familia; pero con tal disimulo, que nadie note que las tienes. Las veinte restantes las



guardarás, de tal modo que nadie sepa su existencia. Con ellas y con las limosnas que recojas en mi nombre me levantarás un templo aquí, en este mismo punto en donde estamos. Mandarás a labrar la imagen a Quito y que le pongan en las manos las insignias de mi martirio y estas dos campanillas que te entrego (p. 20).

La versión oficial española, que por supuesto es la más acorde a los intereses de la hegemonía, se presenta despojada de toda la magia que aporta la leyenda. Según aquella, la fundación de la iglesia de San Lorenzo fue posterior a la iglesia de Nuestra Señora de los Remedios. Esta, a diferencia de esa “garambaina” de San Lorenzo, una de esas cosas de mal gusto que se inventa el pueblo, es una auténtica advocación española. Tanto fue su prestigio, que hizo a la ciudad merecedora de un blasón, con “escudo emblemático”, concedido por el mismo rey, quien la catalogó como “villa muy noble y leal” (p. 21). Este oficialismo histórico fue una de las formas más comunes de blanquear el pasado y ubicarlo a la altura de las familias que ascienden directamente de españoles. Razón por la cual, lo que Carrasquilla expone en su prólogo no está encaminado a adelantar innecesariamente la novela, ni a idealizar el pasado como supone Oviedo. Lo que procura plantear es una perspectiva histórica, desde la que se cuestiona la idea de un pasado único y ordenado de la tradición colonial, que desencadenó en el progreso actual. Pues, a la par que corre la versión oficial, otras perviven en la memoria oral. Rescatarlas implica llevarlas, con todo y sus hablas particulares, a una forma escrita.

Con respecto a este intento de mostrar otro pasado diferente al transmitido por la hegemonía de la tradición, existe una anécdota graciosa sobre la novela, que cuenta el propio Carrasquilla en sus epístolas<sup>67</sup>. Como se advirtió en el capítulo anterior, su abuelo le había pedido que escribiera algo sobre

---

67 Kurt Levy (1958), en la biografía sobre Tomás Carrasquilla, expone todos los pormenores biográficos y el papel de la tradición oral familiar que permitieron erigir *La Marquesa de Yolombó*.

la familia y la fundación de Yolombó. Casi treinta años después, Carrasquilla concluye *La Marquesa* y, con ello, da por cumplida su palabra. No obstante, la familia se mostró molesta con esa versión de su pasado común. “Ellos querían -dice Carrasquilla en una carta a Ricardo Moreno Uribe- que yo los sacara tomando té, hablando francés y jugando el ‘ruruz’, juego chinesco muy en boga ahora entre las damas chapetadas a la europea” (1974, p. 811). En otras palabras, querían que su abolengo quedara enaltecido por los mismos blasones y títulos nobiliarios que guardaban en cajas labradas la abuela Elvira, en *Entrañas de niño*, y Doña Rosalía, la mamá de Bárbara Caballero. Un pasado de museo que corroborara la hidalguía y pureza de una raza sin gota de sangre morisca, judaica o gitana en sus venas. Ese pasado colonial y republicano del que se enorgullecían, y al que creían, como dice Pablo Montoya (2008), solemne hasta “en las guisas del mear y del cagar” (p. 119). De manera tal, que todo lo expuesto permite confirmar porque la verdad de esta novela hay que buscarla en la magia. Esa que da vida a lugares y seres insólitos a la par que la palabra rescata olvidos, y no al preciso, pero acomodado, dato histórico, tal como lo plantea el propio Carrasquilla:

todas estas últimas circunstancias, así como algunas partes de los sucesos que pretendemos referir, se conocen por tradición verbal, únicamente. Sobre ello nada se ha escrito, que sepamos, al menos; ni existen, tampoco, por acá, archivos ni cosa tal, en qué documentarse lo más mínimo. Todo el papelorio oficial, lo mismo que los libros parroquiales del antiguo Yolombó, desaparecieron como celajes del ocaso. Algo de ellos debe existir en la ciudad de Antioquia, en Bogotá, en la misma España. A esos tres algos debe acudir quien pretende escribir la historia verdadera de esta población. Cumple nuestro intento las muchas referencias que de viejos -y muy especialmente de viejas- hemos oído y acumulado. Así es que en este escrito ‘La verdad queda en su lugar’ como dicen nuestros campesinos. (p. 20)

### ***La tradición oral y su vectorización***

Con este referente claro, la historia de Bárbara Caballero, la joven minera, adquiere relevancia en el marco de la alta vectorización cultural (Ette, 2019) que ella y sus creencias representan. Para Betty Osorio (2008) es en el papel preponderante de la lengua en los procesos de identificación cultural, donde la obra del antioqueño ofrece una alternativa. Según la autora, desde el siglo XVI y durante el gobierno de la Regeneración, la política de la identidad cultural se basó exclusivamente en el estudio y cuidado de la lengua y la religión. El proyecto narrativo de Tomás Carrasquilla, desde otra lógica, se encamina a explorar, en la cultura oral, otros símbolos, expresiones lingüísticas y expresiones discursivas que tienen una impronta colonial hispánica. Sin embargo, los procesos de hibridación que los personajes de estas narraciones experimentan muestran una cultura que, a todos los niveles, presenta huellas profundas del contacto de varios siglos entre culturas de origen africano y los colonos de origen peninsular, fenómeno que ha permeado y modificado profundamente el legado religioso hispánico (p. 203).

Sin embargo, aquí se considera que Osorio no cumple la promesa de mostrar cómo se producen esos “intercambios lingüísticos entre amos y esclavos”, que dan vida a lo que ella denomina como “español africanizado” (p. 206). Particularmente porque todos los ejemplos a los que recurre redundan en lo que dicen los personajes de la aristocracia, “el comportamiento campechano de los abuelos legendarios, Pedro Caballero y Vicente Moreno”, Rosalía, Bárbara, Liborita o el pícaro Fernando de Orellana con su acento andaluz. Pero no lo que dicen los hijos de africanos como Sacramento. En otras palabras, como si el intercambio fuera unidireccional. Cuando Carrasquilla incluye las hablas particulares, está justamente señalando una crítica al purismo gramatical, que negaba la heterogeneidad de usos lingüísticos en los que se expresan formas de pensar y sentir. Solo en esos contextos concretos, de interacción humana a través de las hablas, es que se produce una comunicación

de contenidos en el lenguaje, que trascienden la significación lingüística. Así, de nada sirve decir que José Rufino Cuervo negó la existencia de las hablas criollas y que Carrasquilla, con su narrativa, sí las incluye, cuando se las sigue omitiendo.

Por esto, en el capítulo anterior, se planteaba que la detención (*Einfall*) del curso de la historia se produce cuando Bárbara se libera del peso que ejerce sobre ella la tradición hegemónica. No solo porque esquivó, mediante el trabajo, las funciones delegadas a la mujer, sino porque en la mina se produce el entrecruce y amalgamamiento de hablas y sus respectivas tradiciones (española, africana y en menor medida indígena), donde el lenguaje se hace magia. La imaginación de Bárbara, y no el trabajo, es la que la impulsa alcanzar todo lo que se propone. Aquella, al estar altamente vectorizada por usos lingüísticos tan ricos y variados, ocasiona que la uniformidad del signo, al interior del lenguaje, pierda validez y se posicione una esencia infinita y mágica (Benjamin, 1999). Solo bajo esta óptica es que se desmorona la idea de una tradición única y Bárbara puede representar todo el mestizaje que le adjudica Osorio. Al nombrar las cosas, Bárbara comunica en el lenguaje su “propia entidad espiritual”. Dicha entidad es mágica e infinita porque, al estar entrecruzada de variadas tradiciones lingüísticas, no hay nombre que no termine por agotarse.

De allí que el viaje al inexplorado e inhóspito ámbito de la mina representa una fascinación y liberación similar a la que experimenta el Marqués de Bradomín en la *Sonata de Estío* (1988), de Ramón Valle-Inclán. El personaje, atraído por la “bastedad del viejo imperio Azteca” (p. 12), va a perderse en ese mundo de dinastías de dioses paganos y crueles. La analogía del viaje en canoa, en su primera parada en aguas mexicanas, en San Juan de Tuxtlan, con aquel otro “infernado de los antiguos en la barca de Carón” (p. 23), es una constante en la novela. Un descender al mundo diabólico y pagano en el que se exploran, ampliamente, sus deseos y pasiones. Solo en aquel sitio, donde la historia indígena está sepultada, y la devoción católica parece dominar las creencias, hay momentos en los que, en medio del

gentío de las calles, aparecen viejas indias y mulatas. Ellas, como ídolos de otros tiempos, evocan esas creencias paganas y el voluptuoso danzar de los bailes sagrados africanos.

Sentadas a las puertas de los jacales, indias andrajosas, adornadas con amuletos y sartas de corales, vendían plátanos y cocos. Eran viejas de treinta años, arrugadas y caducas, con esa fealdad quimérica de los ídolos. Su espalda lustrosa brillaba al sol, sus senos negros y colgantes recordaban las orgías de las brujas y de los estragos. Acurrucadas al borde del camino, como si tiritasen bajo aquel sol ardiente, medio desnudas, arrojando maldiciones sobre la multitud, parecían sibilinas de algún antiguo culto lúbrico y sangriento. Sus críos tiznados y esbeltos como diablos, acechaban por los resquicios de las barracas, y huroneando se metían bajo los toldos de lona, donde tocaban organillos dislocados. Mulatas y jarochos ejecutaban aquellas extrañas danzas voluptuosas que los esclavos trajeron del África, y el zagalejo de colores vivos flameaba en los quiebros y mudanzas de los bailes sagrados con que á la sombra patriarcal del baobad eran sacrificados los cautivos. (Valle- Inclán, 1988, p. 187)

Bárbara, como el Marqués de Bradomín, parece descender a un mundo desconocido en la mina. Un encuentro con dioses vetustos, lenguas muertas, bailes y creencias que la liberan de lo fijo, y que la impelen a darle vida a su yo. Alrededor de ese rancho que, al poco tiempo ella vuelve habitable, todo se le presenta desconocido. Allí, “contempla el monte, ese cuartel de tantos soldados del demonio y no se asusta” (p. 30). Lo que siente en ese medio agreste, desconocido e inexplorado es una profunda fascinación. “¡Cosa más rara sentir todo eso, por un monte endemoniado! (...) ¿pues no daban ganas de volar hasta él, lo mismo que un pájaro y meterse bien adentro?” (*Ibid.*). Pero, a diferencia del Marqués, la minera no establece una distinción entre su fe católica y la de sus esclavos. En ese revoltijo de credos, en el que se mezcla el poderío de lo católico, lo africano y lo indígena, ninguna fe se superpone a otra. Así, lo sagrado y lo profano devienen en sinónimos, ya que lo común a todas es la magia, lo brujesco o

demoniaco. Bárbara, atraída por la novedad, se sumerge en ese flujo de rezos, hierbas, imágenes y moniconos que le son entregados mediante la tradición oral.

Lo mismo ocurre con la fe de todos los habitantes de Yolombó. No obstante, aquí no se le califica como religión, sino yolombismo. Un nombre que le adjudica el narrador para hablar de esa particularidad cultural en la que cada uno decide qué se acomoda mejor a sus necesidades. Todo estaba permitido. Escapularios, pezuñas, piedras, novenas a las benditas almas del purgatorio, proteger a los recién nacidos con algún hilo al cuello y detener duendes. Por esto se afirma que los yolomberos, sin consultar las entrañas de sus víctimas o “el vuelo de las aves” como hacían los romanos, sí tenían, como estos, “sus augures y sus pitonisas” (p. 56). A falta de astrólogos, analizaban en los antojos de la madre o en los padrinos de pila de los niños, el porvenir de estos. Razón por la cual la religión, es decir, el catolicismo, no pasaba de ser un “ceremonial (...) hierático y decorativo” (p. 55).

**La fiesta religiosa.** De acuerdo con el narrador, las fiestas religiosas, las del yolombismo, eran los únicos actos de entretenimiento que les permitía disfrutar a sus habitantes de esas escasas “nociones de arte y belleza” (p. 55). Ejemplos de ello son la representación del auto sacramental del Corpus Christi o la fiesta de tres días dedicados a la natividad de San Juan Bautista. Esta última celebración, de origen pagano al sol, daba inicio al solsticio de verano. El cristianismo se la apropió, y la reincorporó, dándole al fuego una significación curativa que, al interior del paganismo, fungía como fuerza para prorrogar la luz del sol. El narrador, sin aludir literalmente a ese otro origen, logra presentar en la fiesta religiosa popular una absoluta libertad frente a las reglas y conductas impuestas por la iglesia. Aquella celebración, altamente vectorizada, no es la diversión eutrapélica que compone a las fiestas religiosas en su estado ideal, sino un auténtico carnaval. Un acto público que, como ocurría en los teatros, favorece a “la transacción étnica” (Friedemann, 1988, pg. 41-52).

Por esa misma razón el curita recién llegado a Yolombó, Juan Antonio Romerales, sin decir nada al respecto, consideraba que su feligresía estaba tentada “de los tres enemigos del alma” (i. e., el mundo, el demonio y la carne) y “los siete pecados capitales” (p. 64). Y no es para menos, pues luego de la última oración y santiguada, iniciaba la verbena con ese derroche de música, voladores, comida, disfraces y, por supuesto, baile. Los esclavos domésticos, así como los que trabajan en la mina, tienen tres días libres con paga incluida. De manera tal que indios, negros y aristocracia, marchan engalanados por las calles del pueblo. Por allí brotan los “galanes de Angola, todos de blanco, despechugados, remangados de pierna y brazo y en cabeza”. Aparejados con estos, “las beldades del Congo” visten “sayas rojas y monteras abigarradas” (p. 65). Los indios con su “mulera, como escapularios, bragas y chamarras de lienzo” con sus “sombros descomunales de palma”. En tanto que las indias lucen su “saya de fula o de percalón, mantellina de estameña, camisa y sombreros masculinos” (p. 73). Los labriegos blancos llevan “rabodegalo amarrado a la cabeza, bajo el sombrero de caña”, con “camisa de licencillo, suelta y sin almidón” y calzan alpargatas (p. 73). La nobleza, por su parte, atendiendo a la “usanza española” lleva “ricos casacones, tabarros y chupas; ricas sayas de medio paso; riquísimas mantillas, lisas, de casco y de madroños” (p. 73).

Quizás, uno de los papeles más importantes en la novela lo tienen la música, los versos y la danza para acompañar la religiosidad del alma yolombero (Restrepo, 2003). Por esto, el narrador afirma que así como la religión fue origen de tantas instituciones sociales y civiles, también lo fue “del teatro y la danza” (p. 109). Contrario a lo que podría suponerse, es a España a la que se le adjudica la ligazón entre fiesta sacra y danza. De manera tal que si una celebración como la del *Corpus Christi*, en el nordeste de Antioquia, terminó en baile, no fue exclusivamente por esa mezcla indígena y africana. Mucho tuvo que ver en ello el suroeste de la península Ibérica, pues “la Europa católica mal podía sustraerse a estas formas instintivas del culto universal” (p. 109). Lo que ocurre es que, en la lógica de la

novela, serán Don Pedro y Bárbara los que incluyan a los niños negros para realizar la representación, y no los niños de la aristocracia, como pretendía doña Rosalía. Ya que esta, deseaba reconstruir su ideal de lo bello en las festividades religiosas a la usanza de su natal Sevilla. En tanto la minera y su padre incluyen ese elemento particular y circunstancial que aportaba el negro a la tradición de la celebración litúrgica. Pues, a decir del patriarca, “cuando las cosas se acaban –refiriéndose a las ciudades natales de Sevilla y Zaragoza-, será porque otras principian” (p. 107).

En el caso de la minera hay un gusto especial por los cantos de los negros bozales. “Esos aires tristes, hondos y añorantes, de los cuales se ha derivado el bambuco” (p. 28). Ella misma entona “aires criollos como españoles” (p. 101), “bundes o tonadillas” acompañada de Narcisa. Esta, que tiene una belleza similar a la de una reina del Congo, es su camarera mayor. “Las dos cantan que es una gloria (...) doña Bárbara de contralto y Narcisa de soprano” (p. 101). Sumados a estos cantos, el narrador describe los complejos intercambios culturales y de mestizaje que se dan en el ritmo musical de la cumbia, donde se hermanan los tambores africanos, la gaita indígena y los cantos españoles (p. 66). El bunde, que si bien es un ritmo africano de origen bantú, acompaña el “disfraz o matachineo”<sup>68</sup>, un privilegio concedido a la nobleza (p. 68). Lo mismo ocurre con los versos y romances españoles o con ese “el fandanguillo con verso cantado” (p. 103) que, en las veladas, es una de las entretenimientos favoritas de Bárbara y sus esclavos. Y aunque muchos de ellos están compuestos con versos bien subidos de tono, de un “verde intenso”, Bárbara les ríe todas las palabrotas.

---

68 El matachín es un “personaje sagrado y profano, purificador y satírico, guerrero y fanfarrón, travestido y auténtico, inocente y al mismo tiempo inmensamente astuto”. Desde la antigüedad, y pasando por el medioevo, sufrió variadas transformaciones hasta llegar a América. Aquí adquirió relevancia en las fiestas populares en las que se mezclan las tradiciones española y africana, tal como aún se celebran en el pacífico caucano. Esto ha sido ampliamente estudiado por la museóloga Claudia Isabel Navas (2016) en un artículo titulado “La metamorfosis de matachín, entre ritual universal y acto libertador”. *Revista Credencial Historia* N° 324 <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-324/la-metamorfosis-del-matachin-entre-ritual-universal-y-acto-liberador>



**Figura 15****Matachín Boussaâdiab**

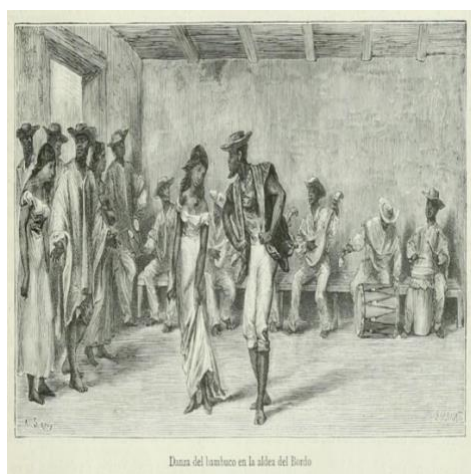
*Nota.* Claudia Isabel Navas, Revista credencial, 2016

([https://www.academia.edu/33936829/Matachines\\_y\\_carrozas](https://www.academia.edu/33936829/Matachines_y_carrozas))

Con respecto al baile, que es asociado a una manifestación cultural de libertad, el historiador Pablo Rodríguez (2003) plantea que, a finales del siglo XVIII, el obispo de Antioquia, Jerónimo Antonio de Obregón y Mena, prohibió, los bundes “mediante pena de excomuni3n” (p. 168). Seg3n el cl3rigo estos bailes, por su “erotismo, sensualidad y provocaci3n” atentaban contra la fe. De igual manera en 1781, en una carta dirigida al rey, el obispo de Cartagena, Joseph D3az de la Madrid, planteaba que los asistentes a los bundes eran “indios, mestizos, mulatos, negros, y zambos, y otras gentes de la inferior clase”. Estos, sol3an mezclase sin distinci3n de sexo mientras cantaban “versos lascivos, haciendo indecentes movimientos con sus cuerpos” (p. 169).

**Figura 16***Los matachines*

Nota. José María Gutiérrez, 1874 ([https://www.academia.edu/33936829/Matachines\\_y\\_carrozas](https://www.academia.edu/33936829/Matachines_y_carrozas))

**Figura 17***Baile del bambuco en El Bordo*

Nota. G. Barbant, 1869, Revista Credencial, (168), Pablo Rodríguez, 2003.

En *La Marquesa de Yolombó* no se produce esta discriminación social, mediante la estratificación de las razas. Ante todo porque el matachineo está a cargo de los españoles y criollos, y no, como señalaba el obispo, “de las gentes de la inferior clase”. Son Liborita Layos y Doña Rosalía quienes se disfrazan e irrumpen con sus juegos en la escena, a la par que los esclavos ejecutan la música. Por otro lado, Taita Moreno le advierte al cura, que los clérigos no suelen permanecer mucho tiempo en Yolombó cuando llegan a vaticinar sobre lo bueno y lo malo. En otras palabras, son expulsados de allí cuando manifiestan esos “escrúpulos de monja loca” porque todo les parece “un pecado enorme” (p. 67). Finalmente, podría argüirse que las descripciones del narrador no escatiman en detalles para elevar esos bailes derivados del bunde, como el mapalé, al nivel más alto de belleza. Un “ritmo delicioso” (p. 65) que, con ese zarandeo lúbrico del cuerpo, parece un “minué africano de salvaje elegancia” (p. 103).

Fórmanse en filas, negros de un lado, negras del otro; alzan los blandones, a igual altura y a un solo golpe; se cruzan, se alternan, los brazos se entrelazan, se traban las llamas. Cara a cara, blanqueando los ojos, vibrantes las jetas, se magnetizan. Acentúan el compas con pie experto, ya hacía adelante, ya hacía atrás. Bordan y dibujan sin desligarse un ápice. Se alzan, se menean, se doblan, se agachan. Van a caerse. Mas, a un tiempo mismo, se desprenden en rueda, levantan las diestras y las acumulan en el centro, en un solo foco, mientras las siniestras se forman, junto al suelo, un círculo concéntrico. El molinete gira y gira, en vértigo de llamas. Rómpe se de pronto y aquello sigue por parejas. Es el desvanecerse supremo. Remenean las caderas, en compulsivo zarandeo; tiemblan los senos, cual si fueran gelatina. Jadean aquellas bocas; serpean aquellos cuerpos, barnizados por el sudor; relumbran los ojos, los aros y las gargantillas. Se estrechan los cuerpos en un espasmo; tornan a inclinarse, tornan a erguirse; se afianzan en los remos, lanzan los bustos hacia atrás; arrojan las teas, y terminan. Es un brote de esa África lejana, que llevaron en su sangre y que sus ojos nunca vieron; es un rito sagrado ante un Eros cruel y dolorido (p. 65)

Al contrario de esa tradición hegemónica, que intentaba discriminar los bailes africanos y el erotismo que ellos evocaban, el narrador equipara la danza con auténticos actos de rebeldía contra los cazadores de hombres. Por esto plantea que habrá un día de redención mediante la danza, en el que esa “África aconyundada por los ladrones civilizados”, se imponga a sus malvados captores “con el poder de su psiquis tenebrosa” (p. 66). Un día en el que finalmente los dioses africanos “se venguen, todavía, con otros maleficios más negros y más letales” (p. 65).

Todo lo expuesto a esta parte permite comprender porqué en ese intercambio complejo de bailes, comida, juegos y fiestas resulta difícil determinar qué es sagrado y qué profano, qué es civilizado y qué es lo bárbaro. Sin embargo, es a partir de las configuraciones de mundo de la protagonista, su religiosidad (Simmel, 2012), donde devienen momentos fugaces de lucidez, de cognoscibilidad (Benjamin, 2013 a), que alteran lo transmitido en la tradición (Benjamin, 2013 b). Pero ¿cognoscibilidad de qué? Al principio se planteaba que uno de los proyectos políticos más importantes del gobierno de la Regeneración y de Antioquia, como región particular, fue blanquear la historia o legitimar una tradición selectiva (Williams, 2019). Una lucha por definir la identificación social y cultural como heredera de una única fuente, la española. Lo anterior implicaba silenciar de la *tradio*, “lo que se ha entregado”, el legado indígena y africano. De manera tal que en el mandar (*mandare*), es decir, del pasar de mano en mano hasta llegar a un tercero, no quedara rastro alguno de ese otro pasado.

***Imágenes de santos, hierbas y monicongos.*** Uno de los papeles más importantes de la tradición oral con sus diversas hablas, geografías, dioses y temporalidades es que produce el encuentro casual de los *sido* con el *ahora* de la protagonista. Si tal como se señaló más arriba, el cambio de vida de Bárbara representa una detención del decurso de la historia, aquí se aborda el movimiento desde su inversión (*Umschlag*). Este, a la manera de un despertar involuntario, favorece el surgimiento de la imagen de religiosidad popular. Dicho despertar se manifiesta en esos instantes fugaces en los que Bárbara

establece relaciones de semejanzas no sensoriales entre la tradición oral (lo que se le ha legado) y su *ahora*. Esas semejanzas funcionan en la novela a la manera de un “presentir profético”, “una ayuda misteriosa” (*La marquesa*, p. 115), una voz interior que le revela asuntos ocultos. Así, cuando Bárbara presencia el ritual del lavado del oro en el río, ve en los esclavos monicongos. Seres mágicos, amuletos, que hacen brotar el oro de la tierra húmeda, beneficiando a sus poseedores, los españoles y sus hijos criollos. Esta comparación será ampliada cuando Bárbara cuestiona la esclavitud frente a su pretendiente, Fernando de Orellana. Según ella “los blancos y ricos se van al África, muy tranquilos, y engañan y amarran y aporrean a hombres y mujeres y les quitan la libertad y los embarcan como cosas” (p. 184). Porque para los blancos “los negros no son personas ni tienen alma; son unas cosas negras, que viven como monicongos” (p. 184).

En un estudio lexicográfico del palenquero, una lengua criolla, propia de San Basilio de Palenque<sup>69</sup>, Schwegler (1989) ha registrado el término *monicongo*. Su uso es extensivo a Cartagena y otros sectores de la Costa Atlántica, pero también a Antioquia y Caldas. En estos últimos departamentos puede significar ‘muñeco’, ‘fetiche’, ‘dominguillo’. Asimismo se le asocia con “el demonio que faculta al que lo tiene para conseguir lo que desea” (p. 18). Si bien Del Castillo (1882, En Schwegler) ha sostenido que la palabra proviene del bantú, Schwegler es escéptico frente a tal argumento, pues considera que “un buen número de palabras subsaháricas no pasaron por vía directa “al español caribeño (...) sino por una etapa (afro)-romance intermedia - pidgin/dialectal criolla o fuertemente dialectal” (p. 24). Este planteamiento etimológico proporcionado por Schwegler permite comprender las complejas y variadas vías de procedencia lingüísticas del término criollo *monicongo*. Pero también, alude a la historia

---

69 A finales de 1599 e inicios de 1600 el cimarronaje en Colombia se aglutinó en Ciénaga de Matuna, cerca de la villa de Tolú. Allí se fundó el primer pueblo de esclavos liberados por Benkos Biohó, un galeote, que se convirtió en el líder de los cimarrones en el Nuevo Reino de Granada. A partir de esta apropiación de tierra de difícil acceso, se logaron consolidar otros asentamientos de resistencia. Tal como ocurrió con el llamado territorio San Miguel Arcángel que, en 1773, se convertiría en San Basilio de Palenque. Este territorio fue reconocido por la UNESCO el 25 de noviembre de 2005 como patrimonio oral e inmaterial de la humanidad.

etnolingüística que hay detrás de toda etimología, como acertadamente lo señaló la antropóloga Nina Friedemann (1992). Así, la polisemia del término *monicongo* puede referir una historia etnolingüística que no fue posible sin los procesos de reintegración étnica (etnogénesis) ocurridos entre esclavos desde el siglo XVI. Estos, al verse inmersos en escenarios ajenos a su cotidianidad africana, bajo condiciones de desarraigo e incertidumbre compartidas, se vieron abocados a establecer relaciones diádicas que “años después aparecerán expresadas en vocablos lingüísticos simbólicos de lazos sociales” (p. 546). De allí, que sea justamente en la religiosidad donde la cultura negra juega un papel destacado en la “dinámica sociocultural de innovación, creatividad y transformación, sin negar la participación de pervivencias. Y entre éstas no solamente las africanas, sino también las europeas y las aborígenes” (p. 545).

Lo anterior es relevante, pues la relación polisémica del término podría interpretarse, en el contexto de la novela, como ese juego de innovación, transformación y pervivencia sociocultural a la que alude Friedemann, representado en la compleja relación ama/esclava que se da entre Bárbara y Sacramento. De manera tal que, si por un lado, la palabra alude a la magia, por otro, ella misma significa una crítica a la esclavitud. Así, en el primer sentido, es decir, como ‘muñeco’ o ‘fetiche mágico’, Bárbara, como cualquiera de sus portadores, obtiene todo cuanto desea. Sin embargo, como ‘cosa’ o ‘muñeco sin vida’, que es como concibe el colonizador a los africanos, se legaliza su captura, venta y compra, bajo el argumento de la inferioridad.

En el primer sentido, es decir, como magia e imaginación, el *monicongo* complementa esa otra parte positiva y útil de Bárbara. No obstante, ese sentido extraordinario, festivo, supersticioso y brujesco no viene, como se mencionó más arriba, de Sacramento como única fuente. Pues dicha tradición está imbricada entre lo indígena, español y lo africano. Así, brujería en la novela es sacar oro de un pedregal, brujería era la que hacían las monjas voladoras en la España medieval; brujería es, para Taita Moreno, la superstición, ese regalo que trajeron los españoles cruzados de Palestina; brujería es

para Bárbara el monte agreste y sus animales, pero también las dificultades y asombros del aprender a leer y a escribir; brujería son los brebajes que venden las negras y la ciencia de don Pedro para sacar el oro. Pues este, muy astuto, se escondía en el asiento “envuelto y solapado en su manto de arena” (p. 27).

Con este precedente claro, no resulta extraño que el *monicongo*, como cualquier otra reliquia, sea portado por negros o blancos para obtener un beneficio. Sacramento, quien mandó levantar el suyo en Zaragoza por dos onzas, lo carga en el seno. Es aquel un “negrito de palo, de tres pulgadas de alto, con ojos de cuencas blancas y dientes de albayalde; cabezón él, brazicruzado y patiabierto” (p. 26). Bárbara, que encarna para su padre un “talismán” de “carne y hueso” y para sus esclavos un dios, una “amita de oro” (p. 77), no está satisfecha con todos los logros alcanzados como minera. Ella quiere más. Ni aun el bebedizo de las cuatro virtudes que le propina Sacramento, “matacausón, mataflato, mataespundia y matagalla” (p. 79), consiguen apaciguar sus ánimos.

Así, luego de cuatro años de arduo trabajo, la minera está persuadida de que es gracias a sus propias facultades, que ha materializado todos sus proyectos. No obstante, duda si la fortuna estará siempre de su lado. Por lo que acude a Sacramento para levantar su propio *monicongo* o familiar. Según esta, quien lo porta no solo está protegido contra enfermedades y males, también dota de sabiduría. Ella misma puede dar prueba de su efectividad. Pues, luego de cometer fechorías, ser castigada y de vagar, encontró a Guadalupe, su esposo. Enamorados y protegidos, cada uno con su familiar, dieron con Bárbara. Gracias al *monicongo* su amado Guadalupe, quien apenas y recordaba algo de su vida junto a varios amos, recobró la memoria y ahora puede citar conversaciones sobre las fundaciones de Perú y México.

Todo el saber sobre el poder mágico del familiar y de su respectiva construcción, le ha sido legado a Sacramento mediante la tradición oral. Ella la aprendió del mágico Pulgarín, quien levantaba

familiares en Zaragoza, una región del actual departamento de Antioquia. El mágico obtuvo a su vez dicho saber de un vicario con quien trabajó en Cartagena. Allí se enteró de que la mayoría de los ayudados eran los blancos. Según Sacramento, la tradición es tan ancestral que el primer ayudado fue el Rey Salomón, quien poseía tal sabiduría, que podía hablar con los animales. Todo este conocimiento fue depositado en libros que se les legó a los reyes magos, “que son los ayudados más grandes” (p. 84). Por esto los españoles han conseguido fundar ciudades en América y cazar hombres libres en el África.

Los esclavos, por su parte, cansados de la vida de trabajos y malos tratos, se dieron a la tarea de conseguir dinero para pagar sus familiares y librarse de sus crueles amos. Esta conmovedora versión de Sacramento legitima la iconografía religiosa africana como protección y resistencia contra el colonizador. Pero a su vez nivela la lucha, no un marco de confrontación directa, sino en el de la fe, porque según Sacramento, todos los blancos en Yolombó son ayudados: Don Pedro, el padre de Bárbara, Don Vicente y Don José María Moreno. La diferencia entre unos y otros radica en la calidad de la elaboración del *monicongo*, pues solo el mágico que posee esa la virtud, puede realiza el ritual para levantarlo:

Tiene que labralo un mágico que sepa las veintiuna palabras ocultas, que tiene la virtud de ayudar y de librar. Él se las dice, en el oído, al familiar, no bien lo tiene acabao y pintao. Y ya queda con la virtud. Lo labran de raíz de un palo, que tan solamente los mágicos conocen; y lo pintan con un tinte negro, que tampoco nadie sabe, sinó el mágico. Tienen que sacar la raíz de bien adentro de la tierra y de parte noche; y de noche tienen que labralo, porque un familiar no queda de servir, si ve la luz del sol, antes go después de levantao. El que carga el familiar tiene que velo con vela, hasta de día; y tapalo y engolvelo, si tiene que ponelo a un lao, pa mudar de ropa go pa bañarse; y no se le puede enseñar a nadie, ni de día ni de noche. (p. 80)



Bárbara persuadida por sus negros, no deja de recelar el estar pecando por idolatría. A lo que Sacramento arguye que si bien el monicongo es un muñeco feíto, la iglesia ha dado ejemplo claro de cosas feas que pueden ser santas a la vez. El retablo de Gabriel Arcángel venciendo al demonio es una de ellas, pues aunque representa una escena “horrible”, la gente lo adora y venera. Esta equiparación de las iconografías, en sus diversas expresiones litúrgicas, sus ancestrales intercambios, así como la fascinación por lo feo, rompe la tradicional oposición entre paganismo y religión católica o entre bueno - bello y malo- feo, que fue el discurso del colonizador para incorporar discriminando (Williams, 2019). En el otro sentido, el intercambio sociocultural muestra la incidencia que tiene el catolicismo en Guadalupe, quien incorpora el término cristiano de pecado para calificar los agujeros de los blancos. Estos creen que las chapolas anuncian muerte, que pasar por debajo de una escalera es mala suerte o que mentar culebras ocasiona la picadura de estas. El familiar o monicongo, por el contrario, como cualquier otra reliquia, confiere solo beneficios a su portador. Y como el bien debe recibirse “venga de donde venga” (p. 82), el narrador afirma que Bárbara se deja tentar de “esas dos serpientes del paraíso” (p. 85). La frase, por supuesto, no puede leerse literalmente, pues refiere al momento de plena liberación imaginativa que representa la expulsión del paraíso. En el sentir de Bárbara aquella se alcanza con la novedad que le provee el fetiche.

En la descripción de la elaboración de esta reliquia, que según Sacramento solo puede encomendarse a Eusebio, hijo del mágico Pulgarín, quien le legó todo el conocimiento para levantar familiares, hay algunos elementos cotidianos o reales, que se presentan como mágicos. Así, se alude a una “aguja de la potencia” que debe clavarse en la madera para labrar el muñeco o el uso de “espejuelos mágicos” para agrandarlo. Los anteojos, que son presentados como instrumentos de trabajo de los magos, vuelven a mencionarse con el arribo del falso pretendiente de la marquesa. Sacramento, quien se ofrece a sacarle las niguas de los pies, dice tener unos espejuelos mágicos, que le permiten

divisar “los ojos a las hormigas” (p. 177). Es decir, como Eusebio ella es una mágica porque posee tal herramienta. Este juego propuesto por la novela entre lo real objetivo y su tránsito a lo real imaginario será crucial en la novela posterior, tal como sucede con todos los inventos que comercializa Melquiades en *Cien años de Soledad* (1967). En *La Marquesa de Yolombó* se plantea la pericia de Eusebio como mágico en el habla de Sacramento:

En Zaragoza vive el Usebio, hijo del mágico Pulgarín, que le dejó toíto el misterio y toíta la curia pa levantar familiares. Los levantan los más chirringos, que son los que tienen más virtud, y, como son los más trabajosos pa labrar, valen mucho más que los grandes. Figúrese, Amita, que tiene qué clavar la uña de palo, con ‘la aguja de la potencia’, en una tabla que no haiga visto rayo de sol; y, como la labranza tiene que ser con velas y en una cosa tan menudita, tiene que ponerse ‘los espejuelos mágicos’, que agrandan tanto las cosas, a la vista, que una hormiga se ve del grandor de un alacrán. ¡Si no fuera por eso, ni bamba de trabajar en esa nada de madera! (p. 85).

Si las leyendas de don Pedro habían animado a Bárbara a recorrer los pasos de otras famosas mineras como doña María del Pardo o Doña Ana de Castrillón, hasta convertirse en una de ellas; las de Sacramento, que le otorgan un poder mágico al *monicongo*, la empoderan para conseguir todo cuanto quiera. Al mes siguiente, la minera hermana todas sus reliquias en una bolsita que cuelga de su cuello: el relicario con las santas Rufina y Justa y el *monicongo*. Estos rezagos de tradiciones -la cristiana de su familia con las dos santas sevillanas que resistieron las idolatrías y el paganismo, y, por el otro, la reintegración étnica que representa el familiar- se aúnan al *ahora* de Bárbara haciendo que emerja la imagen de religiosidad popular. Convencida de ese mundo determinado solo por ella, con “una disposición y medida de las energías espirituales individuales” (Simmel, 2012, p. 28), se siente protegida y ungida. Es solo a partir de este montaje de pervivencias que Bárbara adquiere ese “presentir profético”, es decir, puede leer semejanzas no sensoriales.

Como aluvión se desencadenan sucesos en la vida de la protagonista, que son leídos como beneficios del *monicongo*. Ella, que apenas y sabía hacer una cuenta, establece una analogía entre su nueva habilidad con los números y la ayuda del familiar. Cuando indaga sobre quién inventó la aritmética y nadie le da respuesta, concluye que “era obra de un ayudado y cada número una brujería” (p. 86). Con la lectura y la escritura ocurre algo similar. Las obras de Gil Polo, leídas en voz alta por Marcos, le parecen preciosas. Esta convencida de que el escritor español tenía que ser un ayudado. “Hasta por el nombre se le notaba: era nombre de brujo” (p. 92). Por otro lado, cree que las letras son “brujerías supremas” (p. 86). Aprender a leer y a escribir requiere un poder superior al que puede proporcionar el ayudado. Se necesitaba al “diablo en persona”. Ya que solo alguien con “tanta magia” puede hacer que canten o digan algo “unos garabatos, ahí pintados como un cristiano” (p. 91). De la misma manera que Paco, de *Entrañas de niño*, Bárbara no alcanza a comprender los secretos que guarda el abecedario y, mucho menos, las palabras que se pueden formar con él.

Esas letras embrujadas, que se llaman de un modo, ellas solas, y que, cuando se iban a juntar con otras, no se decía más que media, en unas y casi nada en otras; esas, que eran una cosa hacia arriba y otra hacía abajo; eso era horrible de trabajoso. Tan solo eran fáciles de leer esas que se decían conforme se llamaban. (p. 92)

Similar dificultad presenta con los signos de puntuación. Al principio le parecían cosas raras. Pero con tanta ayuda y sabiduría logra desentrañar el asunto, y se maravilla ante tal prodigio. Así comprende que aquellas marcas gráficas son las que le permiten realizar las pausas de manera correcta, darle entonación a lo leído y jerarquizar ideas.

Lo que más le encanta son el punto final, los admirativos e interrogantes. ¡Qué luz! Ya sabía cuándo se acababa de decir alguna cosa, para continuar con otra; ya sabía dónde y cómo

era esa zalamería, tan bonita, que Marcos ponía por momentos; ya sabía dónde y cómo se hacía esa cosita allá. (p. 93)

La fijación de Bárbara por la lectura y la escritura se propaga como epidemia y ella se regocija enseñando a leer y a escribir a todo el que quiera. Persuadida de que “su majestad no quiere sabios (...) pero tanta ignorancia tampoco” (p. 93), levanta escuelas en la mina y en el pueblo. Y así, se propaga aquel contagio. “Se escribe en el suelo, en la pared y en las puertas, con chuzo o con carbón” (p. 92). Hombres y mujeres se sientan a las puertas de las casas para intercambiar letras de los abecedarios de baraja que fabrica Marcos. Y con esos beneficios del familiar, que llegan como raudales, le entran los achaques del vasallaje. Enterada de la muerte de Carlos III y la sucesión al trono de Carlos IV y su esposa y reina Doña María Luisa de Parma, decide hacer un obsequio al hijo de su nuevo rey, Fernando. Quien por aquella época tenía apenas cuatro años. El tributo estaba compuesto por una palangana y una jarra labrados en pura plata. A estos obsequios los acompañaban un paño bordado y un pergamino con todas las solemnidades. Al año siguiente la minera recibe, de parte del rey, y en señal de agradecimiento, una cédula real en la que le otorga el título de *Marquesa de Yolombó*. Un reconocimiento que, en medio de tanto gravamen, quedaba libre de la *media anata*, tal como afirma irónicamente el narrador.

Sin embargo, en la elaboración del pergamino que la minera envió junto a sus obsequios, el narrador anuncia su desconfianza con respecto a la legitimidad de la verdad que se consigna en documentos. Según él, cuando las patrañas se registran en papeles oficiales, el historiador “levanta un elefante de una hormiga, fuera de que la letra impresa es de suyo alucinadora y convincente” (p. 139). El comentario sirve de antesala a la llegada de la cédula real por el que se le concedía el título a Bárbara. Nadie sabía en Yolombó qué obligaciones confería aquel nombramiento, ni aun Don Jerónimo, tan entendido en asuntos nobiliarios, alcanzaba a dimensionar si una marquesa debía recibir tributos, tierras, o mandar en Yolombó. Así, cada uno interpreta lo planteado por el monarca en el pergamino

desde su subjetividad y acomoda su propia versión. Taita Moreno, por su parte, propone un acto solemne con “reconocimiento y jura individual y colectiva” (p. 143). Desde el más rico, hasta el más humilde, cada uno ofrenda a la marquesa con lo que a bien tiene. Esclavos, lencería, cuadros, pieles de animalillos y plumajes pintados, joyas, canastos de fruta, huevos y gallinas. Ella misma decide no “presentarse en reuniones, vestida, así como una hidalga de tres al cuarto”. También “dispone una limosna semioficial, todos los lunes” y recoge libros aquí y allá y para montar su biblioteca y volverse “más instruida” ( p. 146). Tantos dones y beneficios no podían atribuirse a otra cosa que no fuera la magia y protección del familiar.

Los amigos, padres y esclavos se sentían orgullosos de tener una marquesa como ella. Otros tantos, por el contrario, adjudicaban aquella suerte a la lectura de libros de brujería y a la ayuda de familiares y *monicongos*. Insatisfecha, ahora la aquejaba la falta del Marqués, un compañero con quien compartir su título y poder fundar el solar de su descendencia, tal como estipulaba la cédula real. Sin embargo, estaba convencida de que la “media naranja” no podía ser cualquiera. O era “un español de verdad o vestía santos: bien casada o bien quedada” (p. 100). Y así, como presagio de Sacramento, le llegó el candidato. Lastimosamente, aquel arribo a Yolombó no ratifica la buena fortuna de la protagonista, sino el anuncio del narrador con respecto a la tiranía de la letra impresa. Pues, Fernando de Orellana era un pícaro como tantos otros que mentaban los chismorreos. Uno de esos que se blanqueaba con ejecutorias falsificadas y se hacía pasar por un noble español. Don Chepe, encantado con el “grande de España”, ese paisano forastero, se lo ha hecho amigo y afirma que:

Ha nacido en Sanlúcar de Barrameda; es hijo segúndon de don Álvaro de Orellana, conde de Villamanrique de Zúñiga, y de Doña Ana Pérez montes de Oca, cubana de nacimiento, los cuales viven todavía. Es viudo, hace cinco años, de doña Piedad Núñez de Hermosillo, la cual le ha dejado tres hijos. Ha venido a la Nueva Granada, no sólo por curiosidad de viajero español,

sino, también, por reclamar una herencia que a sus hijas les ha alegado Doña María Tadea de Sanmiguel de Medinaceli, tía y madrina de su mujer, viuda acaudalada, muerta en Santa Fe, sin sucesión ni ascendientes. (p. 166)

Además de esta fraudulenta biografía, Orellana embauca a todo el mundo con las alusiones a España y la vida plácida que lleva gracias a “sus viñedos, sus olivares, sus libros, sus estudios” (p. 166). Toda la autenticidad de su persona la justifica en los papeles que le entrega a Don Pedro. Por ello, cuando Bárbara afirma con recelo no saber quién es él, este le responde con la potestad que le concede el documento escrito. “Ahí está mi fe de bautismo, mi filiación, mi pasaporte (...) Ahí están mis certificados de viudez y las cartas del Conde” (p. 189). Lo anterior pone en jaque la categoría de verdad que se le atribuye a lo escrito. Pues, más allá del blanqueo mediante pergaminos, que permitían al portador atribuirse títulos nobiliarios o negar cualquier tipo de mestizaje; lo que se cuestiona en la novela es toda la lógica legalista de la colonia. En otras palabras, la proliferación de leyes que le adjudicaban derechos y soberanía a la corona, sin que ello implicara justicia, o para usar el término moderno, legitimidad.

Esta crítica aborda la gran disyuntiva sobre la justicia expuesta por San Agustín en el libro cuarto de *La ciudad de Dios*, en el que se relata el encuentro entre Alejandro Magno y un pirata. El soberano le pregunta a este, “¿qué te parece tener el mar sometido al pillaje?” A lo que el pirata responde “lo mismo que a ti el tener el mundo entero. Sólo que a mí, como trabajo con una ruin galera, me llaman bandido, mientras que a ti, que lo haces con toda una flota, te llaman emperador” (2005, p. 299). Para San Agustín, cuando un gobierno está desprovisto de justicia se convierte en una banda de ladrones, porque el reparto del botín se ejecuta según la ley aceptada por la mayoría de ellos. Sin embargo, el sometimiento de pueblos con la “autodenominación de reino”, es un “título que a todas luces se le confiere (...) a la impunidad lograda” (p. 299).

Por esta razón, en la novela, la tiranía de lo escrito no alude exclusivamente a las ejecutorias; es extensivo a toda la ley. Este precedente permite comprender la relevancia del segundo significado que se le atribuye al *monicongo* como 'cosa' o 'muñeco sin vida'. En una de las primeras charlas de Fernando con Bárbara, se menciona el interés de aquel por redactar un escrito en el que de cuenta de todos los pormenores de la vida en Nueva Granada. Por lo que la marquesa le solicita que, en su condición de hombre, que sí puede opinar en escritos públicos, les pida a su Majestad, al Ministro de Indias y Consejo de Indias eximir a los empobrecidos indígenas del pago del tributo. Pero, particularmente, que cuestione "la maldad tan horrible de los blancos" (p. 183) para con el continente africano. Ella, que ha configurado un mundo desde su yo, es consiente de que lo poco que se les concede a los negros -un trato digno, es decir, sin castigo físico, con buena paga, comida y vestido- "es para sacarles el quilo con el trabajo" (p. 143).

De allí que vea en el esclavismo una empresa legal, pero no legítima. Un robo por parte de un negro en Nueva Granada, por ejemplo, es severamente castigado. En tanto que los blancos se van al África a privar de la libertad a hombres tratándolos como "cosas negras", como "monicongos" (p. 184). Esto, en lugar de catalogarse como "crimen, es un negocio, tan lícito y tan legal como vender pescado o animales cazados en el monte" (*Ibid.*). Según ella, no hay evidencias en la biblia que aprueben actos como aquellos. Ni en los Santos Evangelios o en los Hechos de los Apóstoles, Jesucristo envió "a robar a nadie de su tierra, ni que los esclavizaran y vendieran, para enseñarles la doctrina" (*Ibid.*). Lo interesante de esta postura de Bárbara radica en que, sin un soporte legal en su época, apela a los principios básicos de la justicia emanados de la biblia, tal como lo hacía San Agustín. Y aun cuando se declara abiertamente monárquica y enemiga de las luchas independentistas, lo que ella reclama es un aparato de justicia que imponga un orden legal, pero también legítimo y garantista de los derechos de todos, inviable en los principios de la monarquía. Es decir, apoya indirectamente el derrocamiento del sistema colonial.

Así, casada y engañada con el proyecto del viaje a España junto a su marido, la marquesa concede la manumisión a sus esclavos, por escrito, certificando el derecho político de aquellos a la libertad. Lo anterior, ubica a la protagonista como una mujer adelantada a su época. Pues, como es sabido, solo a partir de 1812, al menos en el departamento de Antioquia, los esclavos, apropiándose de los discursos de libertad, impulsados por las élites letradas, reclamaron mediante un memorial su libertad (Chavés, 2010). La locura de la marquesa, luego del robo y abandono del que se hacía pasar por Fernando de Orellana, la llevó a considerar, al recuperar la lucidez, que fue su idolatría con el monicongo lo que ocasionó el castigo de Dios. De manera tal que, reafirmando sus ideas monárquicas y su catolicismo, abre una posada. En la puerta cuelga su título de Marquesa para que se burlen de su miseria y decrepitud. De este modo se narra un correlato de las ruinas del régimen colonial que se desmoronaba frente a las tropas del ejército libertador.

El marco, labrado y con vidrio, en el que Bárbara conservaba su título, tenía, además, una imagen de Santa Rosalía de Palermo, que era de su madre. Desde el nombramiento como marquesa, aquella ya estaba roída por una cucaracha. No obstante, la madre de Bárbara había afirmado que montar el título del marquesado sobre lo que quedaba del eremita, era igual que “juntar santidad con santidad” (p. 144). Paradójicamente, “aquel ‘Yo el Rey’”, que legalizaba el título de marquesado, quedó justamente “sobre la calavera con que meditaba la Santa” (*Ibid.*). El chascarrillo funciona como anuncio de la degradación y desaparición del sistema colonial, de la crítica a sus injusticias, pero también como proclama del inicio de otra cosa, a partir de la pervivencia de lo viejo, tal como decía Don Pedro que ocurría con celebración del *Corpus Christi*.

El encuentro de las ruinas de variadas tradiciones con el ahora de la protagonista ya había sido planteado en ese montaje del *monicongo* y las santas, en el que se representaban otras versiones de la tradición. Un malestar que, para el caso particular de Antioquia, señalaba que la tradición no se erigía



sobre una única fuente cultural, la del español, blanco y católico; sino de la pervivencia sociocultural del mestizaje. Con el marco ocurre algo similar, pues donde fenece la devoción a otra geografía, a su rey y la religión, se entrecruzan nuevas significaciones. Así sucede con el contratista de víveres que le pide a la marquesa que le venda el marco, para poner en él a la Divina Pastora, la advocación mariana de su hija. Bárbara le obsequia el marco con sus dos reliquias, la roída imagen y la cédula real, para que, según ella, su hija Pastora quede, no ya dos, sino tres veces protegida. Es decir, Bárbara sigue significando desde su individualidad y no desde algo exterior y fijo, como la religión católica.

Este tipo de montajes, es decir, esa asociación arbitraria de elementos que no guardan relación de contigüidad entre ellos, son uno de los juegos permanentes en la narrativa del antioqueño. Con ese desmontar y montar imaginativo se cuestionan las verdades absolutas sobre el pasado católico, al sobreponerle la versión popular. En uno de sus cuentos más famosos, titulado *En la diestra de Dios padre* (1867) y publicado en la revista *El montañés*, jugará con esa relación entre profano y sagrado a partir de los cinco deseos que le concede Jesucristo al humilde y siempre dadivoso Peralta, por sus buenas acciones con el prójimo. Como era de esperarse, el personaje gasta uno a uno sus deseos haciendo lo único que sabe hacer, servir y socorrer. Sin embargo, esto genera un desbarajuste en el orden establecido entre tierra, cielo e infierno. Por lo que, luego de su muerte y su llegada a los cielos, se le hace un juicio a la manera de los dioses griegos, del que sale absuelto gracias al veredicto de Santo Tomás de Aquino y Santa Teresa de Jesús. Al ascender al cielo se encuentra con la santísima trinidad, el padre, el hijo “y allá en la punta de arriba estaba prendido el espíritu santo, aliabierto y con el piquito de pa bajo” (1958, p. 528). Al verlo el “padre eterno” se levanta y, en un marcado acento paisa, y no en castellano, le ofrece que tome el lugar que guste. Porque “vos sos la humildá porque vos sos la caridá” (*Ibíd*). Peralta, que no había gastado su último deseo, el de achicarse cuanto se le diera la gana hasta quedar tan “chirringo como una hormiga” (p. 520), se transformó en un hombrecito de tres pulgadas. De

allí brincó con agilidad al mundo que padre e hijo sostienen entre sus manos, y “se abrazó a la cruz” (*Ibíd.*). La imaginación, la montadora, como la denomina Didi-Huberman, ha alterado y relacionado arbitrariamente la iconografía tradicional del catolicismo. Allí está ese juego entre lo sagrado con lo profano representado en la humildad y sencillez de, como se dice por estas tierras, un don nadie. Solo cuando “señá Ruperta”, la narradora lo evoca, Peralta vuelve a vivir en el imaginario popular.

Algo similar le ocurre a Bárbara, pues con su muerte concluye la época de la colonia y nadie vuelve a recordar a sus hazañas. Su sombra, afirma el narrador, “se perfila, franca y precisa, en cualquier pared de esa plaza; aparece después un poco vaga, al fin de ningún modo, porque las sombras de los muertos también mueren” (p. 210). Esto ocurre porque la sabiduría, que es, según Benjamin (1999), “el aspecto épico de la verdad” (p. 115), se extingue. Así, cuando se deja de narrar la vida de la marquesa, de recordar su historia para transmitirla de boca en boca, su recuerdo se extingue. De allí la importancia de la novela y su contenido de verdad, porque ella ha captado una imagen de esa época, que no tiene la intención de “articular históricamente el pasado”, es decir, “conocerlo ‘tal como verdaderamente fue’” (Benjamin, 2013b, p. 22). La novela, al llevar el habla popular con todo su cúmulo de referentes culturales altamente vectorizados (Ette, 2019), se apodera “de un recuerdo como éste relumbra en un instante de peligro” (Benjamin, p. 22).

**Figura 18**

*La santísima trinidad*



*Nota.* Revista eclesiástica

## Conclusiones

Este trabajo de investigación tuvo como finalidad demostrar que en la obra de Tomás Carrasquilla -en su contenido objetivo (*Sachgehalt*)- hay un contenido de verdad (*Wahrheitsgehalt*) (Benjamin, 2012, p. 9), la concreción temporal de una idea, que se materializa en lo que aquí se denominó imagen de la religiosidad popular. Esta imagen ofreció un método de investigación distinta, a la que, hasta ahora, ha impuesto la crítica literaria. Pues, en esta ha prevalecido la tendencia a probar que la narrativa del autor puede definirse a partir de unas categorías abstractas, externas a ella (Auerbach, 2010; Gutiérrez, 2005). Ejemplo claro de lo anterior, ha sido la insistencia por integrar a Carrasquilla a la historia de la literatura universal, o al menos a la nacional, demostrando su pertenencia a alguna de las escuelas literarias de las postrimerías del siglo XIX. En otras palabras, que Carrasquilla funge de epígono o bien del regionalismo, del realismo, del naturalismo, cuando no del modernismo, tal como se expuso en el primer capítulo. El problema de esto radicó en que, cuando parecen comprobarse los rasgos de una escuela particular en la obra, esta esquiva el encasillamiento propio de las definiciones absolutas. Confirmando lo que Federico de Onís (1952) planteó, hace ya más de medio siglo atrás, con respecto a la originalidad de Tomás Carrasquilla. Pues, según el crítico, el antioqueño supo “librarse de la imitación directa de todo influjo aunque todos los que recibió están latentes en su obra” (p. 14).

Por lo que, más allá de buscar el lugar que le corresponde a Carrasquilla en alguna de las estéticas literarias de los últimos años del siglo XIX y las dos primeras décadas del siglo XX, o de calificar el cambio literario desde categorías más generales como moderno o premoderno, objetivo o subjetivo, conservador o liberal, secular o religioso, racional e irracional, civilizado o bárbaro; se analizó su obra en la lógica de una disputa por la hegemonía (Williams, 2019) de lo literario en Colombia. De manera tal que, sin desconocer la legalización de una *tradición selectiva*, es decir, la definición de la identificación social y cultural a partir de un único pasado hispánico y católico; lo que se produjo fue un juego de

interrelaciones mucho más dinámico, que una mera imposición política. Así, más allá de la frustrada modernidad por la alianza entre liberales moderados y conservadores católicos, cuyo gobierno se autodenominó *Regeneración*, lo que se dio fue una lucha, desde otras áreas de la cultura, por posicionar propuestas “emergentes” y “alternativas”, tal como ocurrió con los escritores modernistas y el propio Carrasquilla. Sin estas no podría comprenderse lo que hoy se caracteriza con el apelativo de dominante (Williams, 2019.), y tampoco cuál es el papel de la obra del antioqueño en este escenario.

Partir de estas experiencias y prácticas permitió hallar puntos de encuentro y desacuerdo, así como tensiones con respecto a las finalidades adjudicadas al arte y al artista, pero también, al modo cómo se comprende el acceso a lo moderno universal. Así, a lo largo de todo el documento, dichas propuestas fueron denominadas *perspectivas históricas de lo moderno*: la hispanista nacionalista, la modernista y la de Tomás Carrasquilla. Ellas están ampliamente expuestas en el capítulo dos que se tituló formulación de la constelación. La primera está representada, principalmente, por la postura del gramático Miguel Antonio Caro, quien justificó la suya basado en la religión, la lengua, la hispanidad y el clasicismo. Caro creía que la universalidad era un hecho dado en el pasado (Jiménez, 1994), y no un proyecto futuro, como le ocurría a los modernistas. Para él, solo a través de la lengua, heredera del latín, y el cristianismo, podía un individuo promedio acceder a la razón y civilizarse. Las decisiones del Estado y las letras, en especial la poesía, estaban a cargo de un grupo selecto de académicos, en el que, por supuesto, se incluía a sí mismo, para ser los albaceas de la tradición. La misma que se denominó antes tradición selectiva.

Esta perspectiva histórica fue caracterizada como un imaginario de orden, signado por Dios, que inicia con el Descubrimiento por parte de los conquistadores y misioneros, quienes son representados como héroes épicos. Guerreros valientes que, atravesando selvas y condiciones insalubres, arriesgaron la vida, con el único objetivo de civilizar y evangelizar a los pueblos indígenas, sumidos en costumbres

bárbaras. Ejemplos de dicho imaginario son el ensayo de Caro titulado *La Conquista* (1881) y la publicación, por parte del gobierno, del *Compendio de historia de Colombia* (1910). Este último fue texto escolar que estuvo abalado por la Academia Colombiana de Historia y que fue escrito por Jesús María Henao y Gerardo Arrubla para conmemorar el primer centenario de la independencia (Rodríguez, 2010; Pinilla, 2003). Este texto apela a la autoridad de Caro para explicar la necesidad de una memoria histórica que empalme la Colonia y la Independencia. Lo que, por un lado, excluía el pasado indígena y africano, y, por el otro, justificaba la continuidad de la tradición hispánica y católica. De allí la relevancia de esta aristocracia encarnada en los hijos libres de España en América. Ahora bien, independientemente de si esta perspectiva histórica es compartida o no, lo importante en ella, en el marco de esta investigación, radicó en que fue tanto hegemónica como moderna. Pues, como acertadamente ha sugerido Saldarriaga (2008) por más “‘dogmáticas’ y ‘retardatarias’ que hubiesen sido dichas ideas católicas, debieron ser elaboradas y comunicadas según las reglas de validación del saber moderno -el régimen de verdad de las ciencias positivas- so pena de perder credibilidad y legitimidad” (p. 2).

La segunda perspectiva histórica planteada aquí, aludió a la propuesta de modernidad universal del modernismo literario. Desde sus obras y ensayos críticos, los modernistas manifestaron una intención de emanciparse, de establecer una ruptura con la versión hegemónica de la tradición de los humanistas gramáticos. De allí que estos últimos consideraran amenazante su propuesta estética. Pues no solo intentaban unirse a otras tradiciones literarias; erosionaban todas las finalidades morales y de preservación y cuidado de la lengua, estandartes de la unidad nacional adjudicadas al arte, aludiendo a lo personal y subjetivo. Una clara intensión, afirma David Jiménez, de romper con todos los nexos “y convertirse en un comienzo absoluto, un comienzo a partir de sí mismo y nada más” (p. 16). Lo que explicaría esa actitud de los escritores modernistas a volcarse sobre lo otro, lo distante. Actitud que, más

recientemente, Mariano Siskind (2016) ha definido como “deseo de mundo”. A partir de él, los modernistas lograron “imaginar fugas y resistencias en el contexto de formaciones culturales nacionalistas asfixiantes” (p. 15). Estableciendo un “horizonte simbólico para la realización del potencial estético translocal” (p. 15).

Todo lo anterior favoreció el planteamiento de la perspectiva histórica modernista en la figura del crítico Sanín Cano. Aunque a lo largo de todo el documento se aludió a otros modernistas, Sanín es relevante por dos aspectos. Ante todo porque su propuesta de universalidad, ese unirse a otras tradiciones literarias, otras lenguas, se justifica, programáticamente, en lo planteado por Goethe. De allí que cuando Sanín en el ensayo *De lo exótico* (1894) aseguraba que era imposible “conservar la literatura libre de todo influjo extranjero” (p. 336), quería demostrar que las literaturas se permean mutuamente con el mismo dinamismo que lo hacen las lenguas. Cartografiarlas, se diría hoy, al reducido espacio de lo nacional, era un despropósito disfrazado de amor a la patria. Pero, con el paso del tiempo, y aquí radica el segundo aspecto por el cual resulta relevante su pensamiento, Sanín fue capaz de comprender que toda obra termina por integrarse a la historia de la literatura, en tanto la ruptura con la tradición se difumina paulatinamente en lo mítico (Jiménez, 1994). Ahora bien, fue este deseo de unirse o integrarse a la llamada literatura universal, lo que aquí se definió como perspectiva histórica de lo moderno en su versión cosmopolita. Pues, a diferencia de la nacionalista, aquella no se vuelca sobre la certeza de lo que se hereda del pasado, sino sobre la incertidumbre que trae aparejada la promesa de perfectibilidad en el futuro. Eso que Siskind (2016) denomina “significante de un universalismo abstracto” (p. 15).

La tercera propuesta, la más relevante en el marco de esta investigación, fue la de Tomás Carrasquilla, quien a pesar de compartir algunos aspectos con las otras dos, presentó profundas diferencias con ellas. De allí el interés por señalar lo difícil que resulta comprender su apuesta estética, alejada de todas estas tensiones que estableció con sus contemporáneos. Aquí, su perspectiva histórica

resultó válida porque a partir de ella se planteó la necesidad de establecer un intercambio con la literatura universal, que permitiera expresar las preocupaciones y experiencias particulares. Con respecto al proyecto nacionalista universal defendido por Miguel Antonio Caro, Carrasquilla también consideró que la lengua y la religión eran elementos culturales comunes, que congregaban a una Nación. No obstante, ambas tienen significados totalmente opuestos al que les adjudica el hispanista. Así, la lengua en la novela no juega un rol regulador de lo gramaticalmente correcto; es medio de interacción social que contiene esa mezcla heterogénea de usos lingüísticos de variados sectores sociales. En ellos se expresan formas de pensar y sentir en un espacio de interacción concreto. Esto explicaría su interés por lo oral y su decidida intención de incorporarlo a una forma literaria moderna como la novela, así aquel parezca incorrecto o bárbaro, para el purismo gramatical. Postura crítica que el antioqueño expuso en el ensayo titulado *Herejías* (1897). De tal suerte que el acceso a lo universal, al menos desde la lógica purista, quedaba fuera del alcance de una obra que, por el léxico regional, limitaba el público al reducido círculo de coterráneos.

Siguiendo esta misma lógica, las creencias, como la lengua, señalan un alto intercambio cultural o vectorización (*Vektorisierung*), como se planteó siguiendo los postulados del crítico alemán Ottmar Ette (2019). Por lo que, antes que catalogar el sincretismo religioso como una incorrecta interpretación de la fe católica, o simplemente como idolatría, su obra la incluye como manifestación social y cultural que se expresa en las hablas. En la fe, como en la lengua, también se transfieren y circulan saberes de procedencias geográficas, lógicas y tiempos variados. Lo anterior se produce particularmente en la fiesta popular, donde lo sagrado y profano alteran cualquier orden legal o social. Todo ello permitió postular que con su obra, Carrasquilla habría cuestionado la perspectiva histórica que defiende la tradición como una sucesión temporal vacía y acumulativa de acontecimientos. Esa que configura una verdad absoluta sobre el pasado español y católico. Un pasado que se representa a sí mismo como glorioso, bajo ese hilo



de sucesión coherente. En Carrasquilla, por el contrario, no hay una única versión de la verdad histórica. Ante todo porque su objetivo no es la precisión del dato y la secuencia ordenada de acontecimientos; es el rescate, la rememoración de instantes en los que se iluminan asuntos del pasado que fueron excluidos de la historia oficial. De allí su interés particular por la oralidad, donde se agazapan ruinas de historias, vestigios de lo *sido*, bien sea en la voz de viejas memoriosas o de adultos que tratan de reconstruir instantes de su pasado. Son, diría Benjamin (2013b.), la rememoración de “los días festivos” (p. 29) que están desperdigados en instantes.

Con respecto al modernismo, Carrasquilla afirmó sentirse cercano a los postulados de aquellos escritores que no estaban dispuestos a aceptar ninguna verdad como absoluta. Un asumir la vida en perpetuo devenir, a lo cambiante, múltiple y, captable, solo en el instante fugaz, tal como lo dejó claro en los ensayos *Homilía N°1* y *Homilía N°2* (1906). En estos ensayos el escritor antioqueño defendió las nociones de verdad y devenir apelando a los postulados nietzscheanos. Con este argumento filosófico cuestionó lo que él creía era una versión aprendida y libresca del modernismo decadente, que abrazó la modernidad y sus promesas de novedad y universalismo uniforme. Carrasquilla plantea que las ideas son de todos, pero la manifestación de estas es totalmente personal, por lo que no hay “moda universal, ni uso siquiera” (p. 302). Ser original era mucho más complejo que imitar formas literarias, pues esto equivaldría a imitar estilos y, para el antioqueño, cada autor está llamado a crear el suyo propio. Las formas, aseguraba, son creadas por el escritor, y no viceversa. Asumir las escuelas literarias con fe ciega, limitaba la experiencia de lo moderno a París y los refinamientos estéticos. Esto, a los ojos del antioqueño, carecía del relativismo en las ideas que tanto se le criticaba a la versión de tradición verdadera nacional, defendida por los gramáticos hispanistas. Ni lo moderno puede consagrarse a la novedad ni todo pasado puede referir, exclusivamente, a la transmisión de la tradición oficial. En este sentido, su crítica a la literatura universal, entendida como sistema planetario, continúa siendo potente.

Con él cuestionó la existencia de aquella lógica que relegaba a las literaturas latinoamericanas a ser periferia, a orbitar alrededor de los grandes centros de producción. Ser universal para Carrasquilla implicaba poner en circulación las ideas de una época, para expresar en ellas experiencias concretas y particulares de vida.

Así, el escritor moderno debe leer todo cuanto esté a su alcance para hallar su estilo personal. Uno que le permita expresar las preocupaciones de su época, porque si las ideas son de todos, lo que varía en ellas es la manifestación personal. Y, en este sentido, la nación y la región, eso que Carrasquilla denominó como lo propio, tienen manifestaciones particulares producto de los complejos intercambios, circulaciones y apropiaciones de bienes culturales, que se venían produciendo desde la Colonia. De manera tal, que lo que aquí se propuso fue estudiar la perspectiva histórica de Carrasquilla en la lógica de las “literaturas del mundo” (*Literaturen der Welt*), propuesta por el crítico Ottmar Ette (2015). Oponiéndose a la idea de que la literatura se crea en un solo lugar, el catedrático de la universidad de Potsdam propone abordar las literaturas desde su “complejidad y estructuración polilógica” (p. 332). Pues en ellas se entrecruzan diversas procedencias, tradiciones culturales y geografías diversas. En el caso del antioqueño, esto quedó plasmado en el rescate y superposición de aquellos rezagos de diversas áreas culturales como la africana, la indígena, la española y la europea en general. Estos rezagos de intercambios socioculturales producen, a su vez, encuentros con los propios del *ahora*, produciendo lo que aquí se llamó imagen de religiosidad popular.

### **Formulación de la Constelación**

Se decía al inicio que la imagen de la religiosidad popular brindó un método de investigación que se presenta como alternativo, a los clásicos modelos de la comprobación de categorías abstractas. Un ejemplo recurrente de ello son los estudios que pretenden probar la pertenencia a una escuela literaria. Por lo que aquí no se elaboró un marco teórico, sino la formulación de una constelación. Término que

fue incorporado, apelando a la definición que ofrece de ella Walter Benjamin en sus textos *El origen del Trauerspiel alemán* (2012) y las *Tesis sobre la historia y otros fragmentos* (2013b.). En este sentido, antes que verificar los conceptos en la obra, se intentó construir un montaje conceptual que permitiera entender lo moderno en la narrativa de Tomás Carrasquilla como un paradigma. En él se establecieron relaciones disímiles, incluso azarosas, entre conceptos, contextos particulares y las tres perspectivas históricas anteriormente expuestas. Benjamin denomina a este método de exposición como “rodeo” (2012, p. 8), pues implica “un detenerse y empezar de nuevo a cada frase” (p. 9). A cada pequeño apartado, que representa una estrella de esa constelación, se le asignó una letra del sistema de numeración romano. En cada uno de ellos se analiza, minuciosamente, uno o varios elementos conceptuales para, luego, alejarse y dar un salto a otro. Las conexiones secretas que unen todos esos puntos o apartados forman la imagen de religiosidad popular.

Entre los conceptos transversales a todo el documento, y que resultan relevantes en la constelación, se hallan: “tradicción selectiva”, “emergente”, “alternativo” y “residual”, propuestos por Raymond Williams y esbozados, *grosso modo*, en la primera parte de estas conclusiones. Por otro lado, fue muy importante el término Religiosidad de Georg Simmel (2012). La religiosidad, como otros conceptos relacionales abordados en la obra del berlinés, se definió a partir de la distinción entre “contenidos” y “formas”. Los contenidos refieren a impulsos que impelen al individuo a relacionarse con otros, independientemente de si se produce o no reciprocidad. Las formas, por otra parte, aluden a todos los efectos y las mutuas relaciones entre los individuos en sociedad. Sin embargo, para Simmel, un contenido vital práctico, que es como define a la religiosidad, también puede devenir en forma. En el caso de la narrativa del antioqueño, el concepto simmeliano de religiosidad permitió significar de otro modo, un término que la doctrina católica reduce a una incorrecta interpretación de la fe, los sincretismos religiosos. A partir de los postulados simmelianos se explicó cómo esas emociones y

motivaciones, que se ubican en el ámbito de los contenidos, también establecían un tipo de relaciones afectivas recíprocas. Así, con los rezagos de esas variadas tradiciones, los personajes ensamblan una configuración personal emotiva del mundo, compuesta de pequeños desechos de variadas tradiciones religiosas. Dicho contenido está cargado de un sentido personal que deviene en una configuración relacional afectiva. Por ello, en este proceso particular y situado de la secularización, a falta de otras formas sociales relacionales como el dinero, la moda o la misma religión; los personajes procuran configurar y dotar de sentido el mundo desde su religiosidad. Esta, como todas las configuraciones en la lógica simmeliana, es fragmentaria y nunca total.

Esta preocupación por definir un experiencia particular y situada de un fenómeno concomitante al mundo occidental también alude a una relación con el público lector. La discusión con los modernistas, a la que se aludió al inicio, estuvo centrada en que para Carrasquilla escribir imitando solo a los decadentistas franceses, tenía dos consecuencias. Por un lado, era sinónimo de imitación servil de formas y estilos que menoscababan el propio. Por otro, que la preocupación por la forma decadente esquivaba esa referencia a las experiencias particulares. Pues Carrasquilla “estaba convencido que sólo se puede ser moderno escribiendo sobre el presente, sobre el presente propio, aunque éste no fuera moderno” (Jiménez, p. 18). Una discusión que aludió, por extensión, al anhelo de un público selecto y refinado. Actitud que creía era apenas lógica en una ciudad como París, a la que Carrasquilla suponía, o imaginaba, como naturalizada en el mundo del arte y, por ende, mucho más equitativa en su distribución y acceso a los bienes de la cultura. En Colombia, señaló, esa actitud del modernista solo podía darse como flor de invernadero, es decir, era artificiosa. Porque para “tres o cuatro colombianos europeos hay treinta o cuarenta mil raizales” (*Homilias*, p. 331), afirmó socarronamente. Hoy, la actitud de Carrasquilla resulta bastante sensata, toda vez que se sabe que para el año 1900 un 66 % de la población era analfabeta (Ramírez & Téllez, 2006).

Luego, más allá de las finalidades didácticas, afines a los principios de la hegemonía patriótica, lo que Carrasquilla quiso formular fue una propuesta estética que aludiera a la circulación de las ideas modernas. Pero para señalar los variados efectos que ellas pueden generar en los contextos particulares. Lo particular se comprendió como todo aquel cúmulo de *saberes* residuales de su hipotético público lector, heredado de diversas áreas culturales -durante el proceso de la colonización-, sus respectivos y heterogéneos tiempos y lenguas particulares (Ette, 2019). Las ideas modernas se expresaron, por su parte, en los cambios que se producen en las relaciones sociales paulatinas en la ciudad y la escuela, con el dinero, la moda o los cambios de régimen. En ese diálogo y circulación cultural, Carrasquilla habría aludido a un “saber sobre el vivir” lo moderno en los términos propuestos por el crítico Ottmar Ette (2015), simulando “formas de vida”, con las que experimentó “estéticamente” cómo se “sobrevive” (*überleben*) (p. 17) a la modernidad en los sectores marginados. Pues, como se expuso en la introducción y la constelación, solo desde lo vetusto y ruinoso de la religiosidad popular, otrora sagrado, es posible explicar la experiencia de lo moderno, su aquí y ahora. Ejemplo de dichos intercambios son las alusiones directas o indirectas que hace el antioqueño a referentes universales diversos como la biblia o la hagiografía, a la literatura española con Cervantes y Gil Polo o la novela europea del siglo XIX de María Regina Roche, Dumas, Henryk Sienkiewicz, Zola, Goncourt, Flaubert, Sue y Tolstoi. Todo este universo abierto a un diálogo permanente con referentes particulares como las leyendas orales, remedios, hechizos, advocaciones católicas, los onomásticos o los textos escolares de la época.

### **Imagen de la Religiosidad Popular**

En el texto de las *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, el filósofo y crítico Walter Benjamin plantea en la tesis XVII que lo “propio del pensar no es sólo el movimiento de las ideas, sino igualmente su detención” (p. 30). Cuando se produce esta última, dice Benjamin, “en medio de una constelación

saturada de tensiones” (*Ibíd.*) se produce un “*chok*”, una suerte de instantánea, de foto, que fue la que aquí se denominó imagen de la religiosidad popular. Esta, que expresó la perspectiva histórica de lo moderno en los sectores populares en la narrativa de Tomás Carrasquilla, se produce por el encuentro fugaz entre *lo sido* (*Gewesen*) con el *ahora* (*Jetzt*). Lo que Benjamin (2013a.) llamó dialéctica en suspenso (*Dialektik im Stillstand*) (N2 a, 3 p. 742). La constelación, expuesta más arriba, fue esa armazón conceptual que permitió conectar todas esas relaciones azarosas que componen la problemática. A partir de esa estructura, se propusieron dos momentos, con los que se describió la detención y el surgir de la imagen de religiosidad popular: la caída y la irrupción (*Einfall*) y la inversión (*Umschlag*) (Cfr. Didi-Huberman, p. 153). La descripción de cada uno de estos momentos corresponde a los capítulos tres y cuatro, respectivamente, aunque ambos son simultáneos y rápidos. Allí se analizaron las novelas *Ligia Cruz* (1920), *Entrañas de niño* (1906), *La Marquesa de Yolombó* (1926) y el cuento *Simón el mago* (1890), detenidas en cada uno de los dos momentos.

De manera tal que en el tercer capítulo se describen las irrupciones de *lo sido* en el *ahora*, en el despertar de conciencia. Un recordar todo aquello que parece pasado de moda, superado, ruinoso o vetusto (vestigios de creencias, leyendas, onomásticos, cachivaches, papelorios, jaculatorias y ejecutorias) y que sobrevive solapado en las formas de vida más novedosas. Todas aquellas vejeces que, asaltando el ahora, representan “contraimágenes” (Buck- Morss, 2001) del progreso. Con ellas se cuestionan la idea de lo moderno como ese estar más allá, en una perfectibilidad continua de cara hacia el futuro. La imagen de religiosidad popular señala que no hay un tiempo homogéneo y vacío, sino un presente cargado de un “tiempo de ahora” (*Jetztzeit*) (Benjamin, 2013b., p. 32). De manera tal, que, a lo largo de este tercer capítulo, se parte de la misma constelación para la interpretación de las obras, pero aludiendo a las respectivas relaciones que, en el fenómeno de lo moderno popular, producen conceptos de disciplinas inmanentes a la obra.

En *Ligia Cruz* resultaron relevantes conceptos provenientes de la antropología y la medicina. Pues al ser una novela ambientada en la Medellín financiera de los años veinte, parodia los discursos de progreso centrados en el cuerpo, el habla correcta, es decir, la bogotana, y la salubridad en la figura de Petrona Cruz, la joven pueblerina recién llegada a la ciudad. Dichos discursos circularon a partir de la segunda mitad del siglo XIX en los llamados manuales de urbanidad e instrucción cívica (Londoño, 1997; Muñoz, 2013). En ellos, se recogieron los ideales sobre el cuerpo del urbanita y la representación de la “formación de la subjetividad moderna”, en lo que la antropóloga Zandra Pedraza (1999) denominó “gramática corporal”. Con respecto al paludismo, se planteó una crítica a la teoría sobre los miasmas que circuló a finales del siglo XIX. Enfermedad que se asoció a la falta de salubridad propia de los territorios primitivos, salvajes, húmedos y de suciedad, pero también con la imaginación exacerbada de la protagonista.

Con la novela *Entrañas de niño* (1906) y el cuento *Simón el mago* (1890) las caídas e irrupciones fueron presentadas desde la mirada de los narradores adultos que rememoran su pasado infantil. Es decir, el mundo de los juegos, los preceptos sobre lo bello y la imaginación. Ambos narradores aluden al castigo físico, de parte del padre/religión, como un llamado a la razón y al abandono de la imaginación, asociada a los comportamientos irracionales. En el caso del protagonista de la novela, el niño es instado por los adultos para que desista de los juegos en los que somete a personas y animales a tratos crueles por su fealdad. Todo ello en la lógica del comportamiento moral que corresponde al buen cristiano. Con el cuento *Simón el mago* ocurre algo similar, pues aquí el niño también es castigado por profanar objetos religiosos y declarar su apostasía en su intento por convertirse en brujo. Transformación que le fue narrada por Frutos, la negra liberta que trabaja en la casa de sus padres. En este cuento hay una alusión indirecta a Simón el mago del libro de los *Hechos de los apóstoles* (8: 9-24), el hereje volador derrotado por el profeta Pedro. Toda la magia de Simón está asociada, al menos en los textos apócrifos

y el cristianismo primitivo, a su transfiguración en una mujer etíope o que él mismo era conocido como el Niger. De allí que Antonio, el protagonista, imagina posibilidades de transfiguración a partir de su contacto con los cuentos e historias orales que le narra Frutos. En la oralidad se entrecruzan todas las tradiciones de diversas áreas culturales (Ette, 2019) en un espacio particular. Tanto el cuento, como la novela, se inscriben en la lógica de la moral católica que se justificó en la alianza de la familia, escuela, iglesia-Estado. Mientras en *Ligia Cruz* los discursos del progreso se difunden en los manuales de buen comportamiento, aquí la falta de razón se combate con la autoridad de la doctrina religiosa. A partir de la enseñanza de principios básicos de la moral (mandamientos, oraciones, sacramentos) se replantean los métodos de enseñanza difundidos en los textos escolares. Estos fueron conocidos como las *Citologías*, que mediante un método de lectura rápida, sustituían el viejo método por deletreo y memorización de lo *Catones* y *Catecismos Cristianos*. La finalidad era proporcionar al niño nociones básicas de ortografía y preceptos básicos de moral. Este método, se basaba en los principios de enseñanza objetiva de Pestalozzi. Para este “el aprendizaje del niño comenzaba por su relación exterior y sensorial con el mundo y culminaba en la conformación de una interioridad limpia y moral” (Guzmán, 2016, p. 127).

En la novela *La Marquesa de Yolombó* (1926) la caída e irrupción se presentaron cuando la apacible y monótona vida colonial del pueblo, San Lorenzo de Yolombó, se trastoca con la decisión de su protagonista, Bárbara Caballero, de trabajar en la mina de oro de su padre. A partir de allí, ella desafía las únicas funciones delegadas a la mujer de su época (casarse y ser madre), imponiendo las suyas, trabajar, instruirse y enseñar a otros a leer y escribir. Esa condición de inferioridad frente a los hombres, que relegaba a la mujer a la inutilidad y la maternidad, la lleva a sentir empatía por los esclavos. Seres que ella considera explotados para hacer ricos a los blancos. Por lo que, en su condición de patrona, asume un trato digno con ellos ganándose su confianza, aprecio y respeto. Esta relación de fidelidad con



sus esclavos la acerca al rico y heterogéneo mundo de creencias, bailes, cantos, estrechando, aún más, ese entrecruzamiento de tradiciones mágico-orales que pueblan esta versión de la época Colonial.

En el capítulo cuatro están las inversiones, las que según Benjamin se asocian con el levantar a los muertos para rescatar el botín de la historia de las manos de los dominadores. Se trata del momento de justicia, de la redención de todos los olvidos de la historia. De allí la importancia que adquiere ese encuentro fugaz de lo sido con el ahora. Pues, para el filósofo alemán, solo en ese breve instante se demuestra que el pasado no está concluido. Redimirlo es cuestión del presente. El pasado que rescata Carrasquilla no hace sino volver los ojos sobre aquellos personajes que estuvieron relegados al anonimato. Personajes cuyas subjetividades quedaron marginadas frente a la idea unívoca de razón, y otras de progreso, que proveía la religión católica: mineros, negros, niños, mujeres y campesinos. De tal suerte que estas cuatro obras funcionaron como ejemplos de un proyecto literario moderno y alternativo, que apeló a todo cuanto la hegemonía excluyó y discriminó del proceso socio cultural. Tanto liberales como conservadores vieron en la religión católica un elemento de razón para conducir a los amplios sectores populares por el camino de la civilización. Esto se puede evidenciar en el componente religioso de los textos escolares, usados por unos y otros en sus respectivos proyectos educativos. Sin embargo, paralelo a todo, circularon versiones orales en las que se aunaban los heteróclitos mundos de vetustas tradiciones.

La interpretación de estas obras permitió demostrar que en la narrativa del antioqueño no hay tradición, sino tradición selectiva. La idea de un pasado común español y católico, tal como lo procuró legitimar y legalizar el gobierno de la Regeneración, es parodiado por la mirada socarrona del escritor. En este mismo sentido, la alta vectorización, con sus lógicas de diversas áreas culturales, presente desde la época colonial, evidencia una experiencia histórica particular ineludible frente a los nuevos y complejos intercambios en el marco en esa tercera fase de azación acelerada. Sin este último aspecto

resulta difícil comprender su apuesta por una literatura con ideas modernas pero que responda a las preocupaciones diferenciales de lo particular. Por lo que aquí se intentó demostrar que, para Carrasquilla, resultó vital referir eso que el crítico alemán Ottmar Ette (2015) denominó “saberes sobre el vivir”, y en ocasiones el “sobrevivir” lo moderno en los sectores populares.

Todo lo anterior implicó exponer esas otras versiones de la historia a partir de las azarasas relaciones o analogías no sensoriales (Benjamin, 2007; 1990), que establecen los personajes mediante la imaginación. Algo que, en el caso de la narrativa de Carrasquilla, le habría permitido definir lo moderno como una experiencia en la que se aúnan fugazmente los rezagos de tradiciones y lo nuevo. En *Ligia Cruz* la modernización de Medellín representa solo la cara amable del progreso. Pues del otro lado, en Segovia, pareciera que la gente vive bajo las mismas lógicas de explotación de la época colonial. Si familias como los Jácome pueden llevar una vida con las comodidades que proporcionan los objetos materiales, el estatus social y los viajes, es porque viven a expensas del trabajo de mineros como el papá de Petrona. Es decir, en un mismo espacio pueden convivir y entrecruzarse las formas de vida más modernas, con aquellas que apenas tienen lo necesario, como es el caso de Segovia. Esta redención fue presentada por medio de la imaginación exacerbada de Petrona/Ligia. Una imaginación, que en la novela, está fuertemente emparentada con lo agreste, lo insalubre; todo lo que se opone a la gramática corporal y del uso correcto del habla. Las analogías no sensoriales que establece Petrona/Ligia, surgen azarasamente de la superposición, del montaje, si se quiere, entre cosas que no guardan relación de contigüidad: novelas, leyendas orales, iconografía, agüeros, fotografía, moda y cine. Por esto, lo novedoso en la ciudad es leído o asociado con referencias bíblicas, con algún agüero o profecía. La misma protagonista resulta ser una imagen de religiosidad popular de esa Medellín de los años veinte. De procedencia humilde e imaginativa pero engalanada, con hablar correcto y comportamiento adecuado.

En *Entrañas de Niño* y *Simón el mago* la imaginación de los personajes reveló las rancias ínfulas de aristocracia y blanqueamiento de los antioqueños. En la novela se pudo mostrar cómo Paco establece analogías no sensoriales entre todo el acervo de historias bíblicas y su mundo familiar. Objetos viejos que le revelan secretos de su tradición, en la que se mezcla el pasado esclavista y cruel, pero también las ansias de libertad que inspiran al gobierno republicano, sin que ello implique perder la hidalguía y sus privilegios. Paco, como sus ancestros españoles y criollos, posee esas mismas ínfulas, es engreído y con aires de superioridad. Pero también es un amante de lo bello y de lo feo bello. Él, como Ligia, enlaza su vida, su ahora, con el enmarañado mundo de tradiciones orales, lecturas de pasajes bíblicos, libros infantiles y escolares, referencias a obras de la literatura nacional, jaculatorias, supersticiones e imágenes de santos. El niño entonces se debate entre sus ansias de ser bueno y entrar en razón, y sus preceptos estéticos, casi siempre ligados a su pasión por los personajes crueles como Herodes, Calígula o Francisco Vera.

En el caso de Antoñito, el niño del cuento *Simón el mago*, los momentos de éxtasis imaginativa le llegan transportados en la voz, en el habla de la negra Frutos. Educado en un ambiente familiar rezandero y supersticioso, Antonio cree, a pie juntillas, que es posible transformarse en brujo y volar a Bogotá para hacer mandados. No obstante, el juego de lo brujesco finaliza con la completa decepción del niño al comprobar que, pese al ritual de conversión y su declaración de apostasía, es imposible volar. Como en *Entrañas de niño*, el influjo malicioso de la superstición, de los miedos y las neurosis, se les atribuyen a las erradas creencias de las negras y empleadas domésticas. Aunque el cuento narra la vida de unos labriegos, estos son, como dirían los narradores de Carrasquilla, blancos y católicos, es decir, con ínfulas de superioridad frente a los negros. Por esto, lo que develan tanto el cuento como la novela es que en ese mundo de rezos, novenas, escapularios, vestida de santos, oraciones vespertinas, y otros mil inventos, que nada tienen que ver con la doctrina, se cuelan justamente los indeseados sincretismos,

supersticiones y todo un mundo mágico. A partir de ellos, los personajes configuran un mundo interior que parte de su yo. En ambas obras se señala que no hay religión o fe, que no esté imbuida de magia. Solo que en el proceso de la lucha por lo hegemónico, hay supersticiones que se legitiman como tradición y otras, como la de Frutos, que se discriminan mediante la exclusión.

Demostrar que no hay tradición, sino tradición selectiva (William, 2016) fue justamente lo que se procuró rescatar con la imagen de religiosidad popular que construye *La Marquesa de Yolombó*. Un mundo donde en los bailes, los bebedizos, fetiches, fiestas religiosas no tienen un solo lugar de procedencia. En esa mixtura de saberes y tradiciones culturales, la novela juega las veces de oroloteca, en la que deambulan la magia de lo oral africano, indígena y español. En cada habla se expresan saberes populares que, viajando desde África, desde oriente con las cruzadas, hasta arribar en la América indígena vienen a abigarrar un mundo disparejo y rico en referencias. No obstante, la novela no presenta una visión idílica del mundo colonial. Las injusticias proclamadas en nombre de la evangelización son duramente cuestionadas. En la voz de la minera se plantea la contradicción de quien vive de la esclavitud, se siente monárquica, pero apela a la justicia bíblica para cuestionar el colonialismo, la invasión de tierras lejanas, la captura de gente libre y el hurto. Todo esto la lleva a conceder la manumisión a sus esclavos antes de partir con el falso esposo rumbo a España.

Como se señaló en el capítulo cuatro, el prólogo a *La marquesa de Yolombó* no postula una perspectiva lineal y vacía del pasado colonial. Razón por la cual, la memoria oral se presenta como una cadena de voces que corren paralelas a las de la oficialidad para llenar vacíos, corregir o complementar. La figura de la vieja memoriosa, algo recurrente en la narrativa de Carrasquilla, que evoca las hazañas que le narraba su abuela, quien a su vez las había oído de su abuela, viajan de generación en generación para re-contextualizarse a las necesidades del ahora. Ejemplo de ello fueron los términos brujería y monicongo, cuyos significados son alterados para rescatar todo aquellos que la cultura dominante

rechazó, despreció, contradijo, reprimió o incluso fue incapaz de reconocer (Williams, 2019). Si el lector se entera de la vida y hazañas de la mujer minera de San Lorenzo de Yolombó fue porque su historia fue recatada de entre las ruinas, de la vieja que al inicio rememora lo que ocurrió en el pueblo aquel.

### Referencias

- Acosta de Samper, Soledad (1889, octubre) Consejos a las señoritas a su entrada en el mundo. *El domingo de la familia cristiana. Revista semanal*, (31), 75-77. <https://soledadacosta.uniandes.edu.co>
- Agudelo, María Teresa (2008). Contrastes entre oralidad y escritura en los personajes de Tomás Carrasquilla. *Lectiva. Asociación profesores Universidad de Antioquia* (16), 105-110
- Agustín de Hipona (2005). *La ciudad de Dios: selección de textos políticos*. *Estudios Públicos* (99), 273-390.
- Alape, Arturo (1990). *Valoración múltiple sobre Tomás Carrasquilla*. Instituto Distrital de Cultura y Turismo.
- Arango Morales, Mario A. (2010). Luterito de Tomás Carrasquilla y el trasfondo político-religioso de las guerras civiles en la Antioquia de finales del siglo XIX. *Revista Iberoamericana* 21 (2), 159-206. <https://s-space.snu.ac.kr/bitstream/10371/71882/1/2010111507.PDF>
- Arango Navarro, Fernando Aquiles (2008 enero- junio). El goloso Tomás Carrasquilla. *Revista Lasallista de Investigación*, 5(1), 65-71. <https://www.redalyc.org/pdf/695/69550111.pdf>
- Arango Restrepo, Sofía Stella. (2009). La estética de la fealdad en Tomás Carrasquilla. *Estudios De Literatura Colombiana*, (24), 143-160. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/elc/article/view/9864>
- Aristóteles (2013). *Poética*. Traducción, introducción y notas de Alicia Villar Lecumberri. Alianza Editorial.
- Astete, Gaspar (1858). *Catecismo de la doctrina cristiana*. Imprenta de Nicolás Gómez. <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll10/id/3426/>
- Auerbach, Eric (2010). Filología de la Weltliteratur. *Diario de Poesía* 81, 13-15. Traducción de Pablo Gianera.

Avelar, Edelber (2008). Frutos de mi tierra, o la fabulación del valor de cambio como origen de la novela antioqueña. *Estudios de Literatura Colombiana*, 23 julio-diciembre 2008, 13-26.

<https://revistas.udea.edu.co/index.php/elc/article/view/16246/14155>

Ayala Poveda, Fernando (1984). *Manual de Literatura Colombiana*. Procultura. Planeta Colombiana Editorial.

Baudelaire, Charles (1999). *Salones y otros escritos sobre arte*. Visor.

Bedoya, Luis Iván (1996). *Ironía y parodia en Tomás Carrasquilla*. Editorial Universidad de Antioquia.

Benjamin, Walter (1999). El narrador. Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV. Taurus.

--. (1990). Sobre algunos temas en Baudelaire. *Poesía del capitalismo. Iluminaciones II*. Taurus

--. (1923). *Carta a Rang*. <http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=468>

--. (2013 a.). *Obra de los pasajes. Vol. 1*. Abada Editores.

--. (2015). *Obra de los pasajes. Vol. 2*. Abada Editores

--. (2012). *El origen del Trauerspiel alemán*. Abada Editores.

--. (2007). Doctrina de lo semejante. *Libro II. Vol. 1*. Abada Editores.

--. (2007). Sobre la facultad mimética. *Libro II. Vol. 1*. Abada Editores.

-. (2013 b.). Tesis sobre la historia y otros fragmentos. Ediciones desde abajo.

Berman, Mashall (1990). *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Siglo XXI Editores.

Blanco Mejía, Oscar (2006). Las trayectorias del catolicismo político en Colombia (1885- 1953). En:

Colom, Francisco & Rivaera, Ángel (Ed.), *El altar y el trono. Ensayos sobre el catolicismo político iberoamericano*. Anthropos Editorial.

Bloom, Harold (2009). La ansiedad de las influencias. Una teoría de la poesía. Trotta.

Bourdieu, Pierre (1989-1990). El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método. *Revista Criterios*. (25-28), 20-42.

Buck-Morss, Susan (2001). Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes. Visor

Camacho Guizado, Eduardo (1978/79). La literatura colombiana entre 1820 y 1900. *Manual de Historia de Colombia* (2). Procultura. Planeta Colombiana Editorial.

Caro, Miguel Antonio (1871, julio). Autoridad es razón. *La unión católica*, Bogotá, Trimestre I (4), 13-14.

<https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/1128>

--. (1993). La conquista. *Obra selecta*. Biblioteca Ayacucho.

--. (1881). D. Andrés Bello. *El Papel Periódico Ilustrado*, (6), 85-100.

--. (1888). La religión y la poesía. *Artículos y discursos*. Imprenta de Echeverría Hermanos.

--. (1884). El derecho a definir. *Anales religiosos de Colombia*. Imprenta de Silvestre y Compañía.

--. (1865). Carta literaria.

[http://www.bibliotecanacional.gov.co/recursos\\_user/hemerografico/ps19\\_lacaridad\\_octubre\\_1865.pdf](http://www.bibliotecanacional.gov.co/recursos_user/hemerografico/ps19_lacaridad_octubre_1865.pdf)

--. (1935). Del uso en sus relaciones con el lenguaje. Editorial Minerva.

--. (1864). Afrancesamiento en literatura. *De La Voz de la Patria*, diciembre de 1864.

Caro, José Eusebio (1873). La frivolidad. *Obras escogidas en prosa y verso*. Imprenta y librería de El tradicionista.

Carrasquilla, Tomás (1958). *Obras Completas*. Vol. I y Vol. II. Medellín: Editorial Bedout.

--. (2008). *Obra completa*. Editorial Universidad de Antioquia, volúmenes I -II.

--. (2009). *Obra completa*. Editorial Universidad de Antioquia, volumen III.

Cejador, Julio (1990). Otras opiniones. En Alape, Arturo (Ed.), *Valoración múltiple sobre Tomás Carrasquilla*. Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 357-358.



- Cobo Mejía, Elisa Andrea, & Acuña Rodríguez, Olga Yanet. (2019, junio). Belleza, moda y elegancia en Colombia vista a través de la revista *Cromos*, 1916- 1929. *Revista de estudios históricos*, (70), 87-120. [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1870-719X2019000200087&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-719X2019000200087&lng=es&tlng=es).
- Cuervo Márquez, Emilio (1935). *Phineés. Tragedia de los tiempos de Cristo*. Librería Paul Ollendorff.
- Cuervo, Rufino José (1942). *Cartas de su archivo*. Vol. II. Bogotá: Biblioteca Nacional. <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll10/id/2232>
- . (1853). Breves nociones de urbanidad. Extractadas de varios autores y dispuestas en forma de catecismo para la enseñanza de las señoritas de la Nueva Granada. Imprenta de Francisco Torres Amaya.
- . (1867- 1872). Apuntaciones críticas sobre el lenguaje bogotano. Arnulfo M. Guarín.
- Castiblanco Acosta, Laura Marcela (2014). *El papel de la Academia Colombiana de la Lengua en el proceso de civilización a finales del siglo XIX*. Trabajo para optar al título de Magister en Estudios Culturales. Universidad Javeriana. <https://ram-wan.net/tesis/71-castiblanco.pdf>
- Chaves, María Eugenia (2010). Nos, los esclavos de Medellín. La polisemia de la libertad y las Voces subalternas en la primer República antioqueña. *Nómadas*, (33), 43-57. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3385050>
- Cobo Mejía, E. A., & Acuña Rodríguez, O. Y. (2019). Belleza, moda y elegancia en Colombia vista a través de la revista *Cromos*, 1916-1929. *Revista De Estudios Históricos*, (70), 87-120. <https://www.tzintzun.umich.mx/index.php/TZN/article/view/771>
- Cogollo Ospina, Sonia Natalia (2008). De la crueldad al sentimiento de culpa, en *Entrañas de niño*, de Tomás Carrasquilla. *Del saber de la genealogía a la moral del poder. De Nietzsche a Foucault (y viceversa)*, 69- 85.

- . (2009). La desmitificación del paraíso perdido en Tomás Carrasquilla. *Estudios De Literatura Colombiana*, (25), 79-90. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/elc/article/view/9797>
- Compagnon, Antoine (2007). *Los antimodernos*. Acantilado.
- Córdoba G, Estella (1996). Tomás Carrasquilla y la revisión de Frutos de mi tierra, 96- 105. [https://medellin.unal.edu.co/revista-extension-cultural/images/revista/rec32-33/REC\\_32-33-96-105.pdf](https://medellin.unal.edu.co/revista-extension-cultural/images/revista/rec32-33/REC_32-33-96-105.pdf)
- Curcio Altamar, Antonio (1957). *Evolución de la novela en Colombia*. Empresa Nacional de Publicaciones.
- Darío, Rubén (1888). *El modernismo*. [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-modernismo-y-otros-textos-crticos-0/html/fee0d3b4-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html#l\\_1](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-modernismo-y-otros-textos-crticos-0/html/fee0d3b4-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#l_1)
- . (1895). *Poesía*. Biblioteca Ayacucho.
- Deas, Malcom (2006). Del poder y la gramática y otros ensayos sobre historia, política y literatura colombianas. Taurus.
- De Meilheurat Alfred (1858). *Código del buen tono*. (González, Florentino. Trad.) Imprenta la Nación.
- De Onís, Federico (1968). Sobre el concepto de Modernismo. *Estudios críticos sobre el Modernismo*, Castillo (Coord.) Editorial Gredos, 35-42.
- . (1952) Tomás Carrasquilla, precursor de la novela americana moderna. *La novela Iberoamericana*. University of New Mexico Press, 135- 151.
- . (1958) Prólogo de la primera edición. Carrasquilla, Tomás. *Obras Completas*. Vol. 2. Medellín: Editorial
- Bedout.
- Díaz Díaz, Rafael Antonio (2005). Entre demonios africanizados, cabildos y estéticas corpóreas: aproximaciones culturales negra y mulata en el Nuevo Reino de Granada. Universidad Javeriana: *Universitas Humanística*, (60), 29- 37. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/univhumanistica/article/view/9445>

Didi- Huberman, Georges (2015). Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes.

Adriana Hidalgo Editora.

Estrada Orrego, Victoria, & Márquez Valderrama, Jorge. (2007) Etiología parasitaria y obstáculos epistemológicos: el caso de la malaria en Colombia. *Hist. cienc. saude-Manguinhos*, Rio de Janeiro14(1), 91-118. <https://doi.org/10.1590/S0104-59702007000100005>

Eisenstadt, Shmuel N. (2013). Las primeras múltiples modernidades: identidades colectivas, esferas públicas y orden político en las Américas. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*. Universidad Nacional Autónoma de México, Año LVIII, núm. 218, 129- 152.

Ette, Ottmar (2009). Todo el universo en una sola frase: microrrelato y macrocosmos. *Del macrocosmos al microrrelato. Literatura y creación. Nuevas perspectivas transareales*. F&G, 2009, 11-39. Traducción del alemán de Rosa María S. De Maihold.

--. (2015). La filología como ciencia de la vida. Un escrito programático en el año de las humanidades. En: Ette, Ottmar & Ugalde Quintana, Sergio (Coord.) *La filología como ciencia de la vida*. Universidad Iberoamericana Ciudad de México.

--. (2019) La transarealidad de las literaturas del mundo. Latinoamérica entre Europa, África, Asia y Oceanía. *Revista Letral* Nº21, 65- 112. Traducción de Rosa María S. de Maihold.

Folgelquist, James D (2000). Etnicidad de asimilación en 'Simón el mago', 'Rogelio' y 'Dimitas Arias. En Rodríguez, Flor (Ed) *Tomás Carrasquilla. Nuevas aproximaciones críticas*, 34- 71.

Freedberg, David (2018). *El poder de las imágenes*. Cátedra.

Friedrich, Hugo (1959) *Estructura de la lírica moderna*. Seis Barral.

Friedemann, Nina S. (1992). Huellas de africanía en Colombia. Nuevos escenarios de investigación. *Thesaurus*. Tomo XLVII, Nº 3, 543- 560. Centro Virtual Cervantes.

[https://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/47/TH\\_47\\_003\\_071\\_0.pdf](https://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/47/TH_47_003_071_0.pdf)

--. (1988). Etnicidad, etnia y transacciones étnicas en el horizonte de la cultura negra en Colombia, versión de ponencia en Primer congreso de la cultura negra de las Américas. Memorias. Unesco/Fundación Colombiana de Investigaciones Folclóricas, 41-52.

García Bernal, Danilo (2000). Las voces narrativas y la obsesión como estructurantes discursivas en Simón el mago, Blanca y Entrañas de niño. En Rodríguez, Flor (Ed) *Tomás Carrasquilla. Nuevas aproximaciones críticas*, 72- 97.

Giraldo Lopera Martha. Lucia. (2008). Tensión campo ciudad en la novela Ligia Cruz de Tomás Carrasquilla. *Estudios De Literatura Colombiana*, (23), 239-247.

<https://revistas.udea.edu.co/index.php/elc/article/view/16332>

Gómez García, Juan Guillermo (2005). Literatura y sociedad: otro juicio sobre Tomás Carrasquilla, Fernando González y Sanín Echeverri. Ensayo sobre el proceso de masificación de Medellín. *Boletín de Antropología Universidad de Antioquia*, volumen 19 No. 36, 358-383.

--. (2008). Lectura, lectores y lectoras o el universo del libro en Tomás Carrasquilla. *Estudios De Literatura Colombiana*, (23), 171-200.

<https://revistas.udea.edu.co/index.php/elc/article/view/16266>

Gómez Restrepo, Antonio (1946). *Historia de la Literatura Colombiana*. Ministerio de Educación Nacional.

González, Aníbal (2006). La prosa modernista. *Historia de la literatura hispanoamericana*, Tom. II. El siglo XX. González & Pupo- Walker (Eds.). Gredos.

--. (2006). La crítica literaria hispanoamericana. *Historia de la literatura hispanoamericana*, Tom. II. El siglo XX. González & Pupo- Walker (eds.). Gredos.

--. (1987) La novela modernista hispanoamericana. Editorial Gredos.

González de Cardedal, Olegario (2015). *Cristianismo y mística*. Trotta.

- Greene, John Wayne (1968, octubre- diciembre). El tema de la religión en varias obras escogidas de Tomás Carrasquilla. *Revista Universidad de Antioquia*, octubre- diciembre, 171, 29-73.
- Grillo, Maximiliano (1991). *Contra- Homilía*. En Pérez Silva, Vicente (Comp.) *Autobiográfico y polémico*. Instituto Caro y Cuervo.
- Gutiérrez de Pineda, Virginia (1975). *Familia y cultura en Colombia*. Talleres Gráficos del Departamento Administrativo Nacional de Estadística.
- Gutiérrez Girardot, Rafael (2004). *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. Fondo de Cultura Económica.
- . (2005). Cómo leer a Tomás Carrasquilla. *Aquelarre*. N.º 8. Revista del Centro Cultural de la Universidad del Tolima, 19- 22.
- . (1992). *La formación del intelectual hispanoamericano en el siglo XIX*. Rockefeller Humanities Resident Fellow 1989-90. University of Maryland at college Park.
- . (1984). La literatura colombiana del siglo XX. *Manual de Historia de Colombia*. Tomo II. Procultura ICC, 447- 536.
- Gullón, Ricardo (1990). *Direcciones del Modernismo*. Alianza Editorial.
- Guzmán Méndez, Diana Paola (2016). La enseñanza de la lectura como proilaxis: el Decreto Orgánico de Instrucción Pública: entre la caridad y la instrucción. *Revista Historia y Memoria*. (13)121-149  
<https://doi.org/10.19053/20275137.5202>
- Henríquez Ureña, Pedro. (2001). *Las corrientes literarias en América Latina*. Fondo de Cultura Económica.
- Hoornaert, Eduardo (2008) *Los orígenes del cristianismo (una lectura crítica)*. Editorial Ser.
- Hoyos, Juan José (2012). Dios y el diablo en la tierra del oro. *Revista Semana*.  
<https://www.semana.com/edicion-30-anos/articulo/dios-diablo-tierra-del-oro/263448-3/>

Huysmans, Joris-Karl (2010). *A contrapelo*. Cátedra. Edición de Juan Herrero.

Iriarte Núñez, Helena (2004). La novela del realismo (1896-1954). *Gran enciclopedia de Colombia* (Biografías). Círculo de lectores.

Isaacs, Jorge (1989). *María*. Rei Andes.

Jaramillo Arango Euclides (1977). La extraordinaria vida de Sebastián de las Gracias. Editorial Carvajal.

Jaramillo Uribe, Jaime (1980). El proceso de la educación, del virreinato a la época contemporánea. *Manual de Historia de Colombia*. Tomo III. Instituto Colombiano de Cultura.

Jaramillo Uribe, J. (1974). El pensamiento de Miguel Antonio Caro: sobre la sociedad, el individuo y el estado. Facultad de Filosofía y Letras. <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/63362>

Jiménez Panesso, David (2002). Miguel Antonio Caro: bellas letras y literatura moderna. En: Sierra Mejía, Rubén (Ed), *Miguel Antonio caro y la cultura de su época*. Universidad Nacional de Colombia.

--. (1994). *Fin de siglo, decadencia y modernidad*. Universidad Nacional de Colombia.

--. (1992). *Historia de la crítica literaria en Colombia*. Universidad Nacional de Colombia, Instituto Colombiano de Cultura.

Jiménez, José Olivio (2007). Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana. Ediciones Hiperión.

Koselleck, Reinhart (1993). Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos. Ediciones Paidós Ibérica.

Ladrón de Guevara, Pedro (1911) *Novelistas buenos y malos*. Librería Subirina.

<https://archive.org/details/novelistasmalosos00ladr>

La Fountain- Stokes, Lawrence (2000). Leyendo el secreto abierto: notas sobre Simón el mago, *Frutos de mi tierra* y Tomás Carrasquilla. En Rodríguez, Flor (Ed.) *Tomás Carrasquilla. Nuevas aproximaciones críticas*.

- Likvak Lily (1986). El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX, 1880-1913. Taurus ediciones.
- Londoño B, Juan Esteban (2013). Religión y política en Luterito de Tomás Carrasquilla. *Estudios de Literatura Colombiana*, (33), 37-48.  
<https://revistas.udea.edu.co/index.php/elc/article/view/18167>
- Londoño Vega, Patricia (1997). Cartillas y manuales de urbanidad y del buen tono. Catecismos cívicos y prácticos para un amable vivir. *Revista Credencia Historia*, (85), 10- 13.
- López Jiménez, Carlos Arturo (2008). La politización en las lecturas canónicas: Miguel Antonio Caro, lector de Jorge Isaacs. *Revista Memoria y sociedad*. 12 (25), 77- 94.
- . (2018). El terreno común de la escritura. Una historia de la producción filosófica en Colombia, 1892-1910. Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- López Eire, A (2001). Reflexiones sobre la poética de Aristóteles. *Revista Humanitas*, (53), 183-216.
- Lorenzo Vélez, Antonio (1981). Los evangelios Apócrifos en el Romancero y Cancionero tradicional. *Revista de Folklore*. Tomo 1b. (8.) <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-evangelios-apocrifos-en-el-romancero-y-cancionero-tradicional/html/>
- Levy, Kurt (1958). *Vida y obras de Tomás Carrasquilla*. Editorial Bedout.
- Marroquín Lorenzo (1991). Tierra virgen. Novela por Eduardo Zuleta. En Pérez Silva, Vicente (Comp.) *Autobiográfico y polémico*. Instituto Caro y Cuervo.
- Maya Restrepo, Luz Adriana (1996). África: legados espirituales en la Nueva Granada, siglo XVII. *Historia Crítica*, (12), 29-42. <https://doi.org/10.7440/histcrit12.1996.03>
- Maya, Rafael (1945). Prólogo a la Marquesa de Yolombó. Carrasquilla, Tomás. *Obras Completas*. Vol. I. Editorial Bedout.
- . (1944). Consideraciones críticas sobre la literatura colombiana. Librería Voluntad.

--. (1961). Los orígenes del modernismo en Colombia. Imprenta Nacional.

Maya Restrepo, Luz Adriana (2002). Paula de Eguiluz y el arte del bien querer. Apuntes para un estudio del cimarronaje femenino en el caribe, siglo XVII. *Historia Crítica*, (24), 101- 124

<https://revistas.uniandes.edu.co/doi/pdf/10.7440/histcrit24.2002.07>

--. (1996). África: legados espirituales en la Nueva Granada, siglo XVII. *Historia Crítica*, (12), 29-42.

<https://doi.org/10.7440/histcrit12.1996.03>

Martínez, Juana. (2013) Humor y verdad en los cuentos De tejas arriba de Tomás Carrasquilla. Estudios De Literatura Colombiana, (23), 27-43. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/elc/article/view/16250>

Martí, José (1989). *Obra literaria. N.º 40*. Biblioteca Ayacucho.

Meisel- Roca, Adolfo (2015). Antecedentes del Banco de la República, 1904 -1922. *Cuadernos de Historia Económica y Empresarial*. Diciembre (37), 1-25.

Mejía Velázquez, Karen & Córdoba Ochoa, Luis Miguel (2017). La manumisión de esclavos por compra y gracia en la Provincia de Antioquia, 1780-1830. *Histórielo. Revista de Historia Regional y Local*. Vol. 9, (17), 252- 291. <http://www.scielo.org.co/pdf/histo/v9n17/v9n17a09.pdf>

Meyer-Minnemann, Klaus (1991). *La novela hispanoamericana de fin de siglo*. Fondo de Cultura Económica.

--. (1984). La novela modernista hispanoamericana y la literatura europea de fin de siglo: puntos de contacto y diferencias. *Revista de Filología Hispánica*. 33 (2), 431-445.

Melo, Jorge Orlando (1997 a.). Ciudad, educación e historia: a propósito de Medellín. *Cuatro escuelas sociales*. Familia, escuela, ciudad, medios de comunicación. EDÚCAME/Corporación Región.

--. (1997 b.). Medellín 1880- 1930: tres hilos de la modernización. *Revista de Extensión Cultural* (60), 180-193. <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/68712?show=full>

Menton, Seymour (1964). *El cuento hispanoamericano*. Fondo de Cultura Económica.



- . (1970) Frutos de mi tierra o Jamonos y solomos. Centro virtual Cervantes. Thesaurus. Tomo XXV, (1), 59- 83. <http://thesaurus.caroycuervo.gov.co/index.php/thesaurus/article/viewFile/547/527>
- Montoya, Pablo (2008). Tomás Carrasquilla y los críticos colombianos del siglo XX. *Estudios de Literatura Colombiana*, 23 julio-diciembre 2008, 111-124.  
<https://revistas.udea.edu.co/index.php/elc/article/view/16263>
- More Durán, R. H (1998). Bárbara et Magistra. *Denominación de origen. Momentos de la literatura colombiana*. Editorial Ariel.
- Muñoz Monsalve, M. M. (2013). El ciudadano en los manuales de historia, instrucción cívica y urbanidad, 1910-1948. *Historia y sociedad*, (24), 215-240.  
<https://revistas.unal.edu.co/index.php/hisysoc/article/view/39775>
- Naranjo Mesa, Jorge Alberto (Ed.) (2008). Biografía de Tomás Carrasquilla. *Obra Completa. Tomás Carrasquilla*. Editorial Universidad de Antioquia, xxix- ix
- . (1995). *Estudios de filosofía del arte, Vol. 2: Las ideas estéticas de Carrasquilla*. Talleres de publicidad Alpes.
- . (1992). Silva y Carrasquilla. *Revista Universidad de Antioquia*, LXI, (227), 52-63.
- Navas, Claudia Isabel (2016). La metamorfosis de matachín, entre ritual universal y acto libertador. *Revista Credencial Historia* (324).  
<https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-324/la-metamorfosis-del-matachin-entre-ritual-universal-y-acto-liberador>
- Neira Palacio, Edison. (2003). El imaginario afroamericano en Simón el mago de Tomás Carrasquilla. *Estudios De Literatura Colombiana*, (13), pp. 41-49.  
<https://revistas.udea.edu.co/index.php/elc/article/view/17265>
- . (2000). La Región como tema y como contexto intelectual en Tomás Carrasquilla. *Anales de Literatura*

*Hispanoamericana*, 29, 277. <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI0000110277AO>

Nietzsche, Friedrich (2017). Sobre la verdad y la mentira en sentido extramoral y otros fragmentos de filosofía del conocimiento. Editorial Tecnos.

Ocampo López, Javier (1997). Catecismos políticos en la independencia. Un recurso de la enseñanza religiosa al servicio de la libertad. *Revista Credencial Historia*. (85), 4- 9.

Ospina, Pedro Nel. (2020). Prólogo a Frutos de mi Tierra. *Revista Institucional | UPB*, 23 (82), 50-63. <https://revistas.upb.edu.co/index.php/revistaupb/article/view/3364>

Orrego, Victoria E. Y Valderrama, Jorge M. Etiología parasitaria y obstáculos epistemológicos: el caso de la malaria en Colombia. *História, Ciências, Saúde- Manguinhos*, 14 (1) 91-118, ene.-mar. 2007. <https://www.redalyc.org/pdf/3861/386137998005.pdf>

Osorio, Betty (2008). *La Marquesa de Yolombó*. La independencia vivida en el ámbito de la lengua. Universidad de Antioquia. *Estudios de Literatura Colombiana* (23), julio- diciembre 201-214. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/elc/article/view/16267>

Oviedo, José Miguel (1997). De Romanticismo al modernismo. *Historia de la literatura Hispanoamericana*. Editorial Alianza Vol. 2.

--. (1995) De los orígenes a la emancipación. *Historia de la literatura Hispanoamericana* Vol. 1. Editorial Alianza.

Palleiro, María Inés (s.f.). Itinerarios narrativos de Pedro Urdemales: oralidad, escritura y tradición literaria. [http://www.uba.ar/aihbuenosaires2013/actas/seccion6/Itinerarios%20narrativos%20de%20Pedro%20Urdemales\\_PALLEIRO,%20Maria%20Ines/Itinerarios%20narrativos%20de%20Pedro%20Urdemales\\_PALLEIRO,%20Mar%3%ADa%20Inés.pdf](http://www.uba.ar/aihbuenosaires2013/actas/seccion6/Itinerarios%20narrativos%20de%20Pedro%20Urdemales_PALLEIRO,%20Maria%20Ines/Itinerarios%20narrativos%20de%20Pedro%20Urdemales_PALLEIRO,%20Mar%3%ADa%20Inés.pdf)

Paz, Octavio (1987). *Los hijos del limo*. Editorial Seix Barral.

--. (1964,). El caracol y la sirena. *Revista de la Universidad -UNAM*, diciembre (4), 1-15.

Pedraza Gómez, Zandra (1999). *En cuerpo y alma: visiones del progreso y la felicidad*. Universidad de los Andes.

Pérez Silva, Vicente (Comp.) (1991). *Tomás Carrasquilla. Autobiográfico y polémico*. Instituto Caro y Cuervo.

Pineda Botero, Álvaro (2017, enero- febrero). Preguntas frecuentes sobre Tomás Carrasquilla y la raza antioqueña. *Revista Universidad de Antioquia*, (327), 88- 93.

--. (2016). Tomás Carrasquilla. Vida, creación e identidad antioqueña. Editorial Universidad de Antioquia.

Pineda Buitrago, Sebastián (2012). *Breve historia de la narrativa colombiana. Siglos XVI-XX*. Siglo del Hombre Editores.

Pinilla Alexis (2003). El Compendio de historia de Colombia de Henao y Arrubla y la difusión del imaginario nacional a comienzos del siglo XX. *Revista Colombiana de Educación* (45).

<https://revistas.pedagogica.edu.co/index.php/RCE/article/view/5492>

Rama, Ángel (1970). *Rubén Darío y el modernismo*. Universidad Central de Venezuela.

Ramírez Jaramillo, J. F. (2011). Las apreciaciones estéticas de Tomás Carrasquilla. *Estudios De Literatura Colombiana*, (24), 161-179. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/elc/article/view/9865>

Ramírez G, María Teresa y Téllez Juana Patricia (2006). La educación primaria y secundaria en Colombia en el siglo XX. <https://www.banrep.gov.co/sites/default/files/publicaciones/pdfs/borra379.pdf>

Restrepo G. Catalina (2003). Cantos e interacción cultural en La Marquesa de Yolombó de Tomás Carrasquilla. *Estudios de literatura colombiana*, (13), 25-40.

<https://revistas.udea.edu.co/index.php/elc/article/view/17264>

Restrepo González, Alberto (1995). *Testigos de mi pueblo*. Editorial Seduca.

Rivas Grott, José María (1951). *Novelas y cuentos*. Editorial A B C. Biblioteca Popular de Cultura

Colombiana.

Rodo, José Enrique (1899). *Rubén Darío. Ensayo sobre "Prosas profanas"*. Librería Técnica J. Masa.

Rodríguez, Sandra (2010 julio-diciembre). Construcción de la memoria oficial en el Centenario de la Independencia: el Compendio de Historia de Colombia de Henao y Arrubla. *Folios. Revista de la Facultad de Humanidades*. (32), 23- 41.

<https://revistas.pedagogica.edu.co/index.php/RF/article/view/614>

Rodríguez Jiménez, Pablo (2003). Bailes prohibidos y estamentos sociales: un obispo de Cartagena denuncia los bundes de negros. *Revista Credencial Historia*, 168- 169.

Romero, José Luis (1999). *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Editorial Universidad de Antioquia.

Restrepo, Humberto (1972). *La religión de la antigua Antioquia*. Estudio teológico- pastoral sobre Tomás Carrasquilla. Editorial Bedout.

Restrepo, Luis F (2000). Tomás Carrasquilla y la resistencia del proyecto centralista de la Regeneración En Rodríguez, Flor (Ed) *Tomás Carrasquilla. Nuevas aproximaciones críticas*, 163- 192.

Ruiz García E. (2007). La carta ejecutoria de hidalguía: un espacio gráfico privilegiado. *En la España Medieval*, 251-276. <https://revistas.ucm.es/index.php/ELEM/article/view/ELEM0606220251A>

Saldarriaga Vélez, Óscar (2008). Miguel Antonio Caro, la modernidad del tradicionalismo (Episteme y epistemología en Colombia, siglo XIX). *Algunas Facetas Del Pensamiento De Miguel Antonio Caro*. Editorial Javeriana, v.1 – 33.

Sánchez Mojica, Darío (2016). La bruja negra como alteridad abismal del poder esclavista: Cartagena de Indias, 1618- 1622. *Nómadas* (45), 153-157

<http://www.scielo.org.co/pdf/noma/n45/n45a11.pdf>

Sanín Cano. Baldomero (1989). *El oficio del lector*. Biblioteca Ayacucho

--. (1977). *Escritos*. Instituto Colombiano de Cultura.

Silva, José Asunción (1985). *Obra Completa*. Biblioteca Ayacucho.

Santiáñez (2002). Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismos.

Editorial Crítica.

Sierra Mejía, Rubén (Ed.) (2002). *Miguel Antonio Caro y la cultura de su época*. Universidad Nacional de Colombia.

Simmel, Georg (2014). Digresión sobre la sociología de los sentidos. *Sociología: estudios sobre las formas de socialización*. Fondo de Cultura Económica.

--. (2012) *La religión*. Editorial Gedisa S.A.

--. (2005). La personalidad de Dios. *El problema religioso*. Prometeo Libros.

--. (1986). Contribuciones para una epistemología de la religión. *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Ediciones Península.

--. (2013). *Filosofía del dinero*. Capitán Swing.

--. (1998). El individuo y la libertad. *Ensayos de crítica de la cultura*. Ediciones Península.

--. (2014). *Filosofía de la moda*. Casimiro Libros.

Spléndido, M. (2012). Exaltación y concordia doméstica: La esclavitud en dos ficciones cristianas: Hechos de Pedro y Hechos de Pablo. Trabajos y Comunicaciones (38). *Memoria Académica*.

[http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.5785/pr.5785.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.5785/pr.5785.pdf)

Siskind, Mariano (2016). Deseos cosmopolitas. Modernidad global y literatura mundial en América Latina. Fondo de Cultura Económica.

Suchardt, Hugo (1941). Cuervo Rufino. *Cartas de su archivo*. Instituto Gráfico, 113.

<https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll10/id/2232>

Santa, Eduardo (1961). Arrieros y fundadores. Aspectos de la colonización antioqueña. Editorial Cosmos.

- Téllez, Hernando (1979). *Textos no regidos en libro*. En Cobo Borda, J. G. (Ed.). Tomo I. Instituto Colombiano de Cultura.
- Uribe Ángel, Manuel (2017). *Viajero y observador 1867- 1892*. Universidad de Antioquia: Ediciones Crítica
- . (1885). *Geografía general y compendio histórico del Estado de Antioquia en Colombia*. Imprenta de Víctor Goupy y Jourdan.
- Vélez, Antonio Lorenzo (1981). Los evangelios Apócrifos en el Romancero y Cancionero tradicional. *Revista de Folklore*. Tomo 1b. (8). <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-evangelios-apocrifos-en-el-romancero-y-cancionero-tradicional/html/>
- Von der Walde Uribe, Erna (2007). El cuadro de costumbres y el proyecto hispano-católico de unificación nacional en Colombia. *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, (724), 243-253. <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/95/96>
- Vergara y Vergara, José María (1867). *Historia de la literatura en Nueva Granada*. [https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es\\_ES/search/asset/118767/0](https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es_ES/search/asset/118767/0)
- Yepes, J.E. (1991). *Frutos de mi tierra*. En Pérez Silva, Vicente (Comp.) *Autobiográfico y polémico*. Instituto Caro y Cuervo.
- Wayne Greene, Jhon (octubre- diciembre 1968). El tema de la religión en varias obras escogidas de Tomás Carrasquilla. *Revista Universidad de Antioquia*. (171) (. 1968), 29-73.
- Williams, Raymond (2019). *Marxismo y literatura*. Editorial La cuarentena.
- Williams, Raymond L (2012). Tomás Carrasquilla, Mario Vargas Llosa y el regionalismo del siglo XXI, (61),19-26. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/lyl/article/view/13295>