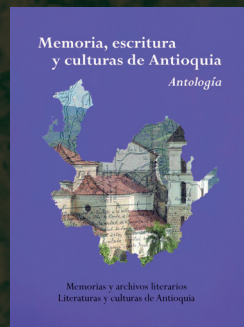


Colección
Memorias y archivos literarios
Literaturas y culturas de Antioquia

María Stella Girón López
(Coordinadora académica)



Grupo de Estudios Literarios

ISBN: 978-958-5596-58-0



9 789585 596580

Memoria cultural del nordeste antioqueño compila once estudios relacionados con la identidad regional. Aquí confluyen figuras involucradas en la construcción de una sociedad atravesada por la inmigración europea en tensión con las culturas locales, problematizadas por la ideologización y luchas partidistas. La invisibilización de la mujer, el aporte de las culturas ancestrales, afrodescendientes y campesinas, y la migración interna se explica a partir de una sociedad masculina, minera, católica, conservadora, donde aquellas voces quedan consignadas justamente en lo más disidente, en lo que no se considera identitario. La música, el humor, la literatura, la ilustración y los diarios de viaje dan una muestra de esas formas particulares en que la intelectualidad antioqueña ha comprendido su territorio.



María Stella Girón López (Coordinadora)

MEMORIA CULTURAL DEL NORDESTE ANTIOQUEÑO

UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA
Facultad de Comunicaciones y Filología



El Fondo Editorial de la Facultad de Comunicaciones y Filología de la Universidad de Antioquia es una iniciativa académica creada con el propósito de cualificar y divulgar las producciones investigativas y creativas de sus estudiantes, profesores, egresados y personal administrativo. Desde una pedagogía del consenso, promueve el diálogo en torno a la diversidad cultural, la apropiación social del conocimiento y la consolidación de redes de investigación regionales, nacionales e internacionales. Las obras publicadas en cada colección han sido avaladas por pares de reconocida trayectoria académica.

MEMORIA CULTURAL DEL NORDESTE ANTIOQUEÑO

María Stella Girón López
(Coordinadora académica)



HISTORIA Y PENSAMIENTO

**MEMORIA CULTURAL DEL
NORDESTE ANTIOQUEÑO**



FOCO
Fondo Editorial

HISTORIA Y PENSAMIENTO

MEMORIA CULTURAL DEL NORDESTE ANTIOQUEÑO

María Stella Girón López
(Coordinadora académica)



FOCO
Fondo Editorial

HISTORIA Y PENSAMIENTO

© Colección Historia y pensamiento
© Programa Memorias y archivos literarios. Literaturas y culturas de Antioquia
© Proyecto: Literaturas y Culturas del Nordeste
© María Stella Girón López, Andrés Esteban Acosta Zapata, Sebastián Castro-Toro, Luis Fernando Quiroz Jiménez, Carlos Andrés Hidalgo Holguín, Andrés Alfonso Vergara Molina, Deisy Yamile Arroyave Arenas, Manuel Bernardo Rojas López, Nicolás Naranjo Boza, Félix Antonio Gallego Duque, Juan Esteban Hincapié Atehortúa, Elizabeth Cañas Rodríguez, Claudia Patricia Acevedo Gaviria, Luis Carlos Rodríguez Álvarez

© Fondo Editorial Facultad de Comunicaciones y Filología, Universidad de Antioquia
© Fundación Universidad de Antioquia
ISBN: 978-958-5596-58-0
ISBNe: 978-958-5596-59-7

Dirección editorial: Andrés Vergara Aguirre
Comité editorial: Luz Stella Costañeda Naranjo, Alba Shirley Tamayo Arango, Mauricio Naranjo Restrepo
Edición: Christian Benavides Martínez
Diseño, portada y diagramación: Juan Esteban Ávalo Valencia
Reproducciones fotográficas de Hugo Villegas Hernández, tomadas de la Biblioteca Carlos Gaviria Díaz, y de Luis Carlos Rodríguez Álvarez, tomadas de otros archivos.

Primera edición: octubre de 2020
Impresión y terminación: Publicaciones VID, CI 78 # 52D-93, cotizaciones@fovid.org.co, Itagüí, Colombia
Noviembre de 2020, 300 ejemplares

Impreso y hecho en Colombia. Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio o con cualquier propósito sin la autorización escrita del Fondo Editorial de la Facultad de Comunicaciones y Filología de la Universidad de Antioquia, fondoeditorialf@udea.edu.co, (574)2195926

Las imágenes incluidas en esta obra se reproducen con fines educativos y académicos, de conformidad con lo dispuesto en los artículos 31-43 del capítulo III de la Ley 23 de 1982 sobre derechos de autor.

El contenido, las opiniones y el estilo de cada capítulo corresponden al derecho de expresión de los autores y no comprometen el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor de las fuentes citadas.

LC 2281.A6
986.1/26-dc23

Memoria cultural del nordeste antioqueño / María Stella Girón López, editora académica.
-- 1. edición -- Medellín: Fondo Editorial Facultad de Comunicaciones y Filología, Universidad de Antioquia; 2020.

240 páginas.

ISBN: 978-958-5596-58-0

ISBNe: 978-958-5596-59-7

1. Nordeste antioqueño (Región, Colombia) - Vida social y costumbres. 2. Patrimonio cultural - Nordeste antioqueño (Región, Colombia). 3. Nordeste antioqueño (Región, Colombia) - Historia y literatura. 4. Músicos - Antioquia (Colombia). 5. Intelectuales - Antioquia (Colombia). I. Girón López, María Stella, editora. II. Título.

Catalogación en publicación de la Biblioteca Carlos Gaviria Díaz



RUTAS DE LECTURA

8

Presentación

María Stella Girón López

15

La identidad antioqueña y su tratamiento literario

Andrés Esteban Acosta Zapata
Sebastián Castro-Toro

37

Modernización de la provincia de Antioquia e inmigración.

Carlos Segismundo De Greiff
Luis Fernando Quiroz Jiménez
Carlos Andrés Hidalgo Holguín

63

El poema “Bárbara Jaramillo” del humorista liberal Manuel Uribe Velásquez

Nicolás Naranjo Boza

87

Federico Velásquez Caballero: Exploración literaria del Nordeste (1860 - 1870)

Andrés Alfonso Vergara Molina

107

“El machete” de Julio Posada Rodríguez: un cuento ilustrado y heterogéneo

Deisy Yamile Arroyave Arenas

135

León Zafir: el rosal salvaje y el parterre ciudadano

Manuel Bernardo Rojas López

151

La herencia literaria hispánica en la obra de Tomás Carrasquilla: presencia de “La cueva de Montesinos” de Cervantes en *Frutos de mi tierra*

Félix Antonio Gallego Duque

165

Trayectoria de Tomás Carrasquilla en *El Espectador* (Medellín 1913-1915)

Juan Esteban Hincapié Atehortúa

179

Francisco de Paula Rendón editado por *Alpha*

Elizabeth Cañas Rodríguez

193

Isabel Carrasquilla: ‘el estigma de la mancha de tinta’ en la literatura antioqueña de los siglos XIX y XX

Claudia Patricia Acevedo Gaviria

213

Aproximación a las músicas y los compositores del nordeste antioqueño

Luis Carlos Rodríguez Álvarez

231

Índice analítico

235

Índice onomástico

RELATO DE GUNNAR TROMHOLT*

León DE GREIFF (colombiano)

O H fulvo río Nus, ululante, roqueño,
oh río en el que el ojo clava su ardiente jade:
—del tren al caligíneo hervor— al sér transido
frente de tí, tu salvajez invade.
Oh río en el que el ojo clava su ardiente palpo,
túrbido Nus, cuando la tarde hosca fenece:
—del tren al caligíneo hervor— el sér atónito
frente a tu salvajez se alza y se crece....

Río, en tu orilla un viking la ceniza
vil de tus oros persiguiera....., en balde,
medio siglo empeñóse en horra búsqueda:
de azar, apenas....! nó de cieno jalde!
Río, en tu orilla un viking la ceniza
vil de tus oros persiguiera.... ¡Oh Nus,
oh Nus de oros ilusos —como el Nare y el Porce—
para el viking de ojos de fabuloso azur!

Soy cansado epígono de su raza soberbia:
en mí su fuerza y su osadía, en mí su gesto
desdeñoso, y el fuego frío de la aventura,
y el corazón en áscuas bajo el glacial asbesto!
Soy cansado epígono de su zahareña estirpe:
en mí su orgullo y su hosquedad y su abulía:
y en mis ojos, su sed de odiseas refulge,
que en ficciones resuelvo y en fugaz fantasía!

Y a dónde irá mi espíritu sin rumbo?
Dónde está el fin de mi viaje evasivo?
Biznieto de ése viking, no busco ningún oro:
la ambición me es extraña, y al acaso derivo....
Y a dónde irá mi corazón exórbite?
Dónde el aduar y la tienda radiante
y la endrina gacela de alucinados ojos,
de boca enardecida, de regazo odorante?

Dónde está el fin de mi viaje evasivo?
Y en cuyo acantilado destrizarán mi leño
la furia de los ávidos vientos vertiginosos
y mi deseo ilímite y el desabrido ensueño?
Al acaso derive....! Y azar y azur me roben!
Azar y azur me traigan! Azar y azur me lleven!
Al acaso discurra....! Y en horribidas hejíras
cruce los arenales que los vientos se beben!

Al acaso. Sin rumbo. Sin fin. Y sin objeto.
¿Cuál ambición más amplia que errar como las ondas,
vagar como las nubes, girar como los astros:
locamente...., o regido por mecánicas hondas?
Al acaso. Sin rumbo. Y hacia un amor emproro?
Yo ansío esa gacela que mi sér adivina,
yo busco esa gacela que mi ensueño conoce....?
Yo te he de hallar, gacela ruborosa y felina....



Oh fulvo río Nus, ululante, roqueño,
oh río en el que el ojo clava su arpón buído....
—del tren al caligíneo hervor— la mente en fuga,
frente de tí se exalta con tu fiebre y tu ruido....
Y a dónde irán, mi espíritu errabundo,
mi corazón pirata, mi abulía, mis sedes?
Y a qué saberlo, oh viking, si el rumbo más extraño
la rosa de los vientos lo capta con sus redes?

Al acaso. Al acaso. Y hacia un amor navego....?
Soy cansado epígono de una stirpe del mar:
ien mí, insurrectas baten alas emigratorias,
comban sus vientres velas encinta del azar....!

MEMORIA CULTURAL DEL NORDESTE ANTIOQUEÑO

María Stella Girón López*

El programa *Memorias y archivos literarios. Literaturas y culturas de Antioquia*, de la Facultad de Comunicaciones y Filología de la Universidad de Antioquia, tiene por objetivos recuperar, preservar, valorar y divulgar las literaturas del departamento de Antioquia; facilitar la participación de las comunidades locales en el rescate de su patrimonio literario, e igualmente promover el intercambio entre entidades académicas y culturales tanto locales como internacionales para el conocimiento, el disfrute, la comprensión y la crítica del acervo cultural e intelectual de este territorio.

Bajo estas perspectivas, el programa evalúa e integra los resultados obtenidos desde 2010, para encauzar en el proyecto “Literaturas y culturas del Nordeste” (2018-2020) los objetivos fundamentales y el desarrollo de los componentes básicos hasta ahora alcanzados: una plataforma tecnológica; el inventario en 37 municipios del territorio antioqueño de obras principalmente literarias publicadas desde el siglo XIX; la serie editorial conformada por *Letras desde el Atrato y el Cauca* (2017), *Literaturas del Páramo: Sonsón, Nariño, Argelia y Abejorral* (2017) y *Memoria, escritura y culturas de Antioquia. Antología* (2018);

* Profesora Titular y Coordinadora General Académica y Administrativa del Programa de docencia, extensión e investigación *Memorias y archivos literarios. Literaturas y culturas de Antioquia* de la Facultad de Comunicaciones y Filología, Universidad de Antioquia. Miembro del Grupo de Estudios Literarios –GEL–, Categoría A1 Colciencias; maria.giron@udea.edu.co

la creación de dos recursos digitales, a saber, el blog *Literaturas y culturas del Páramo* y el portal *Jericó patrimonial*, y la realización de más de 20 encuentros en estos municipios donde se compartieron estudios sobre sus literaturas y se escuchó a sus escritores; precisamente en vísperas de la publicación de este libro recibimos la buena noticia de que con el programa obtuvimos el Premio a la Extensión Universidad de Antioquia por el área de ciencias sociales y humanas. Gracias a la Universidad una vez más por su respaldo a este proyecto académico y cultural.

El proyecto del Nordeste se ha desarrollado en dos fases: la primera, auspiciada por la Facultad de Comunicaciones y Filología, la Fundación Universidad de Antioquia y la Dirección de Regionalización; la segunda, apoyada por la Facultad, la Vicerrectoría de Extensión, el Grupo de Estudios Literarios –GEL– y la Estrategia de Sostenibilidad 2018-2019. Con la ejecución se ha creado el sitio web *Memorias y archivos literarios. Literaturas y culturas de Antioquia*,¹ donde figuran portales específicos para los 125 municipios del departamento, además de la readecuación del repositorio *Literaturas y culturas de Antioquia*,² con el fin de preservar y divulgar los resultados de los diversos proyectos hasta la fecha.

Otro de los resultados es el presente libro *Memoria cultural del nordeste antioqueño*, donde se compendian estudios recientes que analizan desde una perspectiva crítica las distintas formas en que se reestructuraron prácticas socioculturales de esta región de Antioquia. Dichas reflexiones se dan en el marco de las investigaciones para atender los encuentros de Amalfi —*Vigencia Literaria y Cultural del Nordeste* (2018)— y de Santo Domingo —*Localidad y universo en literaturas y culturas de Santo Domingo* (Antioquia) (2019)—, los cuales contaron con el apoyo de las alcaldías, las secretarías de Educación y Cultura y la Universidad de Antioquia.

El libro inicia con el capítulo “La identidad antioqueña y su tratamiento literario”, de Andrés Esteban Acosta Zapata y Sebastián Castro Toro. Este estudio constituye una fecunda reflexión sobre imaginarios de identidad del ser antioqueño. Los autores presentan visiones identitarias que hubo de la región desde la historia, la política y la economía, dado que “en la literatura podemos encontrar toda la amalgama de imaginarios que en distintos momentos históricos han configurado un grupo humano, los conflictos existentes entre sus tipos y las posturas que los autores —narradores, personajes o ensayistas y miembros del mismo grupo— tienen ante ellos” (p. 23). El análisis se centra en obras afines a esta temática de los autores Tomás Carrasquilla, Tulio González, Manuel Mejía Vallejo, Fernando González, Gonzalo Arango, Gregorio

¹ Enlace para consultar el sitio web: <https://memoriasliterarias.udea.edu.co>

² Enlace para consultar el repositorio: <https://memoriasliterarias.udea.edu.co/literaturas>

Gutiérrez González y Epifanio Mejía, y del pintor Francisco Antonio Cano, en las que se encuentran construcciones simbólicas identitarias como alma, arraigo, lugar, libertad, hacha, montaña, familia, religión, lucro, trabajo, progreso e irreverencia.

A continuación, en “Modernización de la provincia de Antioquia e inmigración. Carlos Segismundo de Greiff”, de Luis Fernando Quiroz Jiménez y Carlos Andrés Hidalgo Holguín, surgen interrogantes claves para la comprensión de los procesos de inmigración, educación, minería, entre otros: ¿Qué fenómenos evidencian la modernización en la provincia? ¿Cómo impacta en las propuestas para la educación? ¿Qué papel cumplen los inmigrantes en el nordeste antioqueño con respecto a la minería? ¿Qué importancia tienen los escritos de Segismundo de Greiff y de Pedro Nisser? ¿Cuál es el alcance de la inmigración europea en el contexto político de Antioquia en el siglo XIX? Cada una de estas preguntas se irán desarrollando a la luz de las comprensiones que Quiroz Jiménez e Hidalgo Holguín establecen sobre la modernización antioqueña, la cual, “apoyada sobre una creciente movilidad socioeconómica y una tecnificación minera, encuentra uno de sus casos más representativos en un grupo de suecos asentado en el nordeste antioqueño para explotar yacimientos auríferos” (p. 38). Sus elaboraciones los llevan a plantear la hipótesis según la cual “la extranjería no era cultural o nacional, sino socioeconómica. Había ideas y valores de tradiciones distintas, sí, mas no significaban una diferenciación determinante: esta recae, más bien, en la acumulación de capital” (p. 59).

En “El poema ‘Bárbara Jaramillo’ del humorista liberal Manuel Uribe Velásquez”, Nicolás Naranjo Boza describe la participación de Uribe Velásquez en el grupo de antioqueños en busca de formación académica en el Colegio del Rosario y en el San Bartolomé de Bogotá. Resalta la facultad de Uribe Velásquez para expresar en versos sus ideas en contra de la Regeneración y de Rafael Núñez (muchos de ellos irónicos y burlescos). Facultad insubordinada que el poeta antioqueño también vierte en el cuento-poema “Bárbara Jaramillo”, en el cual “subvierte el orden moral y muestra cómo al instaurar en el alma de Bárbara los preceptos católicos, se logra todo lo opuesto”; es decir, “que explore los placeres de la sexualidad. Al buscar encaminarla, el sacerdote la corrompe” (Naranjo Boza, p. 72) e induce su amarga vida de pecado. En este poema hay un estudio de costumbres donde la poética funge de arma ideológica del poeta, la cual visiblemente es una postura liberal. De acuerdo con Naranjo Boza, “el romanticismo español está a la orden del día para Manuel Uribe Velásquez y su influencia en este es la más clara de las que podemos ver por sus inclinaciones culturales y literarias” (p. 74). Influencia también marcada por la literatura clásica.

En “Federico Velásquez Caballero: exploración literaria del Nordeste (1860-1870)” de Andrés Alfonso Vergara Molina se muestra cómo Velásquez Caballero defendió la ideología conservadora y la política de Pedro Justo Berrío. Su defensa se llevó a cabo con su obra poética y su prosa, la administración pública y con otras actividades. Pero fue su rol como director de *El Oasis*, señala Vergara Molina, lo que favoreció que el medio pudiera “convertirse en un testigo del cambio social que se manifestaba en Medellín y Antioquia durante su periodo de mayor actividad intelectual y literaria” (p. 88). El autor compara y diferencia “Un veraneo en Porce” con “El cultivo del maíz en Antioquia” de Gutiérrez González, alude a “Un paseo a Amalfi” y presenta a Velásquez Caballero como migrante por centros mineros y empresario de minas en Amalfi. Su obra, además de revelar características del ser antioqueño, “es una fuente para entender a esos antioqueños que, gracias a la migración, se radicaron en los nuevos pueblos que empezaron a fundarse a mediados del siglo XIX” (p. 104) y dieron paso a la colonización interna.

Paso seguido, en “El machete’ de Julio Posada Rodríguez: un cuento ilustrado y heterogéneo”, Deisy Yamile Arroyave Arenas rastrea la noción de heterogeneidad que plantea Antonio Cornejo Polar. Además, reflexiona sobre la relación imagen-texto de esta publicación, pues encuentra que “separar la imagen del texto sería descontextualizar el medio de producción, sobre todo en este caso en el que la creación fue simultánea” (p. 109). Viaje, aprendizaje, fiesta, duelo a machete, traición y retorno hacen parte de las acciones de la narración, donde los desplazamientos de la ciudad al campo, o viceversa, articulan fenómenos de intercambio cultural: “se demuestra a un sujeto heterogeneizante porque traslada los elementos propios de la periferia hacia los centros de poder en relación con el intercambio de roles donde es el criollo quien aprende del afrodescendiente” (p. 119). Por otro lado, se caracteriza la composición intermedial de la obra, la cual es dialógica y pluridiscursiva. Como referente sociocultural, contraviene el discurso hegemónico literario y cultural de la época.

En el estudio “León Zafir: el rosal salvaje y el parterre ciudadano”, Manuel Bernardo Rojas López sostiene que la formación de Zafir “no se debió a las escuelas rurales y urbanas que recorrió, sino al hecho de que, en su pueblo, el auge minero había permitido que se establecieran personas de cierto nivel intelectual que traían consigo bibliotecas privadas, las cuales fueron visitadas por diferentes habitantes de esta población” (p. 138). Poeta de la nostalgia y el desarraigo, dedicado a la crónica y a la redacción de secciones literarias, Zafir fue precursor de la industria y la gestión cultural. Para él “aquello que en verdad tenía valor en la urbe provenía de los pueblos: poetas, intelectuales, músicos, escritores, todos provenían de poblaciones —cercanas unas, lejanas

otras— del departamento” (p. 147). Rojas López afirma que estos románticos criollos tardíos buscaron identidad en el terruño y en la idealización de cierto tipo de figuras femeninas. Por ello se evoca a Zafir, “para dimensionar en la distancia, un cierto modo de nuestro presente; no para sacarlo del olvido [...] sino para hacernos pensar en la extrañeza que tal vez seamos nosotros mañana” (p. 151).

Por su parte, en “La herencia literaria hispánica en la obra de Tomás Carrasquilla: presencia de ‘La cueva de Montesinos’ de Cervantes en *Frutos de mi tierra*”, Félix Antonio Gallego Duque examina *Autobiografía* (1915) de Carrasquilla, para enmarcar sus lecturas e influencias estéticas en el contexto de las escuelas literarias del siglo XIX; además, evidencia convergencias y deudas literarias entre su creación y la literatura española, tanto del siglo XIX como del Renacimiento, centrandó su análisis en el episodio “La cueva de Montesinos”. Para Carrasquilla “*Frutos de mi tierra* sienta las bases de una narrativa en Colombia desde una prosa realista con influencias naturalistas, brindando precisamente más los cuadros de costumbres o los estilos de vida de los personajes que sus caracteres y su configuración ideológica” (p. 158). Gallego Duque, mediante un análisis intertextual e hipotextual, encuentra en “La cueva de Montesinos” que el Caballero es una parodia de los *cantares de gesta*, y de las obras de caballería medievales, “una repetición de la figura del caballero, pero transformada en una forma obsoleta y en desuso que ya no tiene viabilidad en la transición o cambio de la Edad Media a la de Cervantes, contemporánea al Renacimiento y el Barroco” (p. 165). En *Frutos de mi tierra*, con Martín Gala el escritor antioqueño “recurre a estas formas de parodia y su consecuente ironía para burlarse de sus personajes y las formas anticuadas que rigen los estilos de vida decimonónica en Colombia” (p. 165). Así como Cervantes con *Don Quijote* fundamenta la novela moderna, también “Tomás Carrasquilla apuntará su producción literaria hacia estas formas de la narrativa moderna y realista, tomando un legado hispánico pero haciendo un aporte auténtico desde el contexto colombiano a la literatura nacional con su invaluable legado literario” (p. 166).

En cuanto a “Trayectoria de Tomás Carrasquilla en *El Espectador* (Medellín 1913-1915)”, Juan Esteban Hincapié Atehortúa se interesa en este periódico liberal, literario, noticioso e industrial —que da cuenta, entre otras temáticas, de las discusiones políticas, económicas y sociales— como instancia de divulgación que legitima la obra de la institución literaria. Por ello, Hincapié Atehortúa enfoca su trabajo “en la descripción de *El Espectador* entre 1913 y 1915 como instancia clave en la divulgación de la trayectoria del escritor” antioqueño (p. 169). Recopila y sistematiza alrededor de 27 textos de Carrasquilla, fundamentalmente crónicas y cuentos, en la que él denomina

“Matriz de revisión”. El objetivo es entender el contenido y la forma del material para así descifrar su poética, comprender las relaciones entre las crónicas y los cuentos, en aras de encontrar una posible configuración estética de los textos valorativos sobre la sociedad y los de ficción.

En “Francisco de Paula Rendón editado por *Alpha*”, Elizabeth Cañas Rodríguez señala que las obras de Rendón publicadas por esta revista constituyen un ejercicio de la historia intelectual en el capítulo de las publicaciones seriadas. *Alpha* tuvo un carácter internacional dado por los autores y las obras que se divulgaron, además por los debates estéticos que promovió; expresó el estado de las artes gráficas del momento y las condiciones económicas después de la Guerra de los Mil Días, y destacó “la conciencia textual de los editores y la conservación de los detalles gráficos poco alterados, [...] que para la época más que el valor gráfico, pensaba el texto como transmisor de emociones y realidades” (p. 193). Cañas Rodríguez detalla los números de la revista en los que aparecieron las obras de Rendón: “El palacio de la felicidad”, “Necrología”, “Lenguas y corazones” y “Sol”; asimismo, explica los diferentes aspectos de la edición y elabora descripciones de contenido de las obras publicadas.

Claudia Patricia Acevedo Gaviria, en “Isabel Carrasquilla: ‘el estigma de la mancha de tinta’ en la literatura antioqueña de los siglos XIX y XX”, contribuye al reconocimiento literario y cultural de esta autora. Acevedo Gaviria resalta que Isabel Carrasquilla enfrentó las hostilidades del medio, “enmascarando algunas de sus producciones con seudónimos o en la imagen de una abuela candorosa que deja un legado a sus nietos, excusándose de antemano por atreverse a hablar de sus impresiones personales” (p. 195). Y si bien compartió vida cultural y literaria con su hermano Tomás Carrasquilla, “debió ocultarse en la obediencia al hermano mayor y en la desventajosa posición social para la escritura que tenían las mujeres de su época, salvo algunas excepciones ya señaladas” (p. 213). A pesar de estas circunstancias, Isabel logró participar en instituciones y publicaciones como *Letras y Encajes*. Colaboración que le facilitó su formación como escritora, logrando textos no solo “de gran factura estilística y literaria, sino también de una fuerte crítica social, sobre todo en la composición dramática, sin caer por ello en un pertinaz y amañado feminismo de corte victimista” (p. 197).

Cierra el libro “Aproximación a las músicas y los compositores del nordeste antioqueño” de Luis Carlos Rodríguez Álvarez. Este capítulo es una invitación al encuentro con quienes, según el autor, son los máximos exponentes de las músicas del nordeste: Pastor Emilio Arroyave Vieco (Yolombó), Fabio Arroyave Calle (Yolombó), León Cardona (Yolombó), Camilo García Bustamante (Amalfi), Salvador Pasos (Segovia) y León Zafir (Anorí). Rodríguez Álvarez plantea una mirada historiográfica sobre las expresiones musicales

tradicionales conformadas por géneros menores o músicas tradicionales de mayor arraigo entre el sector campesino o rural. También sobre el cultivo de música académica con virtuoso desempeño tanto en la interpretación como en la labor compositiva. Obras académicas “con una alta calidad estética conservadas principalmente en partituras [...] e interpretadas a piano o por grupos de cámara, orquestas y bandas sinfónicas” (p. 215) y en relación con estudiantinas, orquestas, pequeñas bandas de música o ensambles.

Con estas contribuciones, *Memoria cultural del nordeste antioqueño* trasciende la subregión y nos conduce a diferentes puntos de vista sobre la problemática identitaria del ser antioqueño, y sobre los mecanismos sociales y culturales que la hicieron posible: migrancias que constituyeron los contextos y los tópicos para el mundo real y para el mundo ficcionado; naturales y extranjeros detrás de minas de oro o del comercio; hombres y mujeres de vida cultural migrante. Una literatura que se mueve en el entorno político de la época, que circula preferentemente en revistas y periódicos, y se funda en bibliotecas de pueblos, herederas culturales de las migraciones europeas con su acervo de la literatura hispánica y universal.

MARÍA STELLA GIRÓN LÓPEZ

Medellín, 30 de marzo de 2020

AGRADECIMIENTOS

A los autores del libro
Al Fondo Editorial de la Facultad de Comunicaciones y Filología UdeA
A la Fundación Universidad de Antioquia
A la sede Amalfi Universidad de Antioquia
Al municipio de Amalfi
Al municipio de Santo Domingo

LA IDENTIDAD ANTIOQUEÑA Y SU TRATAMIENTO LITERARIO

Andrés Esteban Acosta Zapata *

Sebastián Castro-Toro **

INTRODUCCIÓN

Este capítulo es un sucinto esfuerzo por acercarse al problema de la identidad antioqueña. Como todo acercamiento, la labor emprendida solo puede acceder al fenómeno parcialmente, tratando de poner la atención en algunos rasgos destacados, y no pretende ser concluyente sobre un asunto de considerable complejidad. Esta aproximación partirá de la literatura como fuente, entendiéndola como una de las producciones simbólicas donde las comunidades cifran sus imaginarios de identidad. Lo antioqueño y la literatura antioqueña se definen mutuamente. Es por esto que el lector notará un ir y venir entre el análisis literario, el comentario sociológico-materialista, la discusión conceptual y la reflexión filosófica. La razón de esta estructura es que no consideramos honesto reducir el problema a un compartimiento único de la división actual del conocimiento y, por eso, lo estudiamos interdisciplinariamente. La crítica requiere tanto del análisis del fundamento empírico —histórico y económico— de los imaginarios de identidad como de los conceptos en que se han planteado.

* Egresado de Filosofía de la Universidad de Antioquia. Docente de cátedra del Instituto de Filosofía y colaborador de la Emisora Cultural Universidad de Antioquia. Miembro del Grupo de Estudio Fernando González (2013-2016); andres.acostaz@udea.edu.co

** Filólogo hispanista de la Universidad de Antioquia. Ganador del programa literario *Elipsis* del British Council (2018) y beneficiario del programa de becas Belisario Betancur para cursos cortos en la Universidad Complutense de Madrid (2019). Miembro del Grupo de Estudio Fernando González (2013-2016); sebastian.gopernet@gmail.com

Comenzaremos ubicando el problema de las identidades nacionales y regionales, fenómeno característico de la modernidad política y económica. Mostraremos por qué la literatura es una fuente adecuada para estudiar la identidad en tanto imagen o imágenes de un grupo humano, y exploraremos algunas de las proyecciones prototípicas del antioqueño. Luego expondremos una serie de pasajes de la literatura antioqueña que permitirán comprender los rasgos identitarios que se han leído de manera tradicional o crítica. A continuación abordaremos una serie de elementos que consideramos reiterativos al momento de definir a Antioquia: la montaña como símbolo de arraigo, la defensa de la familia como lazo fundamental, la religión como soporte moral, el progreso como horizonte y proyección de un estilo de vida centrado en el lucro y la acumulación de capital. Complementariamente, mencionaremos algunos de los esfuerzos —igualmente integrados en la tradición— por criticar varios de estos elementos fijados. Al final, ofreceremos algunas consideraciones sobre los elementos que, luego de nuestra investigación, nos parecen fundamentales para una crítica constante de la identidad en general y de la antioqueña en específico.

Ahora bien, antes de entrar en materia queremos hacer una claridad conceptual sobre la comprensión de nuestra fuente, la literatura antioqueña, pues esta es una categoría de definición caprichosa. Con esto nos referimos a que, en principio, podría aludir al corpus total de la literatura producida en un territorio vasto por todas las comunidades que lo habitan. Sin embargo, y a pesar de los esfuerzos actuales de la academia y la crítica por ampliar el contenido de la categoría, esta suele referir a un listado tradicional de autores. Nuestra tesis de partida es que estos referentes tradicionales se han cifrado así porque cimientan o critican un imaginario de identidad antioqueña, al que trataremos de acercarnos en los siguientes párrafos.

LA IDENTIDAD COMO ABSTRACCIÓN

La identidad es un problema que puede abordarse de múltiples maneras y desde distintas disciplinas. Es importante iniciar aclarando que hablaremos de la identidad como fenómeno grupal y no de la identidad en su sentido individual, psicológico; si bien esta depende, naturalmente, de los imaginarios sociales en los que se desarrolla la persona. Además, hablaremos de la identidad de *un* grupo humano arraigado a *un* territorio sobre el cual ejerce poder administrativo de carácter social y económico. *Un* grupo humano de carácter regional que se asimila y se opone a otros dentro de un marco nacional y una dinámica fundamentalmente política.

La identidad se configura como una serie de imaginarios —tipos— asociados entre sí, que representan las características humanas y culturales de una

comunidad, los distintos roles o comportamientos prototípicos. Estos imaginarios aparecen como abstracciones que permiten identificar a los individuos que forman parte de una u otra comunidad, independientemente de sus diferencias personales.

Las discusiones sobre la identidad antioqueña tienden a generar, por tanto, una oposición maniqueísta entre las posturas que aceptan y engrandecen el relato clásico de un tipo regional que iguala a todos los nacidos en Antioquia, y las que desapruaban la posibilidad o utilidad del reconocimiento de aspectos comunes o características compartidas. De entrada, reconozcamos que ambas posturas son inconvenientes para nuestros fines, porque evitan la problematización del objeto de análisis y, en esa medida, eluden un tratamiento crítico del mismo.

Las imágenes identitarias parten, entonces, de elementos de carácter empírico propios de algunos individuos del grupo, que se abstraen y se extienden al conjunto. Los elementos prototípicos son la lengua, el fenotipo —entendido como raza—, la religión, la música o la gastronomía, entre otros de carácter cultural. También se abstraen y extienden como símbolos las cualidades sobresalientes del territorio habitado; por ejemplo, la montaña. En el caso del pueblo antioqueño, los estudios sobre la identidad se han enfocado primordialmente en la pregunta por el destacado papel de este en el desarrollo económico y social del país durante el siglo XX, así lo veremos más adelante. Para responder a tal pregunta, se han realizado exhaustivas investigaciones sobre, entre otras perspectivas, la relación entre la composición racial del antioqueño y un presunto modo de producción campesino basado en el minifundio productor de café y la minería artesanal que se ha considerado único en la historia del país.¹

Esta clase de relaciones evidencian que el problema al que nos enfrentamos es global, de vieja data, y no solo ha sido preocupación de las disciplinas humanas y sociales, sino de versiones pasadas de la ciencia médica y de las élites políticas. No solo ha habido esfuerzos por comprender la historia de los símbolos, mitos y relatos que identifican al pueblo antioqueño, sino esfuerzos desde la medicina y la biología, verbigracia, por encontrar una

¹ A pesar de que los estudios del genoma humano del pueblo antioqueño ratifican que este mantuvo una endogamia reproductiva —propia no solo del aislamiento geográfico, sino del racismo y el clasismo—, el Grupo de Investigación de Genética Molecular de la Universidad de Antioquia determinó desde el año 2000 que, si bien el 94% del componente racial paterno es de origen europeo (con un 15% sefardita), el 90% del componente femenino es indígena y en ambos casos hace presencia el componente africano (Carvajal-Carmona et al., 2000). Vale la pena resaltar que los 80 sujetos que configuraron la muestra de esta investigación residían en Medellín. Si bien podían provenir de otras partes de Antioquia, esta selección muestra el criterio de selección para estudiar y definir a Antioquia a partir de las zonas centrales. No se prioriza en ningún caso la inclusión de regiones como Urabá, donde la población es mayoritariamente afrodescendiente, ni otras con mayor presencia indígena.

raza que identificara a Antioquia y sustentara una noción de superioridad o de destino manifiesto para este pueblo con respecto al resto del país, con los réditos políticos y económicos subsecuentes (Escobar, 2009). Entendiendo raza, por supuesto, no como fenómeno derivado de los distintos cruces reproductivos de la especie, y por tanto fenotipo en constante cambio, sino como conservación de una raza original que se considera superior, el fenotipo europeo conquistador, en este caso.²

Las narraciones históricas sobre el desarrollo humano de Antioquia tienden a incluir capítulos sobre las poblaciones indígenas que habitaban el territorio, y tratan de contemplar la diversidad poblacional del departamento. Sin embargo, a tal diversidad no suele responder la pregunta por el antioqueño o el pueblo antioqueño, ya que este cuestionamiento no indaga por una descripción etnográfica de los habitantes del territorio, sino por las particularidades de algunos tipos característicos: el arriero, el colonizador, el tipo del hacha, el minero artesanal, el cafetero, el culebrero o el comerciante, entre otros. Así pues, los datos empíricos derivados de la investigación historiográfica, económica, sociológica o genética suelen servir de base de apoyo de una imagen identitaria y, en principio, podría introducir cambios, refutarla o reforzarla; pero esta, en especial cuando está relacionada con una noción de superioridad o destino manifiesto de una comunidad, es fundamentalmente política, y las élites toman los datos empíricos a conveniencia. Por eso, la identidad antioqueña —entendida de manera tradicional— nunca corresponderá a un conjunto total de particularidades culturales y poblacionales dentro del territorio antioqueño. No corresponderá a los afrodescendientes ni a los indígenas. Esto en la medida en que son las élites gobernantes, políticas y económicas las que trafican con las identidades y deciden, de acuerdo con criterios de oportunidad, qué imagen, abstracción o fragmento de la historia de un pueblo se vuelve identitaria, en tanto la identidad sirve para delimitar un adentro y un afuera de ese pueblo. Esto puede rastrearse hasta los momentos genéticos de la historia del pueblo antioqueño.

Si bien el mestizaje es la realidad de las gentes que habitan Antioquia, su identificación reivindica fundamentalmente los elementos colonizadores, no los colonizados. Un relato que remite a los primeros tiempos del establecimiento de la Antioquia actual y que sobrevive hasta hoy en la tradición oral puede ilustrar este punto. Se trata del relato de María del Pardo:

² La raza, en autores como Tomás Carrasquilla, tiene una acepción más simple donde funciona como sinónimo de "pueblo" y alude a los modos de actuar, sin establecer una relación intensa con lo biológico y lo fenotípico.

Al principio de los tiempos reinaba el caos; cuando María del Pardo y sus negros emprendieron las fundaciones de los pueblos del cañón, lo único que encontraron fue desorden: "llegaron a los montes de Toledo", "se encontraron con una terrible tormenta". "Buritica era poblado todo por indios porque antiguamente todo esto eran guayabales"; entonces comenzaron a organizar la región construyendo las iglesias y nombrando el territorio (Herrera, 2004, p. 63).

Esta memoria conservada a través del mito de María del Pardo, que puede ser la memoria de los primeros españoles nacidos en territorio antioqueño,³ habla, en la versión del Cauca, de la fundación de pueblos que instauran el orden en una tierra habitada por el caos. Perspectiva donde se entiende que la presencia indígena en el mito solo tiene el carácter de un elemento natural más, que pasa a ser ordenado por los nuevos habitantes del territorio. En la versión del nordeste antioqueño, el mito habla de la minería y del pacto entre el personaje y el diablo para hacerse con el oro de toda la zona del nordeste y encerrarlo en El Encanto, Gómez Plata, Tetóna, Yalí y en el Cañón del río Alicante, en Maceo. El personaje es cruel y dirige cuadrillas de negros para extraer el material que luego esconde con ayuda del diablo en distintas partes de la región, antes de volver a España.

Aunque el mestizaje puede leerse en la presencia de lo indígena, lo español y lo afrodescendiente, es innegable el rasgo dominante. Además, aunque los locales resaltan la presencia indígena en el territorio, esto aparece como una reminiscencia de un pasado que no tiene que ver con ellos.⁴ Herrera (2004) ve en este mito una memoria mestiza; nosotros, con Álvarez (2020), vemos una memoria del proceso de colonización donde se suprime la relación de los indígenas con el territorio y se implanta el tipo de relación que se venía desarrollando en Europa: el de la explotación capitalista. De cierta manera, el mito de María del Pardo es la exaltación, incluso con su asociación diabólica, de una visión del territorio como lugar del que se extrae riquezas, mediante la explotación de la veta, el lavado de las ricas arenas del Porce o la guaquería. Es la implantación del capitalismo que los antioqueños llevarán al resto del país en la llamada colonización antioqueña.

En esta, el elemento central ya no es la minería, sino el café, otro de los símbolos de Antioquia. Autores como el reconocido sociólogo Fals Borda (2007) ofrecen un panorama de la colonización arraigada en el cultivo minifundista del café como el único caso de cambio estructural en una sociedad donde se

³ El mito registra dos variantes. En la primera, presente en zonas cercanas al Cauca, Herrera (2004) identifica a María del Pardo con María Zafra del Centeno, considerada como la primera descendiente de españoles nacida en Antioquia y esposa de Alfonso de Rodas, hijo de Gaspar de Rodas, considerado el primer mestizo.

⁴ Tuvimos la oportunidad de escuchar esta versión del mito de boca de don Jerónimo Vasco, un minero de 83 años que reside en Gómez Plata. Esto como acompañantes en el trabajo de campo de la tesis en antropología realizada por Álvarez (2020).

produjo “el surgimiento endógeno de una clase media [...] desde abajo, sin necesidad de apoyos y préstamos externos” (p. 126). Panorama que cimienta la imagen del campesino antioqueño trabajador, autónomo, como protagonista del proceso de colonización del sur de Colombia y que fundamenta la identidad rural territorial de Antioquia. Tal versión de la colonización es compartida por autores como Nieto (1975), quien deriva de tal capacidad de trabajo de los antioqueños que estos sean “realistas, lúcidos, claros” (p. 50) y que no se embarquen en “inútiles y estorbosas discusiones políticas de contenido ideológico” (p. 49), teniendo en cambio “una muy peculiar intuición para los problemas económicos ¿un remoto semitismo?” (p. 50).

Lo que arroja nuestra pesquisa, a propósito de estos lugares comunes, es que los estudiosos mencionados mantienen una imagen de la colonización antioqueña proyectada por el trabajo clásico de James Parsons (1949), *La colonización antioqueña en el occidente de Colombia*. Para el historiador Marco Palacios (1983), esto no es más que una fábula basada en la atención selectiva a la documentación de la época. El autor, apoyado en un trabajo de archivo amplio y responsable, parte del reconocimiento de que en Antioquia se dio un “*ethos* más igualitario que el predominante en los altiplanos o en la costa atlántica” (p. 294) debido al aislamiento y a la lucha contra la naturaleza, lo cual es coherente con la idea de una clase media surgida desde abajo a partir del trabajo. No obstante, Palacios sostiene que este *ethos* y la población que respondía al mismo —ese *ethos* del hacha del *Canto del antioqueño* de Epifanio Mejía y del cuadro *Horizontes* de Francisco Antonio Cano— solo corresponde a una primera fase de la colonización relacionada con la apertura, el desmonte y las primeras siembras.

Las avanzadas de pobres que buscaban colonizar la selva para hacerse con propiedad eran financiadas por los capitalistas que luego terminaban comprando los terrenos y generando latifundios para ganado y cañaduzales, en especial en las vegas, las zonas más fértiles. Característica que no corresponde a una sociedad capitalista moderna basada en el minifundio, según afirma Bagú (1992), sino al tipo de sociedad propia del capitalismo colonial basado en el latifundio. Tipo de sociedad que parece ser, realmente, propia de los territorios antioqueños de aquel momento. Esto es anotado agudamente por Palacios (1983): “afloran entonces [luego de la primera fase de colonización] con toda su fuerza y su colorido las características originales de la sociedad estratificada que había salido en busca de oportunidades desde el sur de Antioquia” (p. 295).

Palacios no es el único autor que señala lo que podría ser la versión más completa o comprensiva de la colonización. Álvaro López Toro (1979) ya había observado agudamente que la colonización tenía sus raíces en una

clase mercantil móvil que había surgido en Antioquia gracias a una base social de pequeños empresarios y mineros libres que necesitaba acceder a los bienes que producían agricultores y ganaderos. Esta misma clase mercantil móvil se encargó de especular y encarecer los precios de los bienes para mantener al minero independiente, primero, al nivel de la subsistencia y, para empujarlo, después, mediante el empobrecimiento, a ampliar la frontera agraria.

De manera que la creación de una identidad promovida por las instancias oficiales departamentales solo tiene que ver de manera conveniente con ciertas versiones de la historia, con lo que aquí hemos llamado datos empíricos, en tanto puntos de partida o sustento para una ficción. De igual modo, imaginarios de identidad regional como el antioqueño solo corresponden selectivamente con la variedad étnica y demografía territorial. Y se hace evidente que la elección y delimitación para fines publicitarios y educativos de quién es el antioqueño se debe fundamentalmente a motivaciones de gobierno político y económico. No obstante, podemos concluir que las imágenes identitarias son, entonces, cuestiones de la política y de los soportes simbólicos que las mediatizan, como la creación literaria, que es nuestro interés central. Además, se hace evidente que la devoción por el progreso, primordialmente el económico —dejando al margen el enfoque social—, es punto de convergencia de las distintas versiones del antioqueño.

LAS IDENTIDADES REGIONALES

La relevancia de lo regional es coherente con la naturaleza moderna del fenómeno de la identidad. No hay que olvidar que nuestro tiempo es el de los Estados nación y el del desarrollo e implementación de un sistema económico mundial capitalista basado en los mercados —un ejercicio mental didáctico es pensar la identidad a manera de un tipo de mercancía o un factor para la valorización y el diseño de mercancías—, la cual llevó en el siglo XIX a la consolidación de una *gran transformación* que es fundamental para comprender la identidad antioqueña: la ubicación del lucro en términos del valor central del esfuerzo individual (Polanyi, 2011), y la paulatina fragmentación de los imperios en naciones independientes, en el marco de lo que ha sido conocido como el romanticismo político y cultural.

El romanticismo buscó, siguiendo a Pedro Henríquez Ureña (2014), abrir “a cada grupo nacional o *regional* el camino de su expresión propia, de la completa revelación de su alma” (p. 174, cursiva nuestra). Dicho factor fue fundamental en un sistema basado en la noción de unidades libres que compiten entre sí. Para ser una unidad nacional hay que tener un alma, una identidad nacional que soporte la soberanía territorial y la capacidad de

producir mercancías autóctonas. Se trata entonces de una autonomía política y económica para participar independientemente en el mercado mundial. La globalización del capitalismo se acompaña del discurso liberal de la igualdad y la democracia mundial, a lo que sucede la necesidad por parte de las comunidades de profundizar y arraigar en sus especificidades. Por esto la cuestión de las identidades nacionales y regionales se hace un tema crucial en nuestra época. Estas, por su papel en la geopolítica y la competencia económica, configuran entonces un campo de batalla simbólico que siempre puede trascender a batallas donde los símbolos cobran sangre, al ser usado por los estados para justificar toda clase de guerras.

Como Pedro Henríquez Ureña señala, el romanticismo político del siglo XIX, asociado a la independencia de las naciones, estuvo siempre vinculado a un romanticismo literario encargado de potencializar esas voces, esas *almas* nacionales y regionales que ya mencionamos. Estos tipos y personajes se construyeron a través de la descripción de sus costumbres y de los paisajes que habitaban, en lo que se ha denominado costumbrismo, y que representa, para las naciones recién fundadas, el establecimiento de su literatura nacional. En el caso de los Estados Unidos de Colombia, el *Museo de cuadros de costumbres, variedades y viajes* —publicado en 1866 por el bogotano José María Vergara y Vergara, siendo una recopilación de los cuadros que aparecieron en el periódico literario *El Mosaico* desde la década de 1850— recogió textos en los que se exponían la diversa materia humana del país y los conflictos entre sus gentes, así como novelas de largo aliento y relevancia; una de ellas, *Manuela*, de José Eugenio Díaz Castro. Ya en esta recopilación, donde no faltaron textos de autores que se consideran fundacionales de la literatura antioqueña, como Juan de Dios Restrepo —Emiro Kastos— y Gregorio Gutiérrez González, aparecen delineados varios de los tipos del antioqueño. Fundamental es la referencia a la vocación minera de Antioquia que realizan varios viajeros al cruzar en vapor el río Magdalena. Del antioqueño, resalta la relación con el dinero y el trabajo —por la cual se opone a los cachacos—, y la moralidad (Guarín, 1886), el conservadurismo católico de las costumbres, las relaciones humanas y la política (Pombo, 1886) y, finalmente, el presunto origen judío que José María Samper, uno de los intelectuales y políticos finiseculares más relevantes del país, rastrea en “una expedición de judíos de la época de Felipe III” (1866, p. 251), con lo cual justifica su analogía de que los antioqueños son “los israelitas de la Nueva Granada” (p. 251) y explica la característica de los antioqueños de ser grandes negociantes y especuladores. Así pues, para las últimas décadas del siglo XIX ya se aceptaba la existencia de un relato común que definía al ser antioqueño o, si se quiere, a la raza antioqueña, sobre lo cual ya discurremos en el apartado anterior. Es evidente que los autores fundamentales del canon antioqueño, que datan de

esta época, sentaron las bases de un imaginario que se ha reproducido hasta el día de hoy. Imaginario que entonces era el de un estado soberano dentro de una república federal, lo cual no deja de tener relevancia a la hora de observar las relaciones de Antioquia con otras regiones.

La conclusión de este apartado es que los imaginarios de identidad, si bien se basan solo parcialmente en las cualidades empíricas e históricas del grupo al que refieren, tienen efectos empíricos reales que se manifiestan materialmente en la arquitectura, en la pintura, en la escultura, en las ciudades, etc., por hablar de representaciones de tal abstracción. Hay una constante retroalimentación entre el plano simbólico de la identidad y la materialidad en que se basa, o que surge de él. No obstante, para nuestros intereses, los efectos más relevantes de estas abstracciones —la identificación con la acumulación capitalista como valor fundamental de la vida individual y social del grupo— ocurren en su realización como mentalidades que regulan el modo de relacionamiento con los otros y con el entorno. En la literatura podemos encontrar toda la amalgama de imaginarios que en distintos momentos históricos han configurado un grupo humano, los conflictos existentes entre sus tipos y las posturas que los autores —narradores, personajes o ensayistas y miembros del mismo grupo— tienen ante ellos. De modo que pasemos ahora a explorar el problema de la identidad antioqueña desde distintos hitos de su literatura.

LA IDENTIDAD ANTIOQUEÑA EN LA LITERATURA

Lo que nos interesa aquí es la literatura como discurso que narra el comportamiento de las gentes y sus escenarios, el *alma*, como se puede leer en el texto que Tomás Carrasquilla (2008) escribió a propósito de Pedro Justo Berrío en 1927. Sin embargo, tomamos distancia de la consideración de Carrasquilla en tanto para él el alma de una patria, en este caso de una porción de patria (Antioquia), es la religión. La idea de alma, difícil de someter a una definición de la identidad de un grupo, sería en términos humanos el proceso continuo donde tal grupo se reconstruye, ya sea bajo condiciones nocivas para su buen sostenimiento en el tiempo o para mejorar su estado actual de cosas: las razones, los hechos y el pensamiento de un grupo en un punto específico de su historia. Para establecer un paralelo que nos ofrezca más elementos de acercamiento a la idea de alma, pensemos en lo que la filosofía y la historiografía han llamado *espíritu de época*, noción que refiere a las condiciones genéricas de un momento de la historia. Se toma un fragmento de la historia, que es el producto de procesos que se pueden señalar y otros que pasan desapercibidos, y se proyecta a una idea.

La idea de espíritu de época rescata las líneas a través de las cuales podemos analizar una cultura. Es más bien una percepción espiritual que se apoya en estudios de carácter histórico, político, económico, social y artístico. Y con *espiritual* nos referimos concretamente a examinar la expresión popular: cómo piensa, cómo actúa, cuáles son sus patrones de comportamiento, qué discrimina, en qué cree, cómo elige, cómo se proyecta, qué personajes destaca, cómo nombra el mundo, cómo es su relación con las élites, etc. Nuestra herramienta es la literatura. En ella se preserva el alma de un pueblo, lo que nos permite destacar atributos definitorios. Es así que se puede hablar, para el caso de Colombia, de una literatura del Caribe, de literatura del Pacífico, de literatura antioqueña, entre otras, si nos restringimos solo a una definición de fronteras regionales que en ningún caso se fundamentan en comportamientos homogéneos. Todo lo contrario: lo que evidencian es la riqueza de cada región y los rasgos comunes que difuminan los límites.

TOMÁS CARRASQUILLA: EL PARADIGMA

Tomás Carrasquilla es el paradigma de las letras antioqueñas y, derivado de la vastedad de su obra y de su atención por narrar y anotar los comportamientos regionales, ha sido considerado el centro de atención al momento de concebir su identidad. ¿Supone esto la dependencia a su obra en términos de explicación de un estado del alma de Antioquia? No. Su importancia estriba en la descripción minuciosa de los tipos, de los personajes en su vínculo con el paisaje y con las ideas de época. Además, la tendencia de los pueblos cuando acuden a la literatura es la de precisar su historia. De allí la asociación de la identidad con la noción de *raíz*. ¿Qué hemos sido?, ¿a qué nos arraigamos como pueblo? En Carrasquilla estas cuestiones son palpables. Se presentan tipos que conservan fidelidad o correspondencia con modelos colectivos: formas de hablar, maneras de relacionarse, hábitos, creencias, concepciones de lo cotidiano, reflexiones sobre el territorio y a partir del territorio. Pero, sobre todo, la capacidad de transmitir un modo particular de nombrar el mundo, de componer un territorio, en definitiva, el intento por capturar un estilo de vida:

Estos contrastes entre el vivir febricitante de nuestra ciudad y el reposo de nuestros campos; este 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, habrá de ser, por nuestras condiciones étnicas y geográficas, una armonía y una fuerza. La armonía estará, cabalmente, en lo diverso de las partes; en lo heterogéneo de esta nuestra raza, medio rebelde, medio refractaria, que en cada individuo pretende acentuar su personalidad y obrar según sus dictados. Estará la fuerza en el interés colectivo y en el amor a la patria chica, a los nativos lares tan pronunciados en las regiones montañosas, alejadas de litorales y fronteras (Carrasquilla, 2008, Vol. 3, p. 400).

La cita, del texto “Sus pueblos”, define el grupo a través de aspectos del comportamiento de sus personas, al tiempo que hay una concepción de su heterogeneidad y de la tendencia a la armonía. Esta es una definición de Antioquia que proyecta un estado de cosas donde las diferencias comparten el mismo lugar si hay una noción de arraigo que las atraiga.

En este sentido, el punto fundamental de lo expresado por Carrasquilla es la necesidad de arraigo. Sin sensación de pertenencia a un lugar es imposible la identificación con el colectivo. Precisamente, sobre esta idea de arraigo, Manuel Mejía Vallejo (2012) anotó lo siguiente en su novela *La Casa de las Dos Palmas*: “El regreso a la tierra era su destino: pero una tierra donde pudieran sentirse acompañadas sus fuerzas” (p. 28). Lo anterior a propósito del deseo de regreso a la tierra de origen de Efrén Herreros, uno de los personajes de la obra. Sobre esta idea de pertenencia insiste el autor a través de Enrique, hijo del mencionado Efrén, retomando la noción de “patria”, de lugar íntimo y propio: “El hombre no puede carecer de una patria pequeña porque carecerá de antecedentes, de la amistad verdadera. Carecerá de lenguaje” (p. 47). Lo que se reafirma en la obra de Mejía Vallejo es el afecto por el lugar propio, el lugar del que procedemos, a pesar de la lucha continua con muchos de los aspectos de determinado lugar. Desde allí proyectamos el mundo y lo mencionamos de un modo particular. Y, quizá lo más relevante, el lugar propio que merecemos, uno donde el escenario sea favorable para desarrollar la vida, que no sea una carga o no implique padecimiento incensario.

Para José Manuel Arango (1999), Manuel Mejía Vallejo es la continuación de la tradición que abrió Carrasquilla: “Continuador, que no imitador ni epígono. Simplemente tomó el hilo de nuestro acontecer donde don Tomás lo había dejado. Y siguió contando, contándonos, a su propia manera” (p. 7). Dos grandes mentalidades que a través de la literatura proyectaron una región, cada uno anclado a sus posibilidades de tiempo, pero queriendo guardar fidelidad a la pequeña patria no para divinizar y ocultar sus formas reprochables, sino para comprenderla en la medida en que se nombra.

Así pues, la centralidad de Carrasquilla en el estudio de la identidad antioqueña desde la literatura se basa en su capacidad de develar las diversas personalidades, nombrar los elementos del paisaje y configurar situaciones donde hubiera correspondencia con una visión del mundo. Esto no implica que lo expresado por Carrasquilla sobre Antioquia sea su definición. Contamos con casi un siglo de distancia, tiempo suficiente para que nuevas formas de comportamiento y de pensamiento se hayan abierto camino, y las antiguas, relevantes en su momento, hayan entrado al abandono:

Valores e identidades se determinan y condicionan mutuamente. Si aquellos fluyen y evolucionan, estas cambian. Carrasquilla y los de su generación lograron definir y expresar un determinado conjunto de valores que le otorgaba identidad al pueblo antioqueño. Pero su equilibrio fue momentáneo; ahora podemos verlo como un mito bello y majestuoso (Pineda, 2015, p. 236).

OTRAS VERSIONES DE LA IDENTIDAD

Dos nombres que aportaron al desarrollo de las letras en Antioquia en el siglo XIX fueron Gregorio Gutiérrez González y Epifanio Mejía. La idea tradicional de Antioquia como una región capaz de vencer la dificultad de su territorio fue central para las composiciones de estos dos autores que, con el paso de las décadas, han quedado registrados en la memoria de lo que pensamos se considera el espíritu antioqueño. De la noción de arraigo, clave para comprender la identidad en los términos de pertenencia a un lugar, se desprende el interés por la relación que se establece entre los individuos y el territorio. A esta relación la podemos entender así: el paisaje que un grupo asume propio y, en esa medida, lo interviene y lo narra.

El hito de la intervención del territorio de Antioquia es la colonización. Esta, de la cual ya exploramos diferentes versiones desde el punto de vista histórico, expandió las fronteras y configuró una idea de paisaje determinada por la capacidad de la labor del antioqueño para domar el territorio. De allí que la literatura la haya nombrado para validar su sentido como componente fundamental de esa alma que interesa destacar. Por un lado, nos da señales de la necesidad de configurar un lugar propio para asentar la cultura, en este caso, transportarla y replicarla. Esto supone un empeño de unificación en torno a ideas compartidas de cómo habitar la tierra, configurar vínculos humanos y preservar determinados tipos de comportamiento e ideas de mundo: se pretende la unidad para replicar un modelo de hábitat. Por otro lado, implica la supremacía de la persona sobre el territorio que considerará siempre predominio de la fuerza antes que el consenso sobre cómo intervenir. En el caso de Gregorio Gutiérrez González, Antioquia está contenida en el proceso de intervención del territorio, es decir, en las relaciones establecidas con el paisaje, las cuales se expandieron en el proceso de colonización.

Ya a mediados del siglo XIX había una noción del territorio antioqueño simbolizada en una característica central de la geografía: gentes que habitan la montaña. Vamos al relato de Eliseo Arbeláez, de 1859, “Un montañés”, donde se nombra la montaña como elemento distintivo del territorio, además de la dificultad que implica para los habitantes. Estos rasgos serán fundamentales para la idea de identidad antioqueña que se institucionalizará y se difundirá:

Si usted, amigo lector, hubiera conocido a este anciano, si usted conociera los caminos solitarios que un joven andariego apenas atraviesa en nueve días, le hubiera causado tristeza, le hubiera infundido respeto la figura de este padre atormentado que emprendía sereno aquella marcha, sin más abrigo que una ruana negra cucuyana, sin más compañero que su guayacán diomate, engastado en una punta de hierro labrado a la brusca (Arbeláez, 1998, p. 221).

Antioquia define su *ethos* en la capacidad de superar las barreras geográficas y fundar una pequeña patria que mantiene una imagen de unidad frente al resto del país mediante un ideal de progreso materializado en estabilidad social y política, en prácticas, costumbres y modelos de gobierno. Asuntos reiterativos como la concepción de la familia, la identificación de Antioquia con la montaña, el apego a los valores de la religión católica y un ideal de empuje —como capacidad para el comercio y el emprendimiento, es decir, para la capitalización— son representaciones identitarias que quedan fijadas en el imaginario de lo que significa ser de Antioquia.

A la afirmación de esas nociones contribuyen los autores de época, nombrando la cotidianidad antioqueña con un tono memorable o, como lo entendía Juan de Dios Uribe (1960), dándole un tono poético a las luchas cotidianas. En los términos que hemos desarrollado hasta ahora, esto significa tratar de atrapar el modo de ser de un momento de la historia de Antioquia para que perdure a pesar del paso del tiempo, y así poder volver al relato de lo que algún día fue. De esta manera podemos leer el texto clásico de Gutiérrez González *Memoria sobre el cultivo del maíz en Antioquia*, publicado en 1866. En este texto se utiliza “el maíz” como elemento que reúne las características de la vida del antioqueño, con referencias explícitas a la intervención del paisaje y a un modo de producción agrícola donde resaltan la roza y el hacha, que influye directamente en los demás aspectos de la vida diaria. Esta intervención fue la gran síntesis que la literatura ofreció sobre la configuración del paisaje antioqueño. A partir de un solo elemento de la cultura, de la identidad, se explica el conjunto y se crea un relato de las costumbres que sirve de explicación del alma antioqueña.

Otra noción importante en el proceso de construcción tradicional de la identidad antioqueña es la idea de libertad. Utilizada para distintos fines, es usada por Epifanio Mejía para establecer la apertura a la comprensión del paisaje: somos libres por la posibilidad del paisaje. Esta idea simple arraigó profundamente en Antioquia, especialmente en la identificación con la montaña. El pequeño terruño como ideal de libertad, así se expresa en el “Canto del antioqueño” de 1868 que se instauró como relato oficial. La libertad se pretende a modo de un ejercicio de vivencia del paisaje. Es una formulación de apropiación para la supervivencia y para el arraigo.

Una síntesis de esta idea tradicional de la identidad antioqueña la presenta Antonio Gómez Restrepo (1960) en su “síntesis biográfica” sobre Gregorio Gutiérrez González:

En sus habitantes se observan fuertes rasgos característicos, que a veces parecen contradictorios: una infatigable actividad comercial y un acendrado espíritu religioso; un profundo amor al terruño, y un irresistible espíritu de expansión, una aspiración a difundirse aun en regiones extrañas. El pueblo antioqueño ha impreso un rasgo inconfundible en la fisonomía de la República (p. 11).

PROBLEMATIZACIÓN DE LA IDENTIDAD

Intentando tomar distancia de la versión clásica de la identidad antioqueña, y acentuando la idea de progreso, uno de sus rasgos decisivos, podemos señalar algunos escenarios de resistencia o de crítica, que tienen la finalidad de poner en cuestión versiones oficiales y ser fundamento de otro tipo de comprensión del progreso intentado con vehemencia.

Los autores mencionados son apenas una pequeña expresión de la crítica de la identidad tradicional desde diversas perspectivas. El horizonte no consiste en el desmantelamiento de la explicación del origen y la evolución de los rasgos que en el tiempo han definido a Antioquia, no se trata aquí de la manifestación del desencanto con un estado de cosas. La intención es presenciar esos discursos que, tomando una expresión de Fernando González, se han presentado a la enemiga, es decir, han plantado oposición a ideas que se consideran profundamente arraigadas, al punto de parecer inmodificables.

Advirtamos también que los nombres que se consideran del canon de la literatura antioqueña, y que han sido utilizados para implementar la idea tradicional de la identidad, muchas veces a través de lecturas parciales o intencionadas de su obra, tienen pasajes de crítica de la idea de antioqueñidad que son destacables. Un ejemplo de ello se encuentra en uno de esos escritores que han sido denominados costumbristas, denominación que en su mal uso pretende limitar la obra de un autor a una mera exposición de comportamientos típicos de eso que hemos llamado identidad tradicional. Nos referimos a Tulio González, que para algunos comentaristas literarios hacía las veces de heredero de Tomás Carrasquilla, entre ellos Mario Escobar Velásquez en su prólogo al libro *El último arriero y otros cuentos y semblanzas*. En su cuento “El último arriero” hay una crítica a la idea de progreso introducida por el diálogo de dos personajes —arrieros— que temen que la carretera que llegará al pueblo acabe con la arriería:

Llegaron, pues, los primeros carros al pueblo y las muladas se dispersaron por Salgar y el Chocó; solamente Perucho Acebedo le metió la suya a la carretera, audazmente, con gesto de soberbia y poderío. Era el único que se atrevía, entre tantos, a desafiar la velocidad arrolladora de los motores con el paso tardo y cansado de la mula. Y en las vueltas de Quebradona y la Chichita, con su veintena de animales, era el último empeño de la voluntad y el coraje de la clase arriera para oponerse a la nueva etapa que la civilización iniciaba en aquellos mundos (González, 1986, p. 59).

Si bien hay un eco de nostalgia por la tradición perdida, una exaltación por un estilo de vida, hay una pugna contra el afán de progreso que interviene las vidas de los territorios a veces destruyendo los lazos sociales. No se pone en cuestión la necesidad de conectar el territorio, sí el modo de obrar, es decir, la intención que empuja las empresas del progreso, uno que no escucha los efectos de su proceder. No se trata pues de una actitud conservadora que añore una Antioquia ideal sin cambios en las expresiones de la cultura; la tarea es someter a juicio las prácticas que se derivan de la constante mentalidad antioqueña de pujanza y empresa.

Los siguientes puntos tratan dos aspectos de relevancia. El primero, una postura crítica frente a la moral tradicional, o si se quiere de la mentalidad que fundamenta las prácticas, esto a través de Fernando González. El segundo, la actitud rebelde que se lee en pasajes nadaístas.

FERNANDO GONZÁLEZ: CRÍTICA A LA MORAL

Una figura destacada de la crítica a la moral tradicional antioqueña es Fernando González. Cuando hablamos de moral nos referimos a la valoración de mundo, en este caso, de un grupo. Por ello también podemos hablar de mentalidad: ¿cómo juzgamos al mundo? ¿Mediante qué contenidos? Una respuesta rápida, que para Fernando González será eje de su crítica, es el clero, el cual ha modelado una idea de Colombia y, claro está, de Antioquia. En *Viaje a pie* se realiza un recorrido y una descripción por una fracción de lo que fue la colonización antioqueña del suroriente. Esto a través de la observación de las costumbres, ejercicio que permite detectar las prácticas de los grupos como la mentalidad que está detrás de ellas. De allí que el autor sea un cronista de su espacio que se atreve a emitir juicios sobre la cualidad de los comportamientos de sus habitantes. En otras palabras, rastrea elementos de la personalidad de los pueblos. Para nuestros fines son equivalentes alma y personalidad, términos que refieren a la identidad.

Fernando González valora el esfuerzo, la superación y el ánimo como actitudes de la personalidad. Todo esto en el marco de un proyecto integral de desarrollo de conciencia, expresión de la grandeza de los pueblos. Para González, el ideal de progreso es uno de conciencia total que tiene que ver

con aspectos culturales, políticos, reflexivos y económicos. González admira toda voluntad de esfuerzo y superación, es una apuesta vital; pero no bajo la forma que se ha dado en Antioquia, como una labor que solo persigue fines de enriquecimiento monetario.

La moral conservadora cultivada por la religión católica en Antioquia se conjuga con un proyecto de crecimiento económico profundamente liberal que suele carecer de limitaciones éticas. Los tipos humanos surgidos de esta contradicción tan fecunda serán de gran interés para González, quien reflexionará sobre su naturaleza y potencial. El filósofo tipifica lo anterior en el apunte “Estudio acerca del antioqueño, para que el Rector de la Universidad Granacolombiana lo explique a sus discípulos” del libro *Los negroides* (2014a):

Hasta hoy ha vivido el medellinense bajo motivación netamente individualista: conseguir dinero para él; guardarlo para él; todo para él (p. 90). Ni un solo hombre gordo se ha desencarnado aún. Pero lo único prometedor que tiene Suramérica es él, el antioqueño. Todas las fundaciones, sembrados, edificios, etc., que hay en Colombia, o son de él o de extranjeros (p. 91). Lo primero que retira de su almacén el medellinense es con qué comprar “local en el cementerio de los ricos”; lo segundo es “para comprar manga en El Poblado” y lo tercero es para comprarles el Cielo a los Reverendos Padres... ¡Gente verraca! (p. 92).

Con ironía se hace mención del tipo medellinense, extensión o síntesis del antioqueño. A pesar de sus fines cegados por el empeño en adquirir dinero, González admite el potencial de Antioquia si transformase sus motivaciones. En *Viaje a pie* (2014b) ya había consignado esta crítica a través de la idea del hombre gordo, el de la moral de ganancia:

Entonces vimos claro el significado del hombre gordo. Este es un producto del trópico, así como las cucurbitáceas que cubren las tierras de El Retiro. El hombre gordo es el hombre exagerado; carece de lo que llamaban los clásicos y los moralistas antiguos el sentido de mesura [...]. A los antioqueños los domina un deseo o una idea y se desparraman (pp. 84-85).

El sentido de rebeldía que nace con Fernando González se fundamenta en su crítica de las costumbres. Su queja es contra la moral que tramita la vida en clave de la relación clero-dinero. La crítica es la exposición del inconformismo con el modelo del antioqueño que se reproduce y que niega la posibilidad de un desarrollo auténtico de los individuos y los pueblos, es decir, un desarrollo vital integral.

NADAÍSMO: CONTRA LA TRADICIÓN

La segunda mitad del siglo XX ve nacer un movimiento cultural que postuló su inconformidad con la visión tradicional de Antioquia. Tal experiencia se

denominó nadaísmo. Su crítica se centró en el rechazo de formas y expresiones consideradas arraigadas: formas institucionales, situación moral, expresiones culturales, etc., que impedían una conciencia de apertura artística y social en la época. Si bien hay matices de crítica de las instituciones políticas, religiosas y económicas, se entiende que fundamentalmente el movimiento intentó una distancia con la visión tradicional de la cultura antioqueña. Contra una estructura donde la religión y el lucro constituían la base y la directriz de comportamiento, el nadaísmo respondió con rebeldía, tratando de empujar una recomposición de valores. Tal reinención cultural solo era posible, en el nadaísmo, con un tono directo de denuncia.

Si bien el nadaísmo no fue exclusivo de Antioquia, sino que se extendió a otras regiones del país, sí se reconocen alusiones directas a esta región que socavan la construcción histórica de su moral. Además, cabe agregar que la década de 1960 representó una apertura a nivel internacional gracias a movimientos, de diverso tipo, de reclamaciones de derechos y de apertura artística. En este contexto el nadaísmo irrumpió en una sociedad pacata, temerosa todavía de aceptar la crítica de sus fundamentos de comportamiento y su noción de cultura. La experiencia de rebeldía nadaísta no superó un esquema de queja y de inconformidad juvenil, apelando a la literatura como herramienta de irreverencia, lo que se conjugó con manifestaciones públicas que buscaban ganar la atención e incomodar a la sociedad —para ellos, aferrada a la tradición—.

Un texto que nos sirve para destacar la crítica nadaísta a la identidad antioqueña es “Medellín a solas contigo” de Gonzalo Arango. El texto aparece en el volumen *Sexo y Saxofón*, incluido en *Obra negra*. En este relato se nombra a la ciudad desde una relación de ambigüedad, semejante a la que podemos utilizar para mencionar el vínculo con la identidad antioqueña: el rechazo de formas que consideramos obsoletas por su determinismo en medio de la enunciación del afecto por el lugar propio. Detengámonos en el siguiente pasaje:

¡Oh, mi amada Medellín, ciudad que amo, en la que he sufrido, en la que tanto muerdo! Mi pensamiento se hizo trágico entre tus altas montañas en la penumbra casta de tus parques, en tu loco afán de dinero. Pero amo tus cielos claros y azules como ojos de gringa. De tu corazón de máquina me arrojabas al exilio en la alta noche de tus chimeneas donde sólo se oía tu pulmón de acero, tu tisis industrial y el susurro de un santo rosario detrás de tus paredes. [...] Eres endemoniadamente astuta para conservar la vigencia de tus estúpidas tradiciones. No admites cambios en tu poderosa alma encementada. Solo te apasiona la pasión del dinero y aforar bultos de cosas para colmar con tus poesías los supermercados (Arango, 1974, pp. 122-123).

La referencia de Arango a Medellín enuncia aspectos que ya se han mencionado en este capítulo y hacen parte de un esquema tradicional de comprensión de la identidad. El nadaísmo significó una arremetida que poco a poco se fue agotando en su afán; no obstante, para el momento histórico, mostró con irreverencia un desgaste, especialmente en la juventud, de los contenidos tradicionales de la cultura antioqueña y nacional. Contenidos que sufrirán una transformación luego de la convulsión social que produjo en Antioquia la participación en uno de los grandes negocios contemporáneos: el narcotráfico.

CONSIDERACIONES FINALES

Los pasajes literarios analizados utilizan los discursos y símbolos identitarios como material de construcción de la obra. En algunos casos son defensas evidentes de un modelo determinado de comprender a Antioquia o aparecen como ataques a la tradición; en otros casos, son solo el paisaje sobre el cual se reconocen los elementos literarios. No se trata de contraponer una literatura que defiende la noción tradicional de la antioqueñidad a una literatura que se presenta como oposición y crítica. Incluso, muchos de los autores que están emparentados con la versión tradicional de la identidad antioqueña, por los elementos de su obra, criticaron a su vez varios de sus componentes. De allí que sea difícil e innecesario pretender un derrotero de nombres para defender o desmontar el relato de la identidad de Antioquia. La labor de un estudio como el aquí presentado consiste en ir al texto literario para hallar el desarrollo de la idea de Antioquia con el fin de señalar sus rasgos constitutivos. Tales rasgos deben ser despojados de un carácter de inmutabilidad. No hay que subestimar la influencia de lo simbólico en lo material. Así, el pueblo antioqueño, aunque sea étnicamente mestizo, no deja de identificarse con los valores culturales de los colonizadores —de aquí lo agudo de Fernando González al señalar que las empresas económicas sean de los antioqueños o los extranjeros— y de un modelo económico que implica una relación de dominio y lucro con el territorio, un modelo extractivista que, en el mito de María del Pardo sobre el Nordeste se concretaba mediante la minería, y hoy lo hace mediante la extracción hidroeléctrica.

Por otro lado, a pesar de que la vocación capitalista del antioqueño parezca tener una trascendencia innegable y su relación con una noción de progreso estrictamente económico se mantenga hasta hoy, no se puede naturalizar este elemento como algo esencial. Más bien, estos elementos deben ser sometidos a un análisis que los comprenda en su contexto de surgimiento, en su desarrollo y pertinencia para el presente y el futuro de la comunidad antioqueña.

Por lo anterior, consideramos necesaria una mirada sobre la literatura antioqueña actual con el fin de hallar elementos que den cuenta de la actualización de la idea de identidad, de su reconfiguración continua. Por ejemplo, así como en la literatura se afirmó la existencia de una Antioquia exclusivamente identificada con la montaña, hay que mostrar la literatura que menciona esas otras geografías que han padecido la marginalidad. Un esfuerzo importante lo reconocemos en Mario Escobar Velásquez, que en su literatura le da un lugar de relevancia al Urabá antioqueño, como en su texto clásico titulado *Marimonda*. Al igual que en Tomás González en *Primero estaba el mar* o en Javier Echeverri Restrepo en *Sangres marcadas*, por dar unos ejemplos.

Superar la imagen que define a Antioquia como región exclusivamente montañosa es un paso importante en la redefinición de la idea de identidad. Se insertan rasgos identitarios que hay que leer en términos de condiciones actuales de los grupos sociales, no como proyecciones idealizadas en un pasado. En esta misma dirección hay que otorgarles importancia a otros aspectos que se mencionan en la literatura a propósito de Antioquia. Un ejemplo de esto, el tratamiento de la violencia rural y urbana en distintas épocas, así como la conexión entre ambos fenómenos.

La literatura antioqueña es un escenario donde encontramos características decisivas de Antioquia, pero no por ello debe entenderse como una literatura para impulsar una idea de región. El ejercicio literario implica libertad artística, y en esa libertad, por su riqueza de expresión, personajes, situaciones, símbolos, conflictos, podemos rescatar notas distintivas de las regiones.

Un elemento fundamental para el estudio descriptivo de los distintos imaginarios de identidad de Antioquia y sus habitantes es la pesquisa de la mayor cantidad posible de producciones simbólicas surgidas en el territorio. Aumentar el corpus de lo que entendemos por literatura antioqueña nos permite ampliar la imagen de quiénes son los habitantes de Antioquia y cómo se relacionan con el territorio, o, simplemente, de qué creen y crean. Solo tal estudio permitiría una crítica racional y oportuna a los elementos de identidad que han definido y definirán el papel de Antioquia y sus habitantes con respecto a la nación, al mundo.

Como reiteramos a lo largo de este capítulo, es evidente la parcial trascendencia de la investigación histórica, etnográfica, sociológica y literaria para el establecimiento del imaginario regional. Hasta ahora han estado por fuera comunidades que hacen parte de la Antioquia geográfica, social y económica, tales como las comunidades indígenas, afrodescendientes, e incluso las mujeres. Esto se evidencia, por la correspondencia que

hemos mostrado, en el canon literario de la región. Consideramos que el papel de la academia debe ser propender por un imaginario regional más comprensivo que abarque, en lo posible, la totalidad de Antioquia para tener un autorreconocimiento de una historia cada vez más amplia con un rango de personajes que necesariamente se ha transformado y se seguirá transformando con el paso del tiempo. Esto nos permitirá tener una apreciación adecuada de nuestro papel con respecto al país y al mundo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvarez, D. (2020). Relaciones simbólicas en torno al oro en el territorio de la cuenca alta del río Porce. Una reconstrucción desde la arqueología, la historia y la oralidad (trabajo de pregrado). Medellín: Universidad de Antioquia.
- Arbeláez, E. (1998). Un montañés. En J. Molina. *Antioquia literaria* (pp. 219-222). Medellín: Colección Autores Antioqueños.
- Arango, G. (1974). *Obra negra*. Buenos Aires: Ediciones Carlos Lohlé.
- Arango, J. M. (1999). Prólogo. En M. Mejía Vallejo. *Poesía* (pp. 7-15). Medellín: Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina. Concejo de Medellín.
- Bagú, S. (1992). *Economía de la sociedad colonial. Ensayo de historia comparada de América Latina*. (M. Hidalgo, Ed.) (1ª ed.). México, D.F.: Editorial Grijalbo S.A.
- Carrasquilla, T. (2008). *Obra completa*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Carvajal-Carmona, L., et al. (2000). Strong Amerind/White Sex Bias and a Possible Sephardic Contribution Among the Founders of a Population in Northwest Colombia. *American Journal of Human Genetics* 67 (5), pp. 1287-1295.
- Escobar, J. C. (2009). *Progresar y civilizar: imaginarios de identidad y élites intelectuales de Antioquia en Euroamérica, 1830-1920*. Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit.
- Fals Borda, O. (2007). Entre los paisas: reconociendo su misión en la historia. *Aquelarre* 6 (11), pp. 125-137.
- González, F. (2014a). *Los negroides*. Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit.
- González, F. (2014b). *Viaje a pie*. Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit.
- González, T. (1986). *El último arriero y otros cuentos y semblanzas*. Medellín: Secretaría de Educación y Cultura.
- Gómez, A. (1960). Síntesis biográfica. En Gutiérrez, G. *Obras completas*. Medellín: Editorial Bedout. pp. 11-12.
- Guarín, D. (1886). Felipe. En J. E. Díaz Castro. *Museo de cuadros de costumbres*, volumen 1. (pp. 26-33). Bogotá: F. Mantilla. Recuperado de <http://babel.banrepcultural.org/cdm/ref/collection/pi17054coll10/id/2516> [16/12/2019].
- Gutiérrez, G. (1960). *Obras completas*. Medellín: Editorial Bedout.
- Henríquez Ureña, P. (2014). *Las corrientes literarias en la América Hispánica* (4ª ed.). México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Herrera, C. (2004). María del Pardo y el demonio que dejó sus huellas en las piedras. Memoria e imágenes contemporáneas en el cañón del río Cauca, Antioquia, Colombia (trabajo de pregrado). Medellín: Universidad de Antioquia.
- López Toro, A. (1979). *Migración y cambio social en Antioquia durante el siglo XIX* (3ª ed.). Medellín: Ediciones Hombre Nuevo.
- Mejía Vallejo, M. (2012). *La Casa de las Dos Palmas*. Bogotá: Planeta.
- Nieto, L. (1975). *El café en la sociedad colombiana* (1ª ed.). Bogotá: Tiempo Presente.

- Palacios, M. (1983). La fábula de la colonización antioqueña. En *El café en Colombia, 1859-1970. Una historia económica social y política* (pp. 293-317). Bogotá: El Áncora Editores.
- Pineda, A. (2015). *Tomás Carrasquilla: vida, creación e identidad antioqueña*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Polanyi, K. (2011). *La gran transformación: Los orígenes políticos y económicos de nuestro tiempo* (primera reimpresión). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Pombo, M. (1886). Los Diablitos. Fiesta popular de la Ciudad de Antioquia. En J. E. Díaz Castro. *Museo de cuadros de costumbres*, volumen I (pp. 70-76). Bogotá: F. Mantilla. Recuperado de <http://babel.banrepcultural.org/cdm/ref/collection/pi17054coll10/id/2516> [16.12.2019]
- Samper, J. M. (1866). De Honda a Cartagena. En J. E. Díaz Castro. *Museo de cuadros de costumbres*, volumen III (pp. 246-268). Bogotá: F. Mantilla. Recuperado de <http://babel.banrepcultural.org/cdm/ref/collection/pi17054coll10/id/2512> [16.12.2019].

Carlos Segismundo de Greiff, dibujado
por Horacio Marino Rodríguez (1898).
El Momento 1 (6), p. 1.



MODERNIZACIÓN DE LA PROVINCIA DE ANTIOQUIA E INMIGRACIÓN. CARLOS SEGISMUNDO DE GREIFF

Luis Fernando Quiroz Jiménez*
Carlos Andrés Hidalgo Holguín**

INTRODUCCIÓN

La escritura de este trabajo provino —acaso como todo— de varias coincidencias.¹ El problema de la relación entre modernización e inmigración o extranjería, clásico de la sociología, ha estado en el centro de nuestros estudios sobre el modernismo de Rubén Darío y varios conservadores colombianos. También lo ha estado la cuestión de la nación, discutida con tanta mayor urgencia en los inicios del siglo xx, tras la Guerra de los Mil Días (1899-1902) y la independencia del departamento de Panamá (1903). En el entonces departamento de Antioquia hubo una heterodoxa confrontación sobre el modernismo o sobre la manera de entender las producciones estéticas y filosóficas y la política nacional: representan un polo los ensayos contramodernistas de Efe Gómez y Tomás Carrasquilla, en especial “Carta a Abel Farina” (1900), *Psicologías* (1903), “Homilía No. 1” y “Homilía No. 2” (1906); el otro, la revista *Panida* (1915), de escasos diez números dirigidos

* Filólogo hispanista de la Universidad de Antioquia, corrector de textos de la Editorial Universidad de Antioquia y miembro del GELCIL; lfernando.quiroz@udea.edu.co

** Estudiante del pregrado en Historia de la Universidad de Antioquia y miembro del Semillero en historia intelectual del GELCIL; candres.hidalgo@udea.edu.co

¹ Capítulo derivado de la línea de investigación “Sociología e historia cultural de las relaciones entre el intelectual y la política” del Grupo de Estudios de Literatura y Cultura Intelectual Latinoamericana —GELCIL— y del programa Memoria y Archivos literarios. Literaturas y culturas de Antioquia. A los sociólogos Augusto Botía y Diego Zuluaga y al historiador Rodrigo de Jesús García, nuestro agradecimiento por sus valiosas lecturas previas; a los polímatas Darío Valencia y Jorge Arias de Greiff, por sus precisas indicaciones.

inicialmente por León de Greiff.² A la par, nuestros estudios sobre las actas de la Junta Directiva del Ferrocarril de Antioquia nos habían conducido a Carl Sigismund Fromholt von Greiff Pomp (1793-1870),³ o Carlos Segismundo de Greiff, ingeniero militar, cartógrafo y liberal sueco, de ascendencia germánica, que a mediados del siglo XIX propuso caminos, carreteras y vías férreas en la difícil geografía antioqueña. Además, “bisabuelo en directa línea paterna” de León y de Otto de Greiff Haeusler (2016, p. 6); al igual que los pocos que hablan de la cuestión, este cuenta que el trazado de las calles de Amalfi, “ajedrez urbanístico de Antioquia”, fue obra de Carlos Segismundo...⁴

Al aceptar la invitación para continuar nuestra colaboración con el programa Memoria y archivos literarios. Literaturas y culturas de Antioquia —empezada en 2016, acerca del panida sonsonense Rafael Jaramillo Arango y Rubén Darío y del historiador abejorraleño Jaime Jaramillo Uribe—, decidimos abocarnos no tanto a Carlos Segismundo de Greiff, cuanto a dicho problema inicial: de manera complementaria, este ingeniero también lo representa.⁵

Tomamos así la pregunta por la modernización de la provincia de Antioquia como una parte de la modernización hispanoamericana, radicalmente abierta con la Independencia política y con la expansión mundial de la burguesía. La modernización de la provincia de Antioquia, apoyada sobre una creciente movilidad socioeconómica y una tecnificación minera, encuentra uno de sus casos más representativos en un grupo de suecos asentado en el nordeste antioqueño para explotar yacimientos auríferos. Sus labores científicas y su relacionamiento con la élite local constituyen una progresiva diferenciación respecto de la sociedad colonial, proceso de decisiva importancia para la conformación socioeconómica y cultural del actual departamento de Antioquia.

MODERNIDAD Y MODERNIZACIÓN. SUPUESTOS

La primera mitad del siglo XIX acarreó insospechadas transformaciones en Latinoamérica, merced a las guerras de Independencia estadounidense e

² Trabajo de grado “Panidas, rubendariacos y apolonidas. Apropiación y legitimación de Rubén Darío en ‘Colombia’ (1894-1915)” (2019) y ponencia “Antioquia contramodernista: Efe Gómez y Tomás Carrasquilla (1897-1928)”, leída en noviembre 28 de 2019 en las V Jornadas de Estudiantes de Lingüística y Literatura.

³ “Ferrocarril de Antioquia. Modernización y relaciones internacionales”, trabajo de grado en curso y enmarcado en un proyecto de valoración documental del Departamento de Historia de la Universidad de Antioquia y el Archivo Histórico de Antioquia (AHA).

⁴ Adelantemos que no encontramos el plano en cuestión, ni ninguna fuente que documente el trazado.

⁵ No hemos tenido noticia de un archivo personal de Carlos Segismundo de Greiff. Gracias a Luis Carlos Rodríguez, a Ilse de Greiff y a la enorme disposición de Verónica Arias (comunicación personal, julio 23, 2019) pudimos contactar al profesor Jorge Arias de Greiff, quien nos confirmó la posesión en Bogotá de solo algunas cartas que no pudimos consultar.

hispanoamericanas, a las revoluciones industrial y francesa y, en general, a la circulación del liberalismo y del iluminismo o Ilustración. Se trata del desarrollo de la época moderna, de la expansión de la burguesía y del capitalismo.

En Europa, la irrupción de la Ilustración, junto con la consolidación de la clase burguesa, propició un suceso de magnitud paradigmática: la Revolución francesa (1789). Quizás ella represente el punto más álgido de cierta contienda: de un lado, los suscriptores de las ideas dominantes entonces, a favor de las monarquías absolutistas y su basamento en la teología cristiana y en la unidad de Iglesia y Estado; del otro, aquellos suscriptores de las ideas liberales e iluministas, cuya exigencia de autonomía de la razón y de someter todo a escrutinio trituraba la legitimidad tradicional y autotélica de tales monarquías —en el clásico ensayo “Respuesta a la pregunta: ¿qué es la Ilustración?” (1784), Immanuel Kant traducía esto en la mayoría de edad o, mejor dicho, en la audacia para servirse del propio raciocinio sin conducción de tutores o agentes externos—. Las guerras de Independencia en Hispanoamérica y sus nuevos Estados participan también de la disputa contra esa legitimidad tradicional.

Sin atender al parlamentarismo inglés, entre otros casos particulares, luego de la Revolución francesa tenemos la coexistencia de instituciones cabalmente nuevas con unas apenas modificadas y otras conservadas del Antiguo Régimen. Esta coexistencia es la base para distinguir el proyecto filosófico, “inconcluso, en marcha”, “abierto [y] crítico” de la modernidad, de la sociedad ilustrada (Jaramillo Vélez, 2013, p. 150), frente a la época moderna, entendida en términos empíricos: una sociedad tan solo en vías de ilustración, en la difícil realización material de aquel proyecto. Esta realización —cuyo desarrollo, insistimos, pugna, se superpone y convive con más idearios y con sus instituciones correspondientes— es lo que cabe llamar modernización.

En la modernización confluyen el principio de autonomía de la razón y, su extensión, la ciencia; concurren así la industrialización y tecnificación que resultan de los avances científicos: telégrafo, ferrocarril y barco de vapor. En últimas, la modernización es indisociable de la educación de la sociedad en general, de la “intelectualización” de que hablaba Max Weber en “La ciencia como vocación” (1918) y con la que Ernest Gellner (2008) desplaza el acento de la sintética definición weberiana del Estado: “Actualmente es más importante el monopolio de la legítima educación que el de la legítima violencia” (p. 109). En una palabra: los sistemas educativos estatales son el único recurso para responder a la carrera intelectual de la Revolución Industrial.

La carencia de medios financieros y de sistemas educativos estatales o nacionales condicionó en Latinoamérica la modernización a lo largo del siglo XIX —la Universidad Nacional de Colombia es fundada en 1868; la de Antioquia, propiamente bajo su actual nombre, en 1871—. José Luis Romero (1999) describe concisamente el proceso:

El productor [latinoamericano] comprendió que no debía perder de vista los mecanismos de exportación, porque de ella radicaban las nuevas posibilidades que le ofrecía el mercado internacional, estimulado por el desarrollo industrial de Europa y los Estados Unidos. Pero también comprendió que tenía que aceptar e incorporar las innovaciones técnicas que por entonces deslumbraban al mundo [...]. Otros refinamientos técnicos comenzaron a introducirse también de acuerdo con procedimientos extranjeros. Nuevas técnicas agrícolas, pecuarias y mineras fueron las respuestas al llamado internacional a la exportación (pp. 208-209).

La inmigración, de asentamiento temporal o permanente, pudo aprovechar dicha carencia, por lo cual tuvo una íntima relación con la tecnificación, industrialización y movilidad social o desarrollo económico de todo el subcontinente. No fue excepción el caso de Antioquia y de la Nueva Granada, vinculado al de Reino Unido.

En una vertiginosa expansión comercial, los principales banqueros y socios de industrias mineras de Reino Unido buscaron nuevas y ricas fuentes auríferas en otras regiones de América y África, estimulando de paso un proceso migratorio agravado igualmente por la llamada “fiebre del oro”. La B. A. Goldsmith & Co., la Western Andes Mining Company Ltd. o la Colombian Mining Association, entre otras compañías de casas matrices inglesas, contrataron a muchos de los inmigrantes que llegaron al nordeste antioqueño, mayoritariamente súbditos de coronas europeas o ciudadanos estadounidenses; en otros casos llegaron contratados por el gobierno de turno con el mismo fin de labores técnicas mineras (Gil Granada, 2010, p. 184). Para ahondar en la modernización de la región y los procesos de tecnificación e industrialización que tuvo aparejados, empecemos por señalar en qué consistía la economía antes de las olas de inmigrantes.

ECONOMÍA EN LA PROVINCIA DE ANTIOQUIA (1780-1820)

Hay un común denominador en los abundantes escritos sobre lo actualmente conocido con el nombre de nordeste antioqueño —donde están situados los hoy municipios de Amalfi, Remedios, San Roque, Anorí, Santo Domingo, Yolombó, Cisneros, Vegachí, Segovia y Yalí—: la minería, la cual, con fines religiosos y económicos, ya era practicada en la provincia de Antioquia por las poblaciones iniciales de indígenas (Gutiérrez de Pineda, 1975, p. 359;

Nisser, 1990, pp. 17-31), y en algunos casos con mayor desarrollo técnico que en tiempos de la Colonia, según las exploraciones de Carlos Segismundo de Greiff (1970a, pp. 3-4). En efecto, durante la segunda mitad del siglo XVI y la primera veintena de años del siglo XVII se fundaron en la provincia antioqueña varias de las principales ciudades mineras de la época colonial: Nuestra Señora de Los Remedios (1560), Santa María Magdalena de Cáceres (1576) y San Francisco La Antigua del Guamocó (1611). Aun con cambios de jurisdicción, todas ellas son todavía reconocidas en la tradición minera; sus grandes yacimientos auríferos están vinculados a su crecimiento demográfico y económico y a la configuración de una definida cotidianidad.

Cerca del fin del periodo colonial, el oidor Juan Antonio Mon y Velarde (2009 [1785-1788]), en la *Sucinta relación de lo ejecutado en la visita de Antioquia*, sostuvo que los habitantes de Yolombó y gran parte del nordeste “no son dedicados al cultivo de tierra para sembrar; pues se inclinan más a la minería y a conducir recuas como que están en la precisa garganta del comercio” (p. 16). Ya que se trata de una situación que vio a lo largo y ancho de la provincia de Antioquia, guardando proporciones y diferencias, una de sus principales conclusiones fue que la “minería es el objeto que con frecuencia debe atender y fomentar el superior gobierno, sin perder de vista los demás ramos auxiliares de industria, agricultura y comercio” (p. 52). Sin embargo, un siglo más tarde, durante la realización de los estudios topográficos para la construcción del Ferrocarril del Estado de Antioquia, Francisco Javier Cisneros consignaba en sus memorias la siguiente observación:

[...] el oro y la plata, merced a la riqueza de las minas, no exigen en muchos casos grandes costos de labores y por su gran valor y poco volumen pueden resistir los grandes gastos de transporte, desde las selvas más recónditas del Estado hasta los centros de los grandes mercados europeos. No así los productos agrícolas (citado en Bravo Betancur, 2000, p. 67).

Los testimonios de Mon y Velarde y de Cisneros, a quienes fácilmente cabría llamar extranjeros, acusan la incidencia de las dificultades geográficas en la perduración de la minería como principal actividad económica a lo largo de una centuria. Al respecto coincidieron, atestiguándolo, Pedro Nisser con su folleto comercial *La minería en la Nueva Granada* [1834], Carlos Segismundo de Greiff con sus “Apuntamientos topográficos i estadísticos de la provincia de Medellín. Límites i estension” (1852) —en que también describe el cantón del nordeste— y con sus “Apuntaciones históricas y geográficas sobre la antigua provincia de Antioquia” [1852]; Emiro Kastos con su cuadro de costumbres o protoensayo sociológico “Mi compadre Facundo” [1855], y Tomás Carrasquilla con su magna obra *La marquesa de Yolombó* (1926); coincidieron también, más recientemente,

Parsons (1950), López Toro (1968), Gutiérrez de Pineda (1975), Brew (2000) y Bravo Betancur (2000).

Sin embargo, los accidentes de las tres cordilleras no fueron el único factor para el desarrollo económico regional. López Toro (1968, p. 360) sostiene la tesis de que hubo al menos otras dos condiciones iniciales. 1. La limitación a la apropiación de grandes extensiones de tierra, rastreable al menos hasta el gobernador Gaspar de Rodas, quien en 1587 concedió títulos de extensiones limitadas e individuales de tierra a los colonos. Así se habría moderado desde un principio la concentración de tierra, la cual, por ejemplo, propició el surgimiento de un sistema robusto de grandes haciendas en Tolima. 2. La falta de inversión de capital y, recíprocamente, de capital para invertir —sobre lo cual vimos que tempranamente Mon y Velarde llamó la atención del gobierno—, mantuvo reducida la rentabilidad, a la par que obligó a ceñirse a la extracción artesanal de minerales. La consiguiente incapacidad para formar en la Colonia grandes asociaciones mineras, y para implementar mejoras técnicas —sobre lo cual discurren con amplitud Nisser (1990) y de Greiff (1852, 1970a)—, se tradujo en el desarrollo de dos grupos sociales cuyas principales actividades económicas se basaron, respectivamente, en la explotación de minas de aluvión, los mineros independientes, y en el negocio con oro, los pequeños comerciantes. Dicho de otra forma, en el interior de una sociedad cuyas labores empresariales eran dirigidas casi por completo a la extracción aurífera, se gestó de manera paulatina una clase mercantil que mediaba entre agricultores, ganaderos y mineros, de modo que a la vez que rescataba una producción metálica dispersa en múltiples y pequeños focos urbanos, también abastecía estos focos con víveres, vestidos y herramientas, entre otros suministros (López Toro, 1968, p. 357). Más allá de simplemente aprovechar las necesidades básicas de quienes producían, podemos considerar mérito de los pequeños comerciantes haber estimulado redes comerciales y rutas sobre las cuales emprender la conexión con las demás regiones y con el exterior.

En resumen, del fortalecimiento de la minería entre 1790 y 1820 tenemos tres principales consecuencias: la creciente movilidad social, la mayor presencia de mineros autónomos capaces de crear empresa y la eventual conformación de una clase mercantil. Su correlacionamiento, como también proponen López Toro (1968, p. 355) y Brew (2000, p. 25), perfila un lugar donde la minería y la agricultura tienen un crecimiento inversamente proporcional. Esto contribuye a explicar el gran número de extranjeros que llegaron a lo largo del siglo XIX a ejercer oficios relacionados con la minería. Ejemplo claro fue el asentamiento de una colonia sueca en la década de 1820, a la que se sumó Carlos Ulrico Hauswolff en compañía de su esposa María

de Greiff y de Pedro Nisser, quienes decidieron comprar tierras cerca de Remedios y trabajar en la exploración de oro (García Estrada, 1997, p. 108).⁶ También se sumó a ella el mismo Carlos Segismundo de Greiff, quien llegó en virtud de un contrato con la inglesa B. A. Goldsmith & Co. para extraer oro al lado de su cuñado y de su hermana María.

CONTRIBUCIONES DE CARLOS SEGISMUNDO DE GREIFF

Carlos Segismundo escribió una autobiografía en 1835, dedicada al empresario Julián Vásquez Calle y transcrita y publicada por Estanislao Gómez Barrientos (1898a, 1898b) en la revista *El Montañés* (1897-1899) a manera de base para algunas notas biográficas —sobre ambos hombres volveremos—.⁷ Según consta en la autobiografía, De Greiff participó en las guerras napoleónicas, incluida la batalla de Wagram (1809) y Leipzig (1813); cursó estudios en la Universidad de Upsala, en el Colegio Militar de Carlborg y, bajo licencia, en la Academia de Ingenieros en Metz (Francia); tras 1817 se reincorporó como ingeniero militar, levantó el mapa general de Suecia y publicó e impartió lecciones de táctica bélica.

En agosto 7 de 1825, a sus 32 años, solicitó licencia indefinida y se casó con Lowisa Petronela Faxé Lindmann, o Luisa Petronila.⁸ Un mes después de la boda, en septiembre 6, recibió una carta de su protector, el antiguo jefe del Estado Mayor General de Suecia y por entonces embajador en Inglaterra, en la que este le propuso que fuera “á América por dos años como ingeniero en la sociedad de minas B. A. Goldsmith & Co. con \$3000 de sueldo anual y gastos de viaje de venida y regreso” (Cit. en Gómez Barrientos, 1898a, pp. 249-250). Poco después de llegar se encontró con la mala nueva de la quiebra de la compañía londinense que financiaba la explotación. Aun así, De Greiff se instaló y trabajó mancomunadamente con Pedro Nisser —quien vio fallecer a sus dos hijos aún infantes, el segundo llamado Pedro Segismundo (Melo, 2012, p. 21)—: aquel sobrevivió participando en trabajos de construcción en Medellín, este en labores médicas en Rionegro y Sonsón.

⁶ Sobre esta colonia sueca, *cf.* Morales Pamplona (2003, pp. 40-43): el testimonio de Carl August Gosselman, uno de sus miembros y autor de literatura de viajes, quien registró la llegada de Nisser, el matrimonio Hauswolff de Greiff y el de Greiff Faxé.

⁷ Estas páginas biográficas, y las correspondientes autobiográficas, fueron compiladas por el matemático Luis Manuel de Greiff Bravo en *Documentos biográficos relativos a Carlos S. de Greiff y sus hijos* (1955) —en específico Luis y Óscar de Greiff Faxé—, la cual reúne también algunas cartas, diarios y notas biográficas adicionales. Señalemos también que el árbol genealógico incluido en la autobiografía fue corregido tras la visita de León de Greiff a Suecia (1960). Jorge Arias de Greiff (1996) expone esta corrección, un recuento desde el ancestro más antiguo de que se tiene noticia, el pomerano Ernesto Bogislao, y algunas otras consideraciones sobre una frustrada modernización que impulsaban, en Antioquia, Francisco Silvestre Sánchez y Mon y Velarde y, en la Colonia, el regalismo borbónico.

⁸ En general, seguimos los nombres suecos e hispanizados que refiere de Greiff Haeusler (2016).

Así permanecieron hasta 1832, por lo menos, cuando regresaron con sus esposas a Anorí, lugar que ya conocían gracias a las exploraciones realizadas en la década de los veinte con su antiguo patrono y compatriota Hauswolff (Mörner, 1964, p. 318).⁹ De Greiff se vinculó a empresas mineras por las que habría introducido allí los molinos de pisones o bocartes. Esto no solo lo recapitula De Greiff Haeusler (2016, p. 3), consignando cierta tradición oral y familiar, sino que Nisser lo reseña en su *Sketch of the Different Mining and Mechanical Operations Employed in Some of the South American Goldworks as Well Ancient as Modern* (1834), obra que publicó en Estocolmo —y que fue traducida bajo el referido nombre de *La minería en la Nueva Granada*— junto con un mapa suyo, dos de Carlos Segismundo y un tercero de elaboración mutua. Nisser (1990) afirma que la facilidad de la minería de aluvión acaparó casi toda la atención que en la Colonia pudo haber recibido la de veta. Pero añade que la “sustitución de trabajo manual por maquinaria [...] llevada a cabo durante los últimos ocho años, así como el incremento en la búsqueda de materia prima, ha conducido al descubrimiento de gran número de filones” (p. 51). Alude así a la satisfacción de las mayores exigencias técnicas de la minería de veta, gracias a varios extranjeros en el lapso de esos años: “El país debe la introducción del bocarte a la Asociación Minera Colombiana, de Marmato [entonces perteneciente a la provincia de Popayán], como también a los ingenieros al servicio de una importante empresa de Anorí” (p. 52). El inglés Tyrell Moore representa el primer caso —y antes el francés Jean Boussingault y la amalgamación—, mientras que Carlos Segismundo y la Sociedad de Minas de Antioquia —de la que adelante hablaremos—, el segundo.¹⁰

Sin embargo, y aunque no hallamos más información que despeje el desconcierto, anotemos que el logro del propósito financiero del folleto con el recaudo de 25 000 libras no se tradujo en la supervivencia de la compañía que fundaron en 1835, luego del regreso de Nisser de Europa: la Río Anorí Gold Stream Works Company cerró, en contra de todo pronóstico, en menos de un año (Gil Granada, 2010, p. 195).

Poco después, De Greiff debió de hacer el trazado de Amalfi, trabajo cuya dificultad de corroboración se concluye del repertorio de autores que presenta el presbítero Álvarez Echavarría (1987, pp. 166 y ss.): aunque todos convienen en la responsabilidad de De Greiff, muchos también convienen en que no se documentó ninguna de las reuniones que condujeron a la

⁹ Arias de Greiff (1996, p. 219) llama la atención sobre una confusión con la procedencia de Hauswolff: de ascendencia germánica y nacido en Finlandia cuando formaba parte de la Corona sueca, se le ha tenido por ruso porque, a su llegada a Nueva Granada, ya aquel lugar en efecto pertenecía a los zares.

¹⁰ Para una cronología y guía generales, véase: Ramos Betancur *et al* (2007). *Oro. Un recorrido por la tecnología minera en Antioquia*. Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit.

fundación de la parroquia.¹¹ En cualquier caso, sí se tiene más clara noticia de la dirección de De Greiff en la construcción del camino de Frontino a Murindó entre 1846-1848, encargo gubernamental que cifra el primer intento del “camino de Occidente” o de la salida de la provincia al mar, por el cual también se “levantó el caserío de Dabeiba” (Múnera López, 2018, pp. 85-86) y por cuyo incumplimiento en el pago Carlos Segismundo le solicitó intervención al presidente José Hilario López —carta transcrita por De Greiff Bravo (1955, p. 71)—; también se sabe de su representación consular de la Corona sueca, que entonces reunía también la noruega, y de algunos escritos dispersos.

Fuera de la autobiografía y de los citados apuntamientos medellinenses, abordamos aquí cuatro escritos más: otro claramente publicado en vida, la hoja suelta *Protesta* (1851), y tres difundidos por el profesor Arias de Greiff en el *Boletín de la Sociedad Geográfica de Colombia*: las “Apuntaciones históricas y geográficas sobre la antigua provincia de Antioquia” (1970a [1852]), los “Apuntamientos sobre los límites del Estado de Antioquia, y sobre la conveniencia de establecer dos distritos sobre el litoral occidental” (1970b [1857]) y “Sobre la distribución y colocación de las tierras baldías que se han concedido al Estado soberano de Antioquia” (1971 [ca. 1864]).¹²

Estructuradas en tres partes, preámbulo político, reseña de historia política y minera y reseña geográfica, las apuntaciones históricas tuvieron el propósito de presentar con criterio científico las posibilidades mineras que ofrecían la Nueva Granada y la “antigua provincia de Antioquia” —pues fue dividida en tres nuevas provincias en 1851: de Antioquia, de Córdoba y de Medellín—. De Greiff (1970a) se proponía estimular la inmigración de trabajadores y la inversión racional de capital extranjero, francés en particular, para lo que se servía de un contraste entre las recientes contribuciones y la minería aventurera que ni a arte ni a ciencia aspiraba, o sea la extinta B. A. Goldsmith

¹¹ Aun así, el trazado debió tener lugar en el siguiente lustro: 1838, decreto de fundación de Amalfi; 1840, fecha de fundación que señala De Greiff (1852, p. 81) en sus apuntaciones medellinenses, donde empero no menciona nada del trazado; 1843, erección de Amalfi como distrito parroquial. Anotemos además que no menciona a De Greiff la reciente *Monografía de Amalfi (Antioquia): componentes histórico y cultural* (2016), la cual coordinó Barrientos Rendón y con la cual amablemente no obsequió la Casa de la Cultura de Amalfi después de la ponencia inicial.

¹² En el *Boletín* no hay ninguna indicación filológica, si bien tres escritos están fechados al final. Aunque el profesor Arias de Greiff dijo que no sabe el año de escritura o de circulación del último de ellos (v. Arias, comunicación personal, julio 23, 2019), una mención a los Estados Unidos de Colombia confirma una redacción posterior a 1863. Además, las apuntaciones sobre la antigua provincia de Antioquia fueron publicadas antes por De Greiff Bravo (1952) con dos notas al pie, un epíteto de Caldas y la indicación de “incompleta” al final, entre otros detalles que no conserva ni la reproducción del *Boletín* —de la cual tomamos las citas, por su disponibilidad en línea—, ni los fragmentos transcritos a manera de marco teórico para la voluminosa monografía de Álvarez Echeverría (1987). Indiquemos de paso que Gómez Barrientos (1898b) menciona la existencia de “frecuentes é importantísimos informes concernientes al proyecto de canalización del Istmo”, en el mismo bienio de 1846-1848, y de una “memoria [...] sobre la geografía del Chocó” que preservaba Manuel Uribe Ángel (p. 288), así como Mayor Mora (2003) referencia los “conceptos técnicos” (p. 109) que elaboraron De Greiff y Pascasio Uribe en 1865 para la fundación de la Ferrería de Amagá.

& Co. y la minería tradicional de aluvión, de fácil acceso y de nula técnica (pp. 3-6). No hay que olvidar que las anotaciones se enmarcan en los años de la *Memoria sobre geografía, física y política de la Nueva Granada* de Tomás Cipriano de Mosquera (1852; trad. inglesa, 1853), la *Peregrinación de Alpha* (1853), la Comisión Corográfica y Agustín Codazzi y el *Museo de Cuadros de Costumbres* de José María Vergara y Vergara (1866);¹³ años, en fin, en que distintos y encontrados proyectos políticos procuraron una diferenciada caracterización local. Declara De Greiff (1970a):

Parece por fin haber llegado el tiempo para la Nueva Granada atraerse la atención universal que le es debida, por su admirable situación geográfica y por sus riquezas minerales. Llamada a ser el entrepuente del comercio del mundo entero, sus ventajosas minas entrarán muy pronto en ventajosa competencia con las de Australia y California y las sobrepasarán en alto grado [...]. Tan pronto como una inmigración de inteligentes y honrados colonos coadyuven a la laboriosa pero escasa población indígena, en descuajar los inmensos y feraces terrenos, [...] tan pronto, como con la poderosa e irresistible voluntad propia de nuestra época se proceda a la empresa que ha de confundir las olas de ambos mares: esta tierra privilegiada y dotada de todos los dones de la naturaleza, será el punto giratorio del movimiento industrial del mundo entero (p. 1).

En este escrito y en los apuntamientos sobre los límites del Estado de Antioquia, De Greiff analizó, esbozó y propuso diferentes medios para una “perfección intelectual y material [de Antioquia] en beneficio de todos” (p. 2). Ambos fueron preámbulo y complemento de su quizá más decisivo aporte: la elaboración y publicación en París (1857) de la carta del entonces Estado de Antioquia —disponible en Arias de Greiff (1971)—. En la carta no solo consignó información geológica, sino también, retomando lo de Murindó, los caminos que conectaban el interior con el exterior del Estado y seis posibles rutas interoceánicas para la construcción de un canal —un “entrepuesto” o la “empresa que ha de confundir las olas de ambos mares”—, así como la demarcación exacta de lugares importantes y de minas de oro, plata y cobre. Todo con el fin de facilitar la creación de empresas mineras mediante la vinculación de capitales locales y extranjeros, la atracción de nuevas olas de inmigrantes y la colonización de tierras baldías.

De Greiff nutrió su carta con la labor de un antiguo contrincante suyo en la batalla de Leipzig, el mentado Agustín Codazzi, quien por su parte

¹³ Castro Toro enmarca sucinta y provocadoramente el proyecto de Vergara y Vergara en una tradición costumbrista-nacionalista inaugurada por *Heads of the people or portraits of english* (1838) y continuada por *Los franceses pintados por sí mismos* (1842), *Los cubanos pintados por sí mismos* (1852) y *Los mexicanos pintados por sí mismos* (1854). Sostiene que la variación en el título en el caso de Vergara y Vergara servía a una diferenciación respecto de Venezuela tras la disolución de la Gran Colombia, aunque deja abierta la pregunta por las traducciones de esa tradición y por la presencia de esta misma en Venezuela y los demás territorios exgrancolombianos. Cfr. Sebastián Castro Toro, “Observaciones a un proyecto costumbrista. *El museo de cuadros de costumbres*”, ponencia leída en octubre 7 de 2016 en el evento 150 años del Museo de *Cuadros de Costumbres* (1866-2016), Santo Domingo, Antioquia.

testimonia cuánto se sirvió de los trabajos previos de De Greiff y de los de Tyrell Moore (Codazzi, 1852, p. 87).¹⁴ De Greiff (1970b) seguidamente discutió las propuestas de Codazzi y de Mosquera de delimitación del Estado de Antioquia para sugerir trazados que evitaran posibles “querellas limítrofes” y que propiciaran la “libre acción de progreso material” (p. 1).¹⁵

Luego, con siete “proposiciones” a manera de “axiomas económico-políticos”, formuló en “Sobre la distribución y colocación de las tierras baldías que se han concedido al Estado soberano de Antioquia” un plan de poblamiento para “perfeccionar y conservar después en buen estado las vías de comunicación”. Dos fueron las “urgentes” vías: “de comunicación para el progreso y bienestar material”, o caminos; y “de comunicación de intelectuales, o la instrucción del pueblo” (De Greiff, 1971, pp. 1-2), en conformidad por cierto con las demoras para el “avance intelectual” que ya había denunciado: “la falta de método en la enseñanza” y “la diseminación de la población sobre una grande extensión de terreno, i la necesidad que tiene la clase trabajadora de emplear en sus faenas á sus hijos desde la más tierna edad” (De Greiff, 1852, p. 77). Tras el análisis de los baldíos y del frustrado alcance de su trabajo como agrimensor oficial, seguidamente planeó poblaciones estratégicas para la creación y conservación de rutas convertibles en “caminos de ruedas y más tarde en ferrocarriles” (p. 7). Concluyó con una propuesta legislativa para que una “Dirección de Caminos” articulara todo con la conformación de escuelas de artes y oficios y con un instituto tecnológico.

Puesto que no es clara la circulación original de estos escritos de De Greiff, ellos deben ser tenidos como diagnósticos en la línea citada de Mon y Velarde, pero también de Pedro Rodríguez de Campomanes, Francisco Robledo, Francisco Silvestre y José Ignacio de Pombo, entre otros entusiastas criollos y españoles de la Ilustración; estos escritos, así, acusan el lento proceso de modernización de Antioquia, antecedendo la fundación de la Escuela de Artes y Oficios de Medellín —cuyo primer director fue el alemán Enrique Haeusler, abuelo materno de León y de Otto de Greiff y también suegro del fotógrafo Horacio M. Rodríguez, y en la cual estudiaría el tipógrafo y editor Félix de

¹⁴ La Biblioteca Virtual del Banco de la República dispone en línea de otros ocho mapas de De Greiff elaborados entre 1852 y 1864: <http://babel.banrepcultural.org/cdm/search/collection/p17054coll13/searchterm/Carlos%20Segismundo%20de%20Greiff/order/nosort>

¹⁵ Los propósitos de vinculación de capitales extranjeros y la publicación misma de la carta en París forman un antecedente para el empréstito de la parisina *Credit Financier et Industriel* que recibió en 1913 la Asamblea Departamental para el Ferrocarril de Antioquia. En 1913, Nicanor Restrepo Restrepo resaltó ante la Junta Directiva del Ferrocarril: “acabamos de conseguir un empréstito en el exterior, el primero de que yo tenga noticia haya conseguido una entidad departamental; puede ser esta primera operación la base de nuestro futuro crédito [...] la que facilite la venida de otros mayores que fomenten nuestras vías de comunicación y den valor a las riquezas antioqueñas que aguardan solamente capital para ser aprovechadas [sic]” *Cfr.* AHA, Actas de la Junta Directiva del Ferrocarril de Antioquia, tomo 24, pp. 68-80, sesión de marzo 26 de 1913.

Bedout Moreno, hijo de un ingeniero francés de minas— y colindando con la propuesta de Pascual Bravo de construir un ferrocarril para el Estado de Antioquia.¹⁶ Con todo, según Valencia Restrepo (2018, p. 17) y Múnera López (2018, p. 87), la cartografía y anotaciones de Carlos Segismundo hicieron de él un guía para los ingenieros que lo sucedieron en la región, en particular aquellos empeñados en lograr el camino al mar y el puente de Occidente.

NUEVAS ÉLITES E INMIGRACIÓN

Al surgimiento de nuevas élites empresariales se ligán ambos subprocesos de modernización —tecnificación e industrialización mineras— facilitados por la inmigración. Los inmigrantes radicados de manera permanente ingresaron también a las filas de esas nuevas élites. En esto sobresalen Pedro y Julián Vásquez Calle, dos de los empresarios más importantes en la minería del *xix* y con participación determinante en la colonización y apertura de fronteras en el norte de Antioquia. De Greiff se relacionó con ambos: en el mismo 1835 de la dedicada autobiografía y del cierre de la *Río Anorí Gold Stream Works Company*, Julián le otorgó un poder para vender una mina en Hatillo y, en lo sucesivo, le asignó acciones de la mina Cristales, ubicada en Remedios (Gil Granada, 2010, p. 153), la cual De Greiff dirigió desde 1863 hasta fallecer en 1870.¹⁷

Aunque son escasos los registros para explicar la economía de los Vásquez Calle antes de 1825, Gil Granada (2010) logra establecer que la venta de productos agrícolas y el pequeño comercio de oro en polvo, en Yolombó y Santa Rosa, les habría permitido inaugurar tiendas al detal y comerciar también con insumos para la minería (p. 154). Ambos hermanos representan así el desarrollo de la clase mercantil que arriba describimos, como otras familias que se sirvieron del auge minero y el comercio local con oro como primer peldaño financiero e instructivo para orientar mayores empresas. De hecho, también trazaron este ascenso económico Juan Antonio y Francisco Montoya Zapata —prefecto del departamento de Antioquia (1831)—, José María Uribe Restrepo —prefecto de la provincia de Antioquia (1841)— o Manuel Salvador Barrientos Ruiz, parientes de familias que por entonces ya gozaban de renombre y fortuna.

¹⁶ En la misma línea se debe tener el informe de Nisser (1990), en particular sus comentarios sobre los empresarios y trabajadores locales (pp. 46-49). Al respecto de tales entusiastas de la Ilustración, véase Mayor Mora (2003, pp. 15-46, 66-74). Además, este excelente libro sobre los artesanos representa varios complementos para nuestro capítulo, por lo que vale la pena destacar también las líneas que dedica al impacto del patrón oro en los artesanos de Medellín (pp. 47-65), a las relaciones entre los extranjeros, no solo de la Ferrería de Amagá, y la Escuela de Artes y Oficios de Medellín (pp. 83-89, 109-111, 117-139, 166) y a los metalúrgicos extranjeros, cuya ética dejó mucho que desear en un gran número de casos (pp. 89-114).

¹⁷ Sin suficientes fuentes para esclarecer la vida De Greiff en estos años, solo cabe reiterar que conceptuó para la Ferrería de Amagá en 1865 (Mayor Mora, 2003, p. 109) y añadir que también habría dirigido minas de la Compañía Inglesa de Frontino y Bolivia Ltda. (Gómez Barrientos, 1898b; Arias de Greiff, 1996, pp. 223-224; Mejía Cubillos, 2011, p. 86).

Los hermanos Vásquez Calle fundaron en 1825 un negocio en Medellín para importar manufacturas y mercancías inglesas vía Jamaica (Gil Granada, 2010, p. 153), isla importantísima en el éxito comercial de la élite antioqueña. Generalmente no se negociaba de manera directa con los puertos europeos, sino con un intermediario en Jamaica que facilitaba la evasión de los controles aduaneros. En muchas ocasiones las embarcaciones encargadas de transportar mercancías a América continental, por ejemplo a Cartagena, Antioquia, Chocó y Cauca, terminaban acopiando suministros en las vitrinas de Kingston —ruta de contrabando, relacionada además con el esclavismo, que describe Jorge Isaacs en *María*, especialmente en el capítulo XLIII—. Al respecto, escribió Carlos Ulrico Hauswolff [1832]:

[...] la masa (de quienes participan del tráfico) está formada por los comerciantes criollos de los puertos o por los capitalistas del interior. Están principalmente compuestos por ricos habitantes de la provincia aurífera de Antioquia, cuyas operaciones se extienden hasta Bogotá, y a todo el interior del país [...]. Hacen siempre el pago en oro, en onzas o en polvo, que hacen salir de contrabando, a pesar de todos los obstáculos puestos por las autoridades (citado en Mörner, 1964, p. 323).

El contrabando fue facilitado enormemente porque, abandonando el trueque y formas tradicionales de comercio, gran parte del mundo adoptó el patrón oro, una ventaja indirecta para la provincia de Antioquia y su creciente industrialización minera:

[...] con el 8% de la población, Antioquia producía más del 40% de las divisas exteriores neogranadinas teniendo en cuenta sólo los registros oficiales. [...] Su explotación [del oro] y comercialización [como divisa] fue importante porque, entre otras cosas, proporcionó la acumulación de grandes capitales en manos de unos pocos permitiéndoles abrir negocios mayores en Antioquia y otras partes del país (Safford, 1965, p. 60).

Así convergen industrialización minera, crecimiento empresarial, redes de comercio exterior y extranjeros: no es de extrañar que, también ayudados del contrabando, los Vásquez Calle y otros empresarios lograran tanta importancia comercial en el siglo XIX.

Como dijimos, los dos hermanos y De Greiff construyeron una notoria relación empresarial y personal, al punto que este envió una carta al presidente designado del Estado Soberano de Antioquia, Pascual Bravo: bajo el criterio de la gratitud por una amistad de más de treinta años, De Greiff abogaba a favor de la libertad de Julián, o por un pasaporte que le permitiera a este salir del país (citado en Gómez Barrientos, 1898b, p. 289). El empresario había sido arrestado por los liberales a causa de su financiación al ejército conservador

de Pedro Justo Berrío (Gil Granada, 2010, pp. 164, 199-200). La pregunta por las condiciones de esta intervención, si había militancia política o si de ella dependía el comercio con los Vásquez Calle, debe considerar que, poco antes, Bravo había nombrado a De Greiff director de obras públicas de Antioquia (Gil Granada, 2010, p. 201; Arias de Greiff, 1996, p. 223) y que, poco después —acaso por la victoria de Berrío—, hallamos a De Greiff solo en función de dirección de minas; para ahondar en esta cuestión, consideremos primero una característica más de esta clase mercantil en ascenso y la inmigración.

La etapa de auge en la explotación de la minería de veta está relacionada, en el altiplano norte, con el nacimiento de la ya nombrada Sociedad de Minas de Antioquia (1826), cuyo foco principal estuvo en Santa Rosa y cuya membresía consistía, empero, en parentesco y compadraje.¹⁸ Al margen del desempeño de la sociedad, examen por fuera de nuestro propósito, su valor para el Nordeste, y en específico para Anorí, radica en que fueron precisamente sus socios quienes financiaron los primeros intentos de innovaciones técnicas (Nisser, 1990, p. 52; Gil Granada, 2010, pp. 98, 112-137). Basta con pensar entonces en lo que subyace en la asociación de De Greiff y los Vásquez Calle: el resultado de una élite decidida a sacar provecho de la inmigración y de una ventaja geográfica para integrarse en el mercado mundial, según vimos que José Luis Romero describe la modernización latinoamericana. Esto explica dos asuntos: 1. La participación de Anorí en la extracción de oro en el cantón de Santa Rosa, que para 1826 producía el 47,5% del total antioqueño (Botero Guerra citado en Gil Granada, 2010, p. 98); 2. La importancia que en la región tuvieron los Uribe Restrepo y los Vásquez Calle, entre otras familias, puesto que en la década de 1830 se comenzaron a registrar inversiones que muy probablemente superaban transacciones de ese mismo tipo en el resto del país. Por ejemplo, el ya mencionado José María Uribe Restrepo pagó 14000 pesos en 1835 por derechos de explotación (AHA, Escribanos, Hilario Trujillo, 1835, ff. 344r-345r), y en 1838 realizó un negocio por 17 298 pesos dentro de la Sociedad de Minas Unidas de Anorí (Gil Granada, 2010, p. 112).

ECONOMÍA, POLÍTICA Y LITERATURA

El examen que hasta ahora hemos llevado a cabo se enfoca en lo que cabría llamar modernización económica: tecnificación minera, ampliación

¹⁸ Al momento de su fundación, entre los miembros de la Sociedad se contaba a los hermanos Francisco y Juan Antonio Montoya, junto con sus cuñados. Este tipo de asociación, entre tradicional y moderno, característico de la élite regional, bien podría estar relacionado con la solvencia económica que dejó la implementación de nuevas técnicas de extracción aurífera; es decir, la mayor producción de capital permitió a la élite antioqueña prescindir de la búsqueda de financiación extranjera para sus empresas, y los extranjeros pocas veces excedieron los intereses de los empresarios antioqueños. Esta interpretación la sugiere el que, entre las fuentes consultadas, prácticamente ningún extranjero figure como socio o propietario de una asociación empresarial.

de mercado, fundación de asociaciones, desempeño de nuevos oficios y profesiones, apertura y trazado de caminos, consolidación de nuevas élites económicas. No tratamos de apelar al esquema economicista del marxismo ortodoxo, en que una infraestructura económica o material determinaría por entero alguna supraestructura jurídica, religiosa o ideológica, sino más bien a la concepción weberiana de codeterminación y causalidad abierta entre las progresivamente diferenciadas esferas de la actividad social. Nuestro punto de partida, una rudimentaria esfera económica, fue enteramente heurístico. Aproximémonos ahora a dos aspectos que, tan solo complementaria e incipientemente, ilustran la afinidad electiva entre las esferas económica, política y literaria: uno sobre Carlos Segismundo de Greiff y el conservatismo antioqueño y el regeneracionista, y otro sobre la cuestión inicial de modernización, inmigración y nación.

El derrotero de la vida de Carlos Segismundo estuvo marcado por las luchas que los liberales suecos emprendieron en contra del absolutismo de Gustavo III (1777-1792) y del hijo de este, Gustavo IV (1792-1809); luchas en las que habría tenido un rol protagónico el también militar Juan Luis Bogislao de Greiff. Ellas culminaron con la declaración de una longevísima Constitución parlamentaria (1808-1975), caso radical entre la conformación de los modernos Estados europeos—de hecho, se trata de un caso que a fines del siglo XIX ya había separado cabalmente Iglesia y Estado y que en 1889, año de nacimiento de Laureano Gómez Castro, atestiguaba la fundación de un partido socialdemócrata y exitosas manifestaciones sindicales y obreras (Henderson, 2006, p. 5)—. Carlos Segismundo, así como su padre Juan Luis, aseguró expresar su ideario liberal e iluminista durante su propia carrera militar bajo el gobierno de Carlos XIII (1809-1818) y Carlos XIV (1818-1844) (citado en Gómez Barrientos, 1898a, p. 244). Por eso, al margen de una crítica de fuentes, importa sobre todo de su autobiografía la oportunidad de afirmación política que halló en cada suceso.

También la halló en sus demás escritos aquí citados, en lo cual destacan el preámbulo político y la reseña de historia política y minera de las “Apuntaciones históricas y geográficas”. En ambas partes reinterpreta a Colón, la historia colonial y la corta pero agitada historia republicana: el reputado Siglo de Oro es un “siglo oscuro y esencialmente opuesto al vuelo libre del pensamiento”; Carlos V, un “maquiavélico”; Felipe II, el “gran bestia del fanatismo”; Felipe III y Felipe IV, unos “imbéciles”—nótese la ausencia de comentarios sobre los monarcas borbones—; los “descendientes de los Conquistadores”, “convertidos en miserables siervos del Rey y de la Iglesia” por la educación vigente, “nominalmente doctoral y sólo superficial, o más bien, aeronáutica” y “confinada a un número

relativamente corto de privilegiados profesantes” —Emiro Kastos (2010) describía al egresado de esa educación “como el té, hecho doctor por infusión” (p. 60)—; y coincide con el bicentenario “Discurso de Angostura” en una heterodoxa filosofía de la historia: la “marcha” de los “jóvenes Estados americanos” “en la vía del progreso [ha de ser] tanto más rápida, cuanto ellos nacieron en la época más propicia a la misión humana y por cuanto la experiencia [...] se halla para ellos compilada y baratísima en la historia” (De Greiff, 1970a, pp. 1-3). ¿Cuál era esa época tan propicia para la misión humana? Una por la que nombró Napoleón a uno de sus hijos.

Los dos más grandes acontecimientos del siglo XVIII: la emancipación de las Colonias Inglesas en la América del Norte y la gran Revolución francesa, cambiaron al fin la faz del mundo, y establecieron el dominio de la inteligencia y con ello las doctrinas sociales en su verdadera y fraternal aceptación. El inmenso progreso de las ciencias, fue su más inmediata consecuencia y la aplicación de ellas a las mejoras materiales, ha llevado las artes y la especulación industrial a dimensiones tan colosales, que ninguna de sus partes puede, para lo futuro, quedar sujeta a una circunscripción determinada (p. 2).

Previsible un conflicto con el triunfante conservatismo de los cofundadores del Partido Conservador: el hispanófilo y romántico José Eusebio Caro y el contrarreformista educativo y católico promotor de las “ciencias útiles” Mariano Ospina Rodríguez, egresados igualmente del jesuítico Colegio de San Bartolomé. Pero el asunto excede la estricta congruencia de las ideas. Un ejemplo: Nisser —quien por cierto recién llegado habría intimado con la marquesa de Yolombó, Bárbara Caballero— participó en la Guerra de los Supremos en contra de la sublevación, en conformidad con el conservatismo de su esposa, la luego heroína militar María Martínez, y de sus amigos Lorenzo Jaramillo, Braulio Henao y Ospina Rodríguez (Melo, 2012, pp. 17-18). Aunque no tenemos noticia de la actividad de Carlos Segismundo durante esta guerra, ni de ninguna participación política semejante a la de Nisser, no podemos pasar por alto el desconcertante silencio sobre los nombramientos y las destituciones por parte de Ospina Rodríguez y Mosquera en el camino de Murindó,³⁹ la agrimensura del Estado de Antioquia y, especialmente, la de la confederación, de la cual empero sostuvo que fue abolida, con “extraña coincidencia” del ejecutivo antioqueño y confederado, tras inquirir por

³⁹ Basta la abierta falta de documentación y, por lo mismo, de consenso que se colige de Múnera López (2018, p. 86), Gómez Barrientos (1898b, p. 288) y Mejía Cubillos (2011, p. 98), pese a que la carta que dirigió De Greiff al presidente López llama aún más la atención sobre el cargo (De Greiff Bravo, 1955, p. 71) y sobre el permanente interés en promover la inmigración y financiación extranjeras. Respecto a De Greiff y Ospina Rodríguez, Berrio y demás conservadores, el profesor Arias de Greiff solo señaló que “ese tipo de tensiones no suelen quedar documentadas” (v. Arias, comunicación personal, julio 23, 2019).

apropiaciones ilegales de unos “señores Vengoechea y Lafaurie”, entre otros protegidos políticos regionales (De Greiff, 1971, p. 3).²⁰

Se debe conceder que, en sus apuntes sobre la provincia de Medellín, llegó a advertir que de la historia de esta solo quería mencionar los “hechos gloriosos” y los cuatro “hombres célebres” —“Atanasio Jirardot, Félix Restrepo, Miguel Uribe [Restrepo] i Francisco A. Zea; el Leonidas, el Wilberforce, el Demóstenes i el Franclín de Colombia”—, y no “la parte que la provincia haya tenido en las varias discusiones políticas que en diferentes tiempos han ajitado la República, pues estas no se pueden calificar sinó por la posteridad libre de influencias funestas” (De Greiff, 1852, p. 83); su permanente interés en promover la inmigración e inversión extranjeras puede reforzar el argumento... Pero sucede que el cundinamarqués Mariano Ospina Rodríguez en sus primeros dos matrimonios fue yerno del ya mencionado Manuel Salvador Barrientos Ruiz, lo que lo hacía conuñado de Julián Vásquez Calle; en su tercer matrimonio fue yerno de Pedro Vásquez Calle... Y con un hijo de este Julián contrajo nupcias Rosa, una nieta paterna de De Greiff y materna del liberal radical Francisco Antonio Obregón y Domitila Gómez Barrientos —o sea sobrina bisnieta de Manuel Salvador y tía de León y de Otto—, mientras que su hermano Manuel de Greiff Obregón lo hizo con una sobrina de Pascual Bravo (Mejía Cubillos, 2011, p. 99), matrimonio en cuyo seno nació el matemático Luis Manuel de Greiff Bravo... Y, en fin, también conforman el cuadro familiar dos de los fundadores de la Academia Antioqueña de Historia, Tulio Ospina Vásquez y Estanislao Gómez Barrientos —quien transcribe y publica la autobiografía de De Greiff—.... Nos referimos, pues, a aquellas asociaciones definidas sobre compadraje y parentesco y a sus “influencias funestas” sobre las sociedades modernas.²¹

Triunfante conservatismo, dijimos, en tanto logró hacerse con el monopolio estatal de la legítima educación. No debe olvidarse que, tras la fundación de la Universidad Nacional de Colombia, de carácter laico, el neotomista y nieto de español realista Miguel Antonio Caro instó a Berrío al establecimiento de una universidad estatal y confesional: el Colegio de Antioquia quedó convertido en la Universidad de Antioquia (Villegas Botero, 2017).²²

²⁰ El testimonio, de cuya circulación reiteramos la falta de noticia, es insuficiente para identificar a los responsables, puesto que entre el nombre provisorio de Estados Unidos de Nueva Granada y el definitivo de Colombia corría una guerra civil capitaneada por Mosquera: el ejecutivo de la confederación tuvo en simultáneo a varios actores. En el caso del Estado de Antioquia pudo tratarse, por lo menos, del marinillo Rafael María Giraldo Zuluaga. Aun así, el testimonio interroga por la efectiva titulación y apropiación de baldíos o la formación de grandes haciendas en Antioquia tras la Independencia, pese a tales títulos restringidos de Gaspar de Rodas.

²¹ Quizá valga la pena mencionar el caso de una genealogía de Carlos Segismundo, por Iván Restrepo Jaramillo, disponible en geneanet.org: presenta a Gladys Carder Mendoza, una tataranieta de De Greiff que habría contraído nupcias con Ignacio Navarro Ospina, bisnieto de Ospina Rodríguez.

²² Al respecto de la transformación del Colegio de Antioquia en Universidad, de la Universidad Nacional y de las Escuelas de Artes y Oficios, véase también Mayor Mora (2003, pp. 116-141).

Tampoco debe olvidarse la significativa guerra civil llamada “de las escuelas”, entre cuyos efectos se puede contar la consiguiente guerra de 1885 o la abolición de la Constitución de 1863 y de los Estados Unidos de Colombia para dar paso a la Constitución de 1886 y a la República de Colombia. Su efecto más deseado, con todo, fue la firma del Concordato (1887): encargar una educación estatal al Vaticano y sus órdenes religiosas. El encargo representa la síntesis del programa gubernamental de la Regeneración y el Partido Conservador Nacional, capitaneados por Rafael Núñez y M. A. Caro, a la vez que complementa el “particularismo” o la tradición colonial de universidad confesional de iniciativa privada —por ejemplo, los colegios del Rosario y San Bartolomé, o el de Franciscanos, antecedente inmediato del de Antioquia— (Gómez García y Vivas Hurtado, 2015, pp. 29-42). Este monopolio permite una homogeneización cultural o concreción empírica de una idea de nación colombiana: conservadora, hispanófila, católica —y en gran medida acientífica—, a diferencia de los variopintos tipos sociales de la Nueva Granada en *La peregrinación de Alpha* o el *Museo de Cuadros de Costumbres*.

A este triunfo consagraron sus esfuerzos intelectuales muchos antioqueños, entre los que ocupa un lugar prominente Tomás Carrasquilla por sus referidas homilias en contra del modernismo rubendariano, por su escrito “Sobre [Pedro Justo] Berrío” (1927) o el “Caballero de Cristo” —como lo nombra— y por su elogio en *Hace tiempos* (1927) a la labor docente de Mariano Ospina Rodríguez en la Universidad de Antioquia.²³ Lo que es más: recuérdese también a Pedro Nel Ospina Vásquez de prologuista de la primera edición de *Frutos de mi tierra* (1895). Y respecto del fredonita Efe Gómez, aunque en un sentido algo distinto, baste recordar su formación bajo Pedro Nel y Tulio Ospina Vásquez en la Escuela Nacional de Minas; la fundación de aquella revista *El Montañés* por Gabriel Latorre, Mariano Ospina Vásquez, Gerardo Gutiérrez y el mismo Gómez —e impresa por Félix de Bedout Moreno—; el prólogo de la novela *Mi gente* (1938), en que Gómez agradece la financiación de este Mariano Ospina Vásquez y la ayuda de Carrasquilla y Sofía Ospina de Navarro —hija de Tulio Ospina Vásquez y hermana de otro presidente: Mariano Ospina Pérez—, o la vinculación laboral de Gómez al Ferrocarril de Amagá, iniciativa privada de los Ospina Vásquez. Relaciones todas que, a falta de una mayor democratización cultural, pero también en contra de ella, iban codeterminando las

²³ Anotemos de paso que el marco teórico-político de Carrasquilla sintetizado en las homilias fue constante en su vida. Sus ensayos y críticas posteriores a 1906 se mantienen en él, al punto de reproducir en 1927, bajo el título de “Lo bello y lo feo en la estética”, dos significativos párrafos en *Mundo al día* (Bogotá, enero 8) y *La prensa* (Texas, febrero 17). Antes de su supuesto giro conservador tras accidentarse, quedar parapléjico, perder la vista y necesitar escribano, antes de “Sobre Berrío” y *Hace tiempos* (agradecemos la indicación hemerográfica al colega y editor crítico Juan Esteban Hincapié Atehortúa).

posibilidades críticas de ambos intelectuales, a diferencia, por ejemplo, del joven Baldomero Sanín Cano.²⁴

Este horizonte complementa lo que Consuelo Corredor Martínez (1992, pp. 35-90) analiza bajo el nombre de modernización económicamente liberal pero conservadora políticamente en el Estado colombiano del siglo xx. No obstante, de forma implícita ella asume el iluminismo en sentido volteriano, sin considerar por ejemplo la tolerancia religiosa de *Nathan el Sabio* (1779) de Lessing, pues afirma la incompatibilidad de valores modernos y religiosos. Así, atribuye una unívoca responsabilidad de tal modelo al gobierno de la Regeneración y a consiguientes interdependencias entre empresa privada y Estado, mientras que Henderson (2006), en un estudio pionero por lo demás, atribuye esa responsabilidad a los liberales que “sencillamente” no llevaron a cabo sus consignas programáticas:

El liberalismo político, que había estado en el poder desde 1853 [...] perdió su ímpetu y confianza en la década del ochenta y fue derrotado, no tanto debido a la inferioridad de sus programas, como a la incapacidad de la nación para implementarlos. Colombia sencillamente carecía de la infraestructura económica que le permitiera integrarse al mercado mundial, y de la estructura social necesaria para adaptarse a las premisas igualitarias del liberalismo. Los pequeños avances obtenidos durante la ascendencia liberal desaparecieron con las incesantes guerras civiles (p. 5).

Con este énfasis sobre las estructuras, Henderson obliteró la acción voluntaria e individual —por condicionada que esté—; eliminó la posibilidad de cambio social: era inevitable el fracaso del liberalismo. Pero no se dio cuenta de que esos mismos liberales que frenaron sus programas, también conocidos como moderados o antes como draconianos, fueron parte de los ambiguos liberales-conservadores que, en efecto, emprendieron guerras civiles en defensa de una legitimidad tradicional de la unidad Estado-Iglesia. Las guerras condujeron a las primeras dos aprobaciones gubernamentales para el reingreso de la Compañía de Jesús, ambas capitaneadas por Ospina Rodríguez (Jaramillo Uribe, 1982), y a la Regeneración, o sea a la perpetuación política del liberal arrepentido Rafael Núñez y al gobierno de los conservadores-conservadores como Miguel Antonio Caro.

²⁴ La investigación doctoral en curso de Gildardo Castaño Duque sobre la infancia, familia y años de formación de Sanín Cano ilustra el punto: Mariano Sanín, el abuelo paterno, es “liberto de la testamentaria de D. José Escalante, hijo natural de Francisca Rivas”. Cfr. Parroquial de Rionegro, libro 5.º de matrimonios, folio 26, junio 20 de 1814. Esta rama paterna participó en la guerra de 1851, a favor de las reformas de José Hilario López (Mayor Mora, 2003, p. 173), y parece que la materna lo habría hecho en el bando contrario al del matrimonio Nisser Martínez en la Guerra de los Supremos. El sentido algo distinto al que aludimos con Efe Gómez puede perfilarse también con los conuñados Luis de Greiff Obregón y Horacio M. Rodríguez, directores de la revista mensual *El Repertorio* (1896-1897); se trata de una relación más compleja entre empresariado, dirigencia política y cierta capa de profesionales artesanos e ingenieros.

En suma, las tensiones de los letrados con el liberalismo de Carlos Segismundo representan, más bien, una ambigua relación con una cambiante estructura social, de la que se sirven forzosa pero convenientemente.²⁵

PROYECCIONES DE TRABAJO

No nos habíamos detenido hasta ahora en distinciones de nacionalidad porque no juzgamos tal aspecto como una variable significativa. La razón principal radica en que, “sencillamente”, no había ninguna nación grancolombiana, neogranadina, venezolana, ecuatoriana, panameña o menos aún colombiana. Tampoco había ninguna nación quiteña, guayaquileña o antioqueña. Inclusive, en sentido estricto moderno, tampoco sueca o alemana. Nos referimos a que, pese a la interpretación de Benedict Anderson (2007, pp. 77-101), las guerras de Independencia hispanoamericanas, lo mismo que la Revolución francesa, no tuvieron motivaciones nacionalistas —no en un sentido folclórico, popular, cultural o romántico del término—, como en cambio sí las tuvo, entre otras, la guerra de Independencia argelina. De hecho, por los estrictos intereses políticos —no políticos y culturales— de las burguesías criollas, Miguel Antonio Caro pudo interpretar a Bolívar y dichas guerras como una ruptura, pero no con el católico “espíritu español”, sino con la Corona española, tan solo en beneficio de una autonomía política local (Jaramillo Uribe, 1954, pp. 65-68). La lucha por la organización de los nuevos Estados y las consiguientes “nacionalidades” fue así la nota común durante el siglo XIX en Hispanoamérica, una vez consolidada la Independencia (Romero, 1999, p. 201); tal lucha cultural, dicho de otra manera, fue acaso un efecto de la Independencia, nunca su causa.

Excede los ámbitos de nuestro capítulo la discusión conceptual que implica el término “nación” y su inseparable compañero: el problema del nacionalismo en las ciencias sociales. Aun así, volvamos al filósofo Ernest Gellner (2008) para sostener que, de manera contraria a la usual creencia nacionalista o aun fascista, el problema es estrictamente moderno, indisociable de los sistemas educativos estatales —“de cobertura nacional”— con los que, de un lado, se alcanzó cierta homogeneidad —que la lengua de la burocracia estatal y de los gobernantes tenga que ser la misma de los dirigidos es uno de los ejemplos favoritos de Gellner—, y, del otro, se generalizó la alfabetización, único

²⁵ Por esta relación ambigua, los marcos del conservatismo se desplazan incorporando elementos de liberalismo, como la aceptación del constitucionalismo y la institución parlamentaria; los conservadores, dicho de otro modo, también contribuyen a cierta modificación de la estructura hacendaria colonial. Retomando una interpretación de Juan Guillermo Gómez García, cabe ejemplificarlo con la expedición del *Código Civil* (1887) colombiano, siguiendo la adecuación del *Code napoléonico* para Chile por Andrés Bello (1855): aunque desconocemos, y excede este escrito, una historia intelectual del derecho y de la justicia —de las instituciones, legislaciones, planes de estudio y sentencias—, la labor de Carlos Segismundo con los baldíos y titulaciones en el Estado de Antioquia da cuenta de la modificación que correspondió a Isaacs registrar en *María* (1867), así como a Carrasquilla la del *Código Civil* y consiguientes.

medio, como dijimos, capaz de hacer frente a las exigencias intelectuales planteadas con la Revolución Industrial. Sobre esa índole de precondiciones, la cuestión de naciones y nacionalismo adquiere sus contornos históricos específicos: no hay tal cosa como naciones en profundo letargo aguardando por quien las despierte.

No obstante, sin esos contornos, pero sin suscribir perspectivas nacionalistas, o sea llevando ambas nociones a su mayor grado de abstracción, se comprueba que nacionalismo, en tanto representación de un orden político, es una concepción programática más —sin considerar su grado de claridad en cada caso—, cuyo contenido, la nación, puede reducirse en último término a la cuestión de la delimitación de un grupo humano: a la cuestión del extranjero. Dicho de otro modo, más allá de las diferencias insalvables entre su representación y sus realizaciones empíricas, la nación se trata de una forma más de configuración de conjuntos humanos, forma a su vez atravesada y superpuesta por otras —clase, profesión, familia, noviazgo, etc.— que invariablemente deben también resolver su delimitación respecto del resto de la sociedad, resto que les sería extranjero.

Carlos Segismundo de Greiff testimonia que la extranjería decisiva en nuestro caso no está definida en términos nacionales, sino de grupos sociales específicos: “En Medellín me reuní con mi hermana María, después de una separación de varios años, y vine á conocer á mi cuñado y á otros compatriotas, tan extraños para mí como los mismos colombianos” (citado en Gómez Barrientos, 1898a, p. 251) —y casi un cuarto de siglo después, todavía ostentaba jurídicamente la extranjería, cuando en calidad de cónsul sueco y noruego protestó desde el derecho de gentes contra un intento de gravamen a los inmigrantes (De Greiff, 1851)—. En efecto, toda persona es extranjera, en mayor o menor medida, en relación con un nuevo grupo humano al que se intente acercar y, significativa diferencia, vincularse. La conformación de un grupo puede ser variable, y normalmente lo es, tanto como la vinculación de sus miembros. La extranjería cumple en esto un rol decisivo: forma parte de los grupos en un sentido extendido, les posibilita su articulación en la doble dirección de incluir a unos y excluir a otros (Simmel, 2012). De ahí que en la transición republicana de Hispanoamérica, sin un sustrato cultural homogéneo entre gobernantes y gobernados como pretenden los nacionalismos, pierde sentido hablar de inmigración extranjera o internacional; al caso da lo mismo que el inmigrante sea un ingeniero militar sueco o un terrateniente payanés o un peón quiteño o inclusive un minero antioqueño: no hay un grupo general culturalmente homogéneo —una “identidad”, si se quiere, que englobe desde la Andi y EPM hasta el más raso busetero— respecto del cual ser extranjero, sino masas analfabetas y una

élite citadina resultante del particularismo, un “patriciado” que pugnaría por consolidarse como “nueva clase directora” de las también pugnantés “nuevas nacionalidades”, en palabras de José Luis Romero (1999, p. 202).

Sostenemos la hipótesis, en suma, de que la extranjería decisiva no era cultural o nacional, sino socioeconómica. Había ideas y valores de tradiciones distintas, sí, mas no significaban una diferenciación determinante: esta recae, más bien, en la acumulación de capital. A su vez, la marcada preferencia o requisito implícito de parentesco por parte de las incipientes élites para asociarse y negociar tiene por consecuencia primera una limitación a la movilidad social: el ascenso económico presenta notas estamentarias o sectarias —en un sentido sociológico—. Que las élites antioqueñas configuren tan claramente tradiciones familiares inclusive en albores del siglo XIX, y que en el XX estén tan ligadas al particularismo y a la fundación de nuevas universidades privadas, puede dar cuenta de esto. Ahora, en tanto vinculación con la élite, la potencial cualidad de extranjería respecto del restante grueso de la población pierde toda validez —la cuestión de matrimonio, arribismo y explotación que atraviesa no solo las obras de Gómez y Carrasquilla—. La preferencia familiar tendría así una segunda consecuencia: la superposición y solidificación de cierto racionalismo económico como efectiva diferenciación cultural. El apareamiento de esta con una ética católica en el sistema educativo estaría marcado, entre otros, por Mariano Ospina Rodríguez, primero en la provincia de Antioquia y la República de la Nueva Granada, y luego en la Confederación Neogranadina; por Pedro Justo Berrío, en el Estado de Antioquia de los Estados Unidos de Colombia, y por Miguel Antonio Caro y el Concordato en la República de Colombia. Insistamos, en este movimiento se encuentra el germen de tal modernización económicamente liberal y políticamente conservadora en el Estado colombiano del siglo XX.

La comprobación de esta hipótesis requiere, por lo menos, el examen de las sucesivas leyes de inmigración, en lo concerniente a la tenencia de tierra, matrimonio e impuestos, así como el examen de la conformación de las distintas asociaciones empresariales. Con todo, cabría preguntarse hasta qué punto la dupla cultural de catolicismo y racionalismo económico se mantuvo intacta ante la masificación urbana del siglo XX, la violencia bipartidista y el Frente Nacional; pero también ante el socavamiento de la visión religiosa del mundo y de algunas de las ideas iluministas y liberales con las guerras mundiales; preguntarse, dicho de otro modo, si el condicionado ascenso socioeconómico y cultural y el afán de acumulación de capital, desprovisto de valoraciones ético-religiosas, habría sido el caldo de cultivo del que emergieron, entre otros, Pablo Escobar Gaviria y Carlos Castaño

Gil —caldo de cultivo que tan contradictoriamente celebró Orlando Fals Borda (2007) como “socialismo raizal paisa” (p. x)—. Sin “buena educación” para el “pueblo antioqueño” ni “reformular sus costumbres” para que esté a la altura de las exigencias modernas, ambos hombres representan parte de los “tipos [sociales] corrompidos y monstruosos” que Emiro Kastos (2010 [1855]) previó en “Mi compadre Facundo”:

[...] observaré [que los antioqueños] no tienen pasiones a medias: por lo regular sus aficiones son impetuosas, sus sentimientos enérgicos. De aquí resulta que los que toman buen camino, los que se proponen un objeto laudable, [...] a despecho de todos los obstáculos van muy lejos. Pero también, cuando alguno se echa a rodar por la pendiente de los vicios, no se detiene hasta llegar al abismo (pp. 49-50).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvarez Echavarría, M. J. (1987). *Amalfi 1987*. Medellín: Vieco.
- Anderson, B. (2007). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Arias de Greiff, J. (1971). El mapa de la Provincia de Antioquia. *Boletín de la Sociedad Geográfica de Colombia* 103 (27), pp. 1-3. Recuperado de https://www.sogeoecol.edu.co/documentos/103_el_map_de_ant.pdf [10.02.2019]
- Arias de Greiff, J. (1996). A los dos siglos del nacimiento de Carlos Segismundo von Greiff. *Boletín de Historia y Antigüedades* 83 (792), pp. 211-224.
- Bravo Betancur, J. M. (2000). *Francisco Javier Cisneros: Primer Obrero en Colombia en su adelanto material*. Medellín: Cámara de Comercio de Medellín.
- Brew, R. (2000). *El desarrollo económico de Antioquia desde la independencia hasta 1920* (2ª ed.). Medellín: Universidad de Antioquia.
- Codazzi, A. (1852). Informe del Señor Coronel Agustín Codazzi, jefe de la Comisión Corográfica, a la Gobernación de Medellín. *Decretos, resoluciones etc. de la Gobernación de Medellín en 1851 y 1852. Varios documentos corográficos, rentísticos & &. Apéndice al informe que presenta a la Cámara en este año*. Medellín: Imprenta de J. F. Lince, por I. Céspedes, pp. 84-95.
- Corredor Martínez, C. (1992). *Los límites de la modernización*. Bogotá: Cinep, Facultad de Ciencias Económicas, Universidad Nacional de Colombia.
- Fals Borda, O. (2007). Entre los paisas: reconociendo su misión en la historia. Tesis para el título Honoris Causa de Sociología, Universidad de Antioquia, 2005. *Aquelarre. Revista del Centro Cultural de la Universidad del Tolima* 11, pp. 125-136. Recuperado de <http://ccultural.ut.edu.co/images/Revistas%20Aquelarre/Aquelarre%2011.pdf> [28.02.2020]
- García Estrada, R. de J. (1997). Los extranjeros en Medellín. *Boletín Cultural y Bibliográfico* 34 (44), pp. 102-120.
- Gellner, E. (2008). *Naciones y nacionalismo* (2ª ed.). J. Setó, (trad.). Barcelona: Alianza Editorial.
- Gil Granada, J. F. (2010). *Formación de la empresa moderna en Antioquia: El caso de la minería de oro en el Valle de los Osos y Anorí, 1820-1850* (tesis). Universidad de Antioquia.

- Gómez Barrientos, E. (1898a). Don Carlos Segismundo de Greiff. *El Montañés* 1 (6), pp. 235-252.
- Gómez Barrientos, E. (1898b). Don Carlos Segismundo de Greiff (conclusión). *El Montañés* 1 (7), pp. 287-295.
- Gómez García, J. G. y Vivas Hurtado, S. (2015). *Historias, desaciertos e investigación en Colombia*. Medellín: Ediciones Unaula.
- Greiff, C. S. de (1851). Protesta. Medellín: Imprenta de Jacobo F. Lince [Hoja suelta en la Colección Patrimonial de la Biblioteca Carlos Gaviria Díaz, signatura HS3/D6/F6].
- Greiff, C. S. de (1852). Apuntamientos topográficos i estadísticos de la provincia de Medellín. Límites i estension. En *Decretos, resoluciones etc. de la Gobernacion de Medellín en 1851 i 1852. Varios documentos corográficos, rentísticos & . Apéndice al informe que presenta a la Cámara en este año*. Medellín: Imprenta de J. F. Lince, por I. Céspedes, pp. 77-83 [Primera publicación, a manera de folleto autónomo en el mismo año por la Gaceta Oficial].
- Greiff, C. S. de (1970a [1852]). Apuntaciones históricas y geográficas sobre la antigua provincia de Antioquia. *Boletín de la Sociedad Geográfica de Colombia* XXVII (102), pp. 1-9. Recuperado de http://www.sogeo.col.edu.co/documentos/102_apun_his_y_geo.pdf [10.02.2019]
- Greiff, C. S. de (1970b [1857]). Apuntamientos sobre los límites del Estado soberano de Antioquia, y sobre la conveniencia de establecer dos distritos sobre el litoral occidental. *Boletín de la Sociedad Geográfica de Colombia* XXVII (102), pp. 1-3. Recuperado de http://www.sogeo.col.edu.co/documentos/102_apunt_sob_limit.pdf [10.02.2019]
- Greiff, C. S. de (1971 [s.f., posterior a 1860]). Sobre la distribución y colocación de las tierras baldías que se han concedido al Estado soberano de Antioquia. *Boletín de la Sociedad Geográfica de Colombia* XXVII (103), pp. 1-9. Recuperado de: http://www.sogeo.col.edu.co/documentos/103_sob_la_dist.pdf [10.02.2019]
- Greiff Bravo, L. M. de (1955). *Documentos biográficos relativos a Carlos S. de Greiff y sus hijos*. Medellín: Editorial Bedout.
- Greiff Haeusler, O. de (2016). *La saga sueca de los De Greiff*. Amalfi: Casa de la Cultura de Amalfi.
- Gutiérrez de Pineda, V. (1975). *Familia y cultura en Colombia*. Bogotá: Biblioteca Básica Colombiana.
- Henderson, J. D. (2006). *La modernización en Colombia. Los años de Laureano Gómez 1889-1965*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Jaramillo Uribe, J. (1954). Miguel Antonio Caro y el problema de la valoración de la herencia espiritual española en el pensamiento colombiano del siglo XIX. *Thesaurus: Boletín del Instituto Caro y Cuervo* 10(1-3), pp. 55-77. Recuperado de: <http://bibliotecadigital.caroycuervo.gov.co/id/eprint/233> [04.04.2016]
- Jaramillo Uribe, J. (1982). El proceso de la educación, del virreinato a la época contemporánea. En *Manual de Historia de Colombia*. Tomo III (2.ª ed.) (pp. 249-337). Bogotá: Procultura S.A.
- Jaramillo Vélez, R. (2013). Modernidad contra posmodernidad. En *Modernidad, nihilismo y utopía* (pp. 149-168). Bogotá: Siglo del Hombre Editores y Universidad de Antioquia-GELCIC.
- Kastos, E. (2010). *Mentiras y quimeras*. Colección Bicentenario de Antioquia. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Lenis Ballesteros, C. A. (2007). *Una tierra de oro: minería y sociedad en el nordeste de Antioquia, siglos XVI-XIX*. Medellín: Instituto para el Desarrollo de Antioquia.
- López Toro, A. (1968). Migración y cambio social en Antioquia durante el siglo XIX. *Demografía y Economía* 2 (3), pp. 351-403.
- Mejía Cubillos, J. (2011). *Diccionario biográfico y genealógico de la élite antioqueña y viejocaldense*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Mayor Mora, A. (2003). *Cabezas duras y dedos inteligentes. Estilo de vida y cultura técnica de los artesanos colombianos del siglo XIX*. Medellín: Hombre Nuevo Editores.
- Melo, J. O. (2012). *Una María de armas tomar*. Medellín: Suramericana.
- Mon y Velarde, J. A. (2009). *Sucinta relación de lo ejecutado en la visita de Antioquia por el Oidor Juan Antonio Mon y Velarde: entresacada de la obra Bosquejo biográfico del señor*

- oidor. Robledo, E. (Ed.). Bogotá: Banco de la República. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10495/390> [01.05.2018]
- Morales Pamplona, A. (2003). *De viajeros y visitantes: informes de descubrimiento, relación de visita y relatos de viaje, 1541-1948*. Medellín: ITM.
- Mörner, M. (1964). El comercio de Antioquia alrededor de 1839 según un observador sueco. *Anuario colombiano de Historia Social y de la Cultura* 39, pp. 317-332.
- Múnera López, L. F. (2018). *El puente de Occidente y la integración de Antioquia*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia. Recuperado de: <http://www.uneditorial.com/pageflip/acceso-abierto/pdf/el-puente-de-occidente-y-la-integracion-de-antioquia-9789587834703-unal.pdf> [10.02.2019]
- Nisser, P. (1990 [1834]). *La minería en Nueva Granada*. M. V. Mejía Duque (trad.). Bogotá: Banco de la República.
- Parsons, J. J. (1950). *La colonización antioqueña en el occidente de Colombia*. E. Robledo (trad.). Medellín: Imprenta Departamental de Antioquia.
- Romero, J. L. (1999). *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Safford, F. (1965). Significación de los antioqueños en el desarrollo económico colombiano: un examen crítico de las tesis de Everett Hagen. E. Robledo (trad.). *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* 3, pp. 49-69. Recuperado de <https://revistas.unal.edu.co/index.php/achsc/article/view/29675/29917> [01.05.2018]
- Simmel, G. (2012). *El extranjero*. Madrid: Ediciones Sequitur.
- Valencia Restrepo, D. (2018). Prólogo. En L. F. Múnera López. *El puente de Occidente y la integración de Antioquia* (pp. 17-22). Medellín: Universidad Nacional de Colombia. Recuperado de: <http://www.uneditorial.com/pageflip/acceso-abierto/pdf/el-puente-de-occidente-y-la-integracion-de-antioquia-9789587834703-unal.pdf> [10.02.2019]
- Villegas Botero, L. J. (2017). Oposición del Estado de Antioquia al proyecto educativo del liberalismo radical y a la Universidad Nacional. En E. Restrepo Zea *et al* (Eds.). *Universidad, cultura y Estado*, Tomo I (pp. 40-55). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Zapata, J. J. (1934). *Escritores y poetas de la montaña. Parte Primera. Historia biográfica de la poesía en Antioquia* (p. 199). Medellín: Imprenta oficial.

Manuel Uribe Velásquez

EL POEMA "BÁRBARA JARAMILLO" DEL HUMORISTA LIBERAL MANUEL URIBE VELÁSQUEZ

Nicolás Naranjo Boza*

A Hernán Botero Restrepo por dárnoslo a conocer.
A Jorge Alberto Naranjo Mesa (*In memoriam*)
con quien tanto disfrutamos y aprendimos de este poeta.

URIBE VELÁSQUEZ: POETA Y CRÍTICO SOCIAL

De Manuel Uribe Velásquez no es mucho lo que se sabe, de ahí la relevancia de exponer algunos de sus aspectos biográficos. Uribe Velásquez nació en Amalfi (Antioquia) el 24 de julio de 1867. Su verdadero nombre era Emilio, pero lo cambió por el de su padre, Manuel Uribe Vásquez, para rendirle homenaje después de su muerte. Su madre fue Ceferina Velásquez (Zapata, 1934, p. 199). Su familia no era acaudalada. Hizo sus primeros estudios en Amalfi y posteriormente se trasladó a Bogotá a estudiar Derecho en el Colegio del Rosario. Sobresalió como estudiante y supo llevar sus necesidades de dinero con buen ánimo (Zapata, 1934, p. 200).¹ En Santa Candelaria y en el Colegio de San Bartolomé fue amigo de Antonio José Restrepo (1967, p. 198).

* Magíster en Estudios Hispánicos de Boston College Massachusetts (USA). Profesor de cátedra de la Facultad de Ingeniería de la Universidad de Antioquia y colaborador del proyecto Memorias y archivos literarios. Literaturas y culturas de Antioquia; niconaranjo72@yahoo.com

¹ Véase lo que cuenta "Ñito" Restrepo o las crónicas de Vives Guerra. El poeta Ernesto González dice: "Uribe Velásquez dejó al Parnaso colombiano unos sonetos, entre críticos y festivos, que denuncian un temperamento agradable y sencillo, un temperamento desgonzado y regocijado, a pesar de los dolores y penalidades que suelen perseguir y atolondrar el ánimo del poeta, sobre todo de los poetas de canceladas datas" (Vives Guerra, 1994, pp. 93-94).

Fue compañero de estudios de Juan de Dios Uribe y convivió con él varias temporadas durante su época de estudiante (Uribe Velásquez, 1967, pp. 28-29). En 1887, ayudó a Uribe a redactar *El Correo Liberal* (Restrepo, 1967, p. 199). Dirigió en Bogotá un semanario jocoso, *Sancho Panza*, también en compañía del “Indio” Uribe (Rodríguez Guerrero, 1960, p. 318), quien ofreció escribir el prólogo para la creación poética más extensa y más compleja de Manuel Uribe Velásquez, *La gallina blanca* (1888, p. iv), la cual fue publicada por primera vez en 1888 sin dicho prólogo, porque el “Indio” Uribe se vio obligado a exiliarse del país por razones políticas (Uribe Velásquez, 1888, pp. iv-vi). Uribe Velásquez fue abogado y fiscal en el municipio de Marinilla (Antioquia). Sobre su estadía en Marinilla, Ignacio Rodríguez Guerrero (1960) dice que “en esta ciudad tuvo disgustos con el Juez, Dr. J. N. Escobar Campuzano, de quien se vengó poniéndolo en ridículo en su famoso poema Juancho el Myón, para hacer reír a la misma Melancolía” (p. 318). Eduardo Fernández Botero (1967) precisa que el liberal Escobar Campuzano aceptó un nombramiento hecho por los conservadores como diputado a la Asamblea de Marinilla. Uribe Velásquez aprovechó y escribió sobre él en “Juancho el Myón”. El poema iba de mano en mano, era solicitado por carta desde apartadas regiones y se lo recitaba sin que don Juancho pudiera oírlo (Fernández Botero, 1967, p. 7). Luis Latorre Mendoza (1934) afirma que el poema se refiere al trasegar de Escobar por diversos municipios, y considera que en el caso de esta obra “no hubiese desdeñado firmar el mismísimo don Francisco de Quevedo y Villegas” (p. 283).

“Ñito” Restrepo cuenta que como fiscal acertó a matar al negro Casiano en Medellín o que participó en la guerra de 1885,² como “valiente capitán y sufrido” de las huestes de Gaitán en la campaña de la costa (Restrepo, 1967, p. 198),³ y Luis Latorre Mendoza (1934) afirma que esto se dio cuando el poeta estaba a punto de recibir su grado de jurisprudencia en la Universidad Nacional y la guerra interrumpió su graduación (pp. 282-283). Latorre Mendoza dice que cuando Uribe Velásquez regresó a Bogotá, fundó el semanario satírico *Gil Blas*, donde atacaba al Partido Conservador y a la Regeneración (p. 283). El hecho de que trabajara junto a eminencias del liberalismo como el “Indio” Uribe o Pérez Triana lo destaca como un hombre valioso para dicho partido. El “Indio” Uribe (1939) narra que, en Sonsón, donde fue estanquero, organizó “Fiestas de plaza” en las cuales participó activamente con gracia y socarronería (pp. 145-148) o, para celebrar un 12 de octubre, escribió unas famosas décimas imbuidas del ánimo festivo característico de su poesía. Viajó a Venezuela y a Curazao (Restrepo, 1967,

² Desconocemos quién es el negro Casiano a quien alude Restrepo.

³ Es decir, las huestes dirigidas por el liberal Ricardo Gaitán Obeso que se tomaron Barranquilla en la guerra de liberales contra conservadores en el año 1885 (Palacio, 1936).

p. 199). Fue perseguido por la justicia (p. 200) —léase aquí la persecución a liberales llevada a cabo por Núñez y los regeneradores—. “Ñito” Restrepo (1967) afirma que fue “diligente y discreto secretario de la cumbre del liberalismo en Colombia, Santiago Pérez Triana” (p. 198), y Latorre Mendoza (1934) precisa que esto se dio cuando el gran político, escritor y traductor estuvo en Medellín, por el año de 1893 (pp. 282-283). No se casó (Fernández Botero, 1967, p. 7). Falleció en Bogotá el 20 de diciembre de 1893, en “un hospital de caridad” (Rodríguez Guerrero, 1960, p. 318). Tras su muerte, Antonio José Restrepo le hizo un homenaje llamado “Aleluya” (1967, pp. 196-201), y el Indio Uribe (1899) se refiere a él en el prólogo que hizo para los poemas originales y las traducciones de Antonio José Restrepo.

En cuanto a sus obras, las encontramos dispersas en periódicos y revistas de la época. A su poesía la caracteriza el humor y un odio manifiesto a la usura. Por ejemplo, expresa claramente este propósito en la presentación de su poema más elaborado, *La gallina blanca*, su deseo por “arrancar a una de tantas víctimas de las garras del *interés*” (Uribe Velásquez, 1888, p. VIII). El tema de la deshumanización causada por la usura estuvo presente en gran parte de la literatura del siglo XIX en Colombia: fue planteado en diversas polémicas entre liberales y conservadores gracias a la enseñanza de las ideas de Bentham en los centros educativos por orden de Bolívar y Santander, desde los inicios del país (Rojas, 1998, pp. 13-147), y apareció tratado en revistas antioqueñas como *El Condor* (Lleras, 1870, pp. 98-99) o *El Montañés* (Escovar, 1898). Las obras del vate tienen un gran valor sociológico por los estudios que realizó de la vida y las costumbres de la sociedad colombiana. En *La gallina blanca* afirma que el modelo de Blanca (la gallina) existe en realidad (Uribe Velásquez, 1888, p. VI). Inicialmente sus alusiones al padre Astete (Uribe Velásquez, 1967, p. 15) indicaban su educación en el catolicismo, aunque posteriormente se fue alejando de dicho credo.

Tras la lectura de la obra poética se palpa su vasta educación en poesía española: el dominio de la métrica le permite jugar con las formas y da al lector la sensación de soltura y sencillez. Por sus creaciones sabemos que leyó a Lope de Vega, a Cervantes y obras teatrales españolas; por ejemplo, véase la presentación a *La gallina blanca* (Uribe Velásquez, 1888, pp. III-IV), o el exergo que hay en “Bárbara Jaramillo (cuento infernal)” tomado de Espronceda (Uribe Velásquez, 1967, p. 111). Otras lecturas como las de los clásicos se harán evidentes cuando comentemos la creación de Uribe Velásquez.

Entre los poemas citados por “Ñito” Restrepo (1967) están “Fábulas” y “Los poemas bufos” (pp. 198-199), cuyo paradero se desconoce. En una publicación recogida en un álbum de pegados en la Casa de la Cultura de Amalfi encontramos una obra de Uribe Velásquez con el título “Besos

y mordiscos”, sin fuentes bibliográficas, aunque el texto es el mismo que se conoce como “Sin embargo” en la publicación de *Obra poética* (Uribe Velásquez, 1967). Quizá sea copia de la publicación del poema hecha por Benigno A. Gutiérrez (1950, pp. 242-243).⁴

Su obra se enmarcó en las dinámicas del siglo XIX latinoamericano, en el cual la publicación impresa fue el vehículo de comunicación principal y, como en Colombia, dio lugar a la proliferación de escritores. Sin embargo, quien realmente tenía destrezas para manejar la pluma fue quien sobresalió en las artes literarias. Y destacaron principalmente los poetas, pues era la poesía la forma más elevada de la escritura, se utilizaba desde diversas formas y con distintas finalidades. Manuel Uribe Velásquez, cuando apenas entraba en la adolescencia, vivía en este contexto donde había revistas importantes como el *Oasis* o *El Condor*, con pléyade de poetas entre quienes sobresalen Saint-Amour, L. M. Lleras, Juan Cancio Tobón, Agripina Montes del Valle y otros. Antonio José Restrepo en “Aleluya” cita a varios grandes poetas contemporáneos de Uribe Velásquez: Luis Vargas Tejada, Joaquín Pablo Posada, César Conto, etc. (Restrepo, 1967, p. 199). Juan de Dios Uribe menciona que por ese entonces eran tenidos como grandes escritores: (entre los de Colombia) Jorge Isaacs y Manuel Pombo, (entre los antioqueños) Gregorio Gutiérrez González, Teodomiro Isaza, Juan José Botero y Antonio José Restrepo (Uribe, 1939, pp. 145-148). Y no debemos pasar por alto a José Asunción Silva o a Rafael Pombo —a este último dedica Uribe Velásquez el conocido soneto “Ante la tumba de un aprendiz de clarinete” (Zapata, 1934, p. 201)—.⁵

El poeta Uribe Velásquez tenía la facilidad de los mejores vates antioqueños de su época para plasmar sus vivencias o ideas en poemas con métrica y rima. Así como respondía Antonio José Restrepo a César Conto por su comentario en un álbum de una posada (Peñarete Villamil, 1972, pp. 344-345) o como la poesía era usada hasta para pedir algo en una tienda, como se ve en múltiples anécdotas del poeta Gregorio Gutiérrez González, recogidas por el novelista y poeta de Sonsón, Marco A. Jaramillo (Gutiérrez González, 1960).⁶

De particular interés en este trabajo es ocuparse de las siguientes décimas creadas por Manuel Uribe Velásquez, ya famosas entre las creaciones poéticas de tema político del siglo XIX en Colombia, las cuales se publican

⁴ El “Indio” Uribe (1967) habla acerca de una novela escrita por Uribe Velásquez sobre la minería en el Porce, donde resalta el contenido de la magia entre los mineros (p. 187). Esta obra, que anhelamos que exista aún, debe ser objeto de estudio de los investigadores, pues es de esperarse una bien lograda prosa de un maestro en la musicalidad en verso.

⁵ Usualmente este poema se publica sin la dedicatoria. Véase “Antonio José Restrepo como valor cultural” (Naranjo Boza, 2017).

⁶ Ver “Anecdotario” (Gutiérrez González, 1960, pp. 96, 100-104, 106, 107, 110,111).

generalmente incompletas (solo hasta el décimo verso). Son una protesta y una denuncia de abusos de Rafael Núñez:

A Rafael Núñez traidor

Núñez murió y de contado
tocó a las puertas del cielo.
—“¿Quién es?” preguntó asustado
San Pedro que había pasado
toda la noche en desvelo.
—“Yo soy Núñez.” Y el portero
Dijo con voz varonil:
—“Si es Núñez el del Cabrero
que guarden todo el dinero
y escondan las once mil...”

San Pedro franqueó la entrada
a éste, y él le respondió:
—“Donde no haya plata sellada
ni mujer, no existe nada...
¡Me voy al infierno yo!”
Con voz triste y compungida
Núñez llamó a Satanás;
y éste dijo: “Por mi vida
que a las puertas en seguida
les pongan diez trancas más”
(Cit. por Escobar Uribe, 1952, pp. 53-54).

La traición de Núñez también se concebía entre los liberales en el libro *Sombras chinescas* de Antonio José Restrepo (1947),⁷ donde este trata el asunto paso a paso y nos permite comprender el título de estas décimas. Se alude en el poema al Cabrero, en Cartagena, desde donde Núñez gobernó el país durante un tiempo. Con el “papel sellado” se alude a cómo el gobierno de Núñez en sus reformas creó el Banco Nacional en 1880. Esto conllevó a que el papel moneda reemplazara el patrón oro, lo cual causó desconfianzas porque se podía prestar a emisiones clandestinas, las cuales efectivamente tuvieron lugar. Las décimas hacen alusión a los matrimonios por conveniencia del expresidente, cuando en el poema se insta a esconder a “las once mil vírgenes” (quienes acompañaban a Santa Úrsula y murieron a manos de los ejércitos de Atila en la leyenda medieval) —aunque se suprime la palabra “vírgenes” para rimar, es clara la alusión—. El manejo de la ironía es notable: “y de contado /tocó a las puertas del cielo”, pues deja leer entre líneas que Núñez trató de comprarse la subida

⁷ Nito Restrepo también tiene poemas contra Núñez, como el que incluye Gonzalo España en su compilación *Poesía política y social en Colombia* (España, 1984, 97-98).

al cielo. Núñez una vez allí desprecia el cielo porque no tiene posibilidades de crear emisiones de papel moneda ni de acceder a las mujeres que desea. Intenta en el infierno a ver si tiene mejor suerte con sus ambiciones, y el mismo Satanás le impide entrar. Decisión que lo lleva a condenarse *mottu propio* y no por designios divinos o demoníacos. O sea, Núñez pretende “sacar ventaja” al ir a los reinos celestiales o infernales. Situación insólita para un presidente que se decía católico.

Pero es curioso que el poema generalmente se publique incompleto. El fraccionamiento de la creación poética obedece probablemente a una censura de corte eclesiástico, como era la acostumbrada entre regeneradores colombianos. Les preocuparía que a una figura pública, defensor de las tradiciones del país, un hombre “tan bueno y religioso”, defensor de la Constitución y de la Iglesia como Núñez, se le negara la entrada al cielo y al infierno. Quedaba entonces en una suerte de limbo. Y se trata de un limbo indeterminado, pues no se habla en el poema de un “purgatorio” o ámbito religioso específico. Es justamente ese “ámbito no precisado” de los líderes que abusan del poder lo que arrastra a un país entero a las violencias. Y los tradicionalistas creen que es mejor no dejarlo ver, que es preferible taparlo con supresiones y engaños a hacerlo patente. Pero en clave de no seguir perpetuando dichos sesgos mentales de quienes se dan el lujo de cercenar obras de otros, resaltamos que, para Manuel Uribe Velásquez, Núñez y el Partido Conservador fueron intransigentes, godos y aferrados a ideas fijas. No se debe dejar pasar inadvertidos sus atropellos, como lo es este de alterar poemas, pues quien calla ante estas arbitrariedades da poder a los abusivos para que sigan cometiendo desmanes.

El poema completo de Uribe Velásquez cuestiona seriamente los actos de un presidente, pone en evidencia falencias de la religión católica y deja sin piso afirmaciones de los tradicionalistas. En las contiendas políticas del país fue usual que un partido político mandara al infierno al otro, ¡pero llegar a enunciar ámbitos por fuera del cielo y del infierno!, eso era imperdonable. Solo por eso, ya valdría la pena la propuesta poética de Uribe Velásquez, y para ello es necesario hacer visible los versos suprimidos. Estos diez versos finales los restituimos, luego de una pesquisa intensa, de la *poesía política y social en Colombia* de Gonzalo España, la única publicación reciente donde hemos encontrado el poema completo (España, 1984, p. 96).⁸ Así, tenemos en su conjunto la creación de unas décimas que, en clave humorística, proponen semejantes verdades sobre la política y la cultura colombiana. Entre su obra también figuran poemas cortos, de los cuales analizaremos algunos en este capítulo. Es necesario aclarar que no consideraremos sus

⁸ Gonzalo España se basa en Arturo Escobar Uribe (1952).

famosos sonetos, con ser ellos obra de una construcción formal impecable [endecasílabos de rima ABBA ABBA CDC DCD] y de un legado de buen humor a nuestra historia literaria. Ya están consagrados por antologías de la poesía o del humor tanto en Antioquia como en Colombia (Samper Ortega, 1937, pp. 443-445; Montoya y Montoya, 1977, pp. 376-378; González y Zafir, 1953, pp. 131-134; Vives Guerra, 1994, pp. 93-94 y 108-109). Prueba de cuánto se le apreció, inclusive en vida, es que uno de sus sonetos se publicó en la revista *La España Moderna* en 1893 —un elocuente reconocimiento a su creación—.⁹ Con ser su vida tan corta, se había ganado una admiración allende los mares. Para leer sus sonetos conviene tener en cuenta las crónicas “El epitafio al usurero” y “El crucifijo preso” de Julio Vives Guerra (1994), pues tras leer al cronista se tiene mejor idea del contexto, del significado de los poemas y de la facilidad de este repentista y vate a la vez.

BÁRBARA JARAMILLO (CUENTO INFERNAL)

Nos ocuparemos del poema “Bárbara Jaramillo (cuento infernal)” (Uribe Velásquez, 1967) como muestra de las obras extensas que creó este joven poeta. En este poema se puede rastrear el conocimiento que el poeta tenía de obras importantes de la literatura universal y la influencia que ellas ejercen en su propia obra. También se hace patente la crítica que hace a otro poeta nacional. La obra tiene una introducción y cuatro cantos. En cuanto a la forma, se trata de versos endecasílabos, ocho versos por estrofa, en octavas reales (con rima consonante en la forma ABABABCC). Desde el título se plantea un asunto peculiar: la obra es un cuento. En la primera estrofa nos aclara: es “una humilde narración” (p. 111), la cual debe llamarse “cuento”. Se trata de una “fiel y endemoniada historia / do se hallarán la vida y los amores / de cierta dama de inmortal memoria” (p. 112). En pocas palabras resume así el cometido de su creación poética: el lector debe celebrar “la victoria / que han alcanzado [...] las beatas asociadas con el Diablo” (p. 112). Se va a ocupar de la vida de Bárbara, la cual tiene “rasgos de indignancia, / de esplendor, de maldad y de inocencia” (p. 112). Expresa su deseo de dar una lección moral con la creación, al modo de los poetas clásicos:

Si de mi pluma la verdad brotara
pura como el acento del Profeta,
y de moral una lección cantara
digna de los encomios del poeta,
entonces, oh lector, cuánto se holgara
mi alma de joven, ardorosa, inquieta

⁹ Ver “A un Cristo empeñado” de Manuel Uribe Velásquez en la revista *La España Moderna*. Año V, N° LVI, agosto de 1893.

que aspira a conquistar alguna rama
del árbol corpulento de la fama (p. 112).

Según el decir de las gentes, “la Jaramillo es corrompida” y, como debe relatar todo lo que ella hacía, pide disculpas por adelantado, pues habrá descripciones de estilo fuerte, aunque en otros casos utilizará un estilo sencillo (p. 113). Para ello usa una expresión castiza que se había vuelto ya antioqueña: dice que debe irse “por la hebra hasta el ovillo” en esas descripciones. Como quien no quiere la cosa, pide al lector que imagine si “con desprecio del pudor ajeno” (p. 113) el poeta fuera a describir a Carlos reclinado sobre el pecho de Bárbara, al tiempo que se dan un beso, lo cual hiciera morir “de pena y de vergüenza”. Utiliza la misma disculpa para indicar que hubo “algunas poco místicas escenas” entre los amantes “en tan estrecha unión que les tomara / tan solo por un ser quien los mirara” (p. 113). De ese modo evita describir gráficamente lo que sugiere apenas. Hace gala del desenfado de un Arcipreste de Hita (1963) —aunque ahora en el siglo XIX y en Antioquia—, quien para exponer lo que es el “buen amor” narra ejemplos claros del “mal amor”, contando con la conciencia de los lectores para poder juzgar y sacar la lección. Da muestras de humildad, de no poder con “lira ronca y destemplada” describir “en su dulce acento” “el desigual y presuroso aliento / la voz por el deseo entrecortada” y “un dulce beso” en “el primer momento” en que los amantes “se acarician cual aves en su nido” (Uribe Velásquez, 1967, p. 114). Vuelve al tema, diciendo que va a hablar de amantes, y cuenta con que las casadas —quienes conocen ese momento del amor con sus esposos— pueden comprender los abrazos y caricias anhelantes de los personajes (p. 114). Con ello deja claro que desde los ámbitos de lo aceptado (el matrimonio) se puede comprender lo que son los amores de amantes no casados. Establece con ello el plano desde el cual se “verá” el asunto moral (p. 114). Es con los amores del par de amantes enunciados veladamente mediante unas disculpas como inicia el “cuento”, y así empieza a exponer el problema moral de su interés. Y concluye su introducción.

PRIMER CANTO

El “Canto I” del poema “Bárbara Jaramillo (cuento infernal)” empieza con un tono de descripción y contrapone la noche de luna del nacimiento del personaje principal de la obra con la belleza soleada de la mujer en que se convierte: “Suenan el reloj de Bogotá la una, / ladran los perros con terror y espanto, / muestra su faz la rutilante luna, / nace al mundo una mujer en tanto”. Dicha mujer es “hermosa como un sol desde la cuna”, y nos explica que aquella que nació en la noche “fue Bárbara la dama, de quien canto / (con perdón de los críticos modernos), su primera bajada a los infiernos”. Ella proviene de la noche, llega a brillar como un sol y luego se sumerge en las oscuridades del infierno

(p. 115), y con ello muestra su derivación por ámbitos contrapuestos (empieza en las tinieblas y regresa a ellas tras un paso por la luz). A continuación, hace uso de una imagen pagana clásica mezclada con una española para describir a esta mujer a sus veinte años, tras precisar que no es necesario saber su fecha de nacimiento: “es un primor su alabastrina frente / y son sus labios de jazmín y rosa” (p. 115). Acude a un españolismo claro para decir que ella “quemó más almas con sus ojos / que herejes en Madrid los ortodojos”. Fuera de traer a colación la Inquisición para hablar de la gran pasión que despertaba, el poeta juega con el lenguaje y emplea la forma arcaizante española “ortodojos”, para satisfacer la necesidad de la rima (p. 115).

Ubica la casa de la infancia y la juventud primera de Bárbara al pie de Monserrate, la cual en Bogotá muestran a los viajeros, como queriendo decir que es un lugar conocido. Sitúa la casa en concreto (y si no proporcionó la fecha de nacimiento de la niña —para ubicar el relato—, con el espacio sí es preciso). Advierte que la historia puede creerse que son “inventos” (p. 116). En ese espacio determinado la niña es cuidada por sus padres, y es “lozana cual la flor de primavera / que fresca y pura se ostentó en el prado”, no tiene inquietudes porque solamente quiere vivir feliz al lado de sus padres, “ser muy tierna con ellos” y después “dejar correr la caprichosa vida” (p. 116). Pasa a describir a los padres, quienes eran “ajenos / al placer mundanal”, se afanan por ser “muy religiosos y muy buenos”, pues siempre iban a misa de cinco, no hacían banquetes y maldecían de las damas que bailaban (p. 116). Exhiben algo común en la época: la idea de que el baile de la mujer es pecaminoso e incita a malas cosas en sentido moral. El autor dice que “daba risa oír las maldiciones que lanzaban” contra las bailarinas (p. 116). Con dicha pincelada, retrata a muchos integrantes de la sociedad del momento. Los primeros años Bárbara los pasó “entregada al deber y a la inocencia”, sin conocer los engaños del mundo, “tranquila siempre tuvo la conciencia” (p. 117), sin conocer extraños al núcleo familiar quienes pudieran turbarla. Y para recalcar su inocencia se la describe con una imagen de pureza: “una flor en un rincón nacida de los bellos jardines de la vida” (p. 117). Apunta claramente a ideologías presentes en la creación:

Mas... como la virtud no vale nada
según las tradiciones colombianas
si no está la mujer impregnada
en la doctrina y máximas cristianas,
sucedió que la niña fue llevada
en compañía de otras dos hermanas
a confesarse por la vez primera
cual si una grande pecadora fuera (p. 117).

Las tradiciones colombianas religiosas a las que se refiere Uribe Velásquez hacen que una joven vaya a su primera confesión ante un sacerdote como si estuviese manchada y como si las indicaciones del confesor tras la declaración pudieran de hecho limpiarla de las manchas. Se asume que ya es pecadora de antemano, pero lo que sucede surte el efecto contrario al deseado: la niña siente terror “contrita”, “se arrodilla temblorosa” y no sabe qué confesar, y al confesarse así se marchita su mirada de fuego y “pierde su labio el color de rosa”. La “ronca voz del cura” le augura una desgracia (p. 117). El cura procede a examinarla y comienza a exponer para ella los diez mandamientos, y sin términos de honestidad se concentra en dejarle claro uno de ellos sin ninguna “priesa” (p. 118). Este último término, de rancio sabor español, es usado por el poeta en aras de la rima. Y, ruborizada entre la gente, la joven se desmaya. Es notable aquello de que la niña pierda el sentido cuando se le explican los santos mandamientos “de honestidad en términos exentos”, y a causa de esto “quiere conocer amores” (p. 118).

En la creación se subvierte el orden moral y muestra cómo al tratar de instaurar en el alma de Bárbara los preceptos católicos, se logra todo lo opuesto: que ella vaya en busca de aquello que para el catolicismo es precisamente lo indeseado, que explore los placeres de la sexualidad. Al buscar encaminarla, el sacerdote la corrompe. Y acaba con su inocencia y su frescura por eso mismo. Tal vez si dejara a la vida seguir su curso entonces no la habría perdido. El cuestionamiento y la negación que hacen los liberales a la obra de la Iglesia en el siglo XIX fue recurrente y el poeta que nos ocupa no es ajeno a dicho proceder.

Y la niña siente anhelo por encontrar “el árbol de la ciencia” (aquel que en la Biblia es presentado como el origen del pecado porque Adán y Eva buscan los frutos de dicho árbol). Dice: Bárbara por comer el fruto del árbol de la ciencia “diera el cielo”.¹⁰ A causa de esto es que va a irse a los infiernos. Regresa a casa sintiendo fastidio “por la vida recatada” (p. 118) y lleva ya un fuego por dentro, el cual la conduce a querer “amar un poco y hasta ser amada”; desea trovadores que le hagan versos y le envíen flores. “Dormir no pudo la primera noche” (p. 119), soñando en cómo pasearía en coche como la bogotana más lujosa (p. 119). Desea descubrirse rompiendo “su broche”, cual si fuera una rosa, y en estos “sueños de grana” la sorprende la madrugada. Apunta el poeta que es normal para una mujer “en los albores / de la primera edad de la belleza” tener amadores que la hagan conturbar. Y esta joven en particular se moría de amor y de tristeza precisamente porque

¹⁰ Se verá cómo, después de haber bajado al infierno, Satanás mismo cuenta que en sus ámbitos se quiere el progreso, el estudio, el conocimiento y el trabajo, y que en cambio, en el cielo solo van los que no hacen mayor cosa en la vida y están llenos de pereza. O sea, “el árbol de la ciencia” tiene en este infierno verdadera importancia.

“Carlos su pariente, / se mostraba con ella indiferente” (p. 119). Indica el poeta que el familiar de ella, en asuntos de mujeres, “era una copia de don Juan Tenorio” (p. 119). La alusión es clara a la obra teatral del romántico español Juan Zorrilla (Zorrilla, 1975)¹¹ e implícitamente a *El burlador de Sevilla* y *El convidado de piedra* de Tirso de Molina (1962), base de todos los “don Juan” de ahí en adelante. En Bogotá, Carlos era conocido por asistir a paseos, bailes y jolgorios, “por ser hombre de placeres” y tener esa cualidad “de no faltar por la mañana al templo” (Uribe Velásquez, 1967, p. 119). Indica Uribe Velásquez la hipocresía de quienes festejan, se entregan al placer y van a misa luego, lo cual les permite aparentar limpieza y pureza interna. Y es precisamente en misa donde finge enamorarse del “candor virginal de aquella rosa” (p. 120). Empezó por mandarle algún recado y después versos, y así enamoró a Bárbara, pues “es cosa fácil / prender la llama del amor primero / en un pecho infantil, casto y sincero” (p. 120).

El mismo Satanás “que no duerme de mañana” hace que Carlos vaya a misa el día en que la joven muy ufana se confiesa la tercera vez (p. 120). Y arrodillándose a su lado le entrega una carta —y apunta el poeta “quién creyera”— la cual ella le recibe “sin empacho” (p. 120). En esta esquila “le pinta el mundo color de rosa” (p. 120), compara sus ojos con una estela, la cual deja “huella luminosa” y la llama “nereida”, la llama “gacela”. Con estos dos últimos términos hace uso de esa manera cultural española de invocar el mundo pagano grecorromano y también el mundo árabe. “Nereida” es usada por los poetas para hablar de ninfas, y “gacela” es algo que se encuentra en la poesía árabe en España desde obras como los zéjeles de Ben Quzmán (García Gómez, 1981), pasando por mucha poesía castellana y española hasta, por ejemplo, la del Duque de Rivas, quien emplea el término para referirse a una mujer en obras como *El moro expósito* (Saavedra, 1960) o Hartzenbusch en *Los amantes de Teruel* (Hartzenbusch, 1964). El romanticismo español está a la orden del día para Manuel Uribe Velásquez, y su influencia en este es la más clara de las que podemos ver por sus inclinaciones culturales y literarias.

La llama “esposa”, atreviéndose más allá de lo permitido —pues no se han casado, ni siquiera han hecho una promesa de casarse— para ser muy persuasivo con esa sugestión del compromiso implícito en un matrimonio y así acceder a ella... la invita a “una nocturna y amorosa cita” (Uribe Velásquez, 1967, p. 120). Como Bárbara está predispuesta al amor mundanal, “le cuesta desoír su ruego” (p. 121) y accede a la voluntad de Carlos. Y “a la hora entrada de la siesta” —otra alusión cultural nuestra por ser una costumbre de la cultura colombiana bastante arraigada, como lo ha sido la siesta—, lo dejó entrar “a

¹¹ Zorrilla era conocido entre los escritores antioqueños en la época de Uribe Velásquez (Karl, 1870, p. 159).

su propia casa”, con lo cual nos indica que se perdió un recato bien visto socialmente. Dice que “ya no pudiendo resistir el fuego, / que su alma entera sin piedad abrasa” permite que Carlos entre en “su propia casa”. Además, con ello indica que un umbral se ha traspasado, lo trae a la intimidad de la casa y por tanto está más en peligro de pecar con su cuerpo y de perder su alma por ello. En este punto hay una estrofa completa suprimida por la censura.¹² El uso de la censura para ocultar asuntos amorosos en las obras literarias fue una práctica perpetuada por los editores seguidores de Núñez y Caro, inclusive lo hicieron algunos editores que se decían liberales. A continuación de la que llamaremos “estrofa escondida”, hasta que aparezca, el poeta amalfitano evita describir “el beso de unos labios palpitantes” y las horas “del tierno amor de nuestros dos amantes”, pues no desea ser él quien “abrirá sus ojos” y así causar sonrojos a lectores y lectoras que “en cuestiones de amor sean ignorantes” (Uribe Velásquez, 1967, p. 121). Carlos, quien solo quería burlarla (ya se advirtió su filiación con Juan Tenorio), como “áspid venenosa” (usa el topos clásico) “hincó sobre la víctima diente / y luego se partió lleno de gozo” (p. 122). Ella, desgarrada el alma “y su honra”, también sin amores y sin reposo para calmar su amargo llanto, busca lo que se va a contar en el “Canto II”. Indicamos este aspecto del cuento-poema: el poeta no hace descripción alguna de Carlos. Con unos cuantos versos establece que es un don Juan, que le gustan las fiestas y que finge, pero no aparece una fisonomía de este ni se nos da a los lectores unos rasgos más precisos de su carácter, etc. El personaje funciona en “el cuento” como estereotipo. De Bárbara por lo menos tenemos algunas descripciones de su rostro y una clara transformación moral de una infancia de inocencia y sencillez, de niña protegida en el hogar a una joven que desea conocer el amor y ser reconocida socialmente por sus lujos.

SEGUNDO CANTO

El “Canto II” del poema aborda variadas consideraciones morales acerca de la mujer más bien categóricas y desconocedoras de lo que es el alma humana, pero seguimos al poeta en sus planteamientos sin rebatirle sus afirmaciones: “Es la mujer cual seco combustible / que puede devorarlo en un momento / una chispa de fuego imperceptible / que besa airada la inquietud del viento” (Uribe Velásquez, 1967, p. 123). Como quien dice, es arrastrada por ese fuego alimentado por el viento y, por ende, cuando se enciende la llama del amor, no es capaz de apagar “la desastrosa llama / que su alma entera sin piedad inflama” (p. 123), y despechada, “sin pensar en el paterno lecho”, con lo que recalca que

¹² En la edición de *Obra poética* de Uribe Velásquez (1967) dice: “Estrofa suprimida por la censura de la época (1884)” (p. 121).

no tiene en cuenta la educación recibida en sus primeros años, y “sedienta de placer, de amor, de olvido”, “se lanza” en el abismo del mundo corruptor. Lo hace “con singular cinismo” (p. 123). Y entra a “la corriente undosa” del “mar insondable de la vida”. Encuentra que ella misma es bella y es acogida en el mundo por eso. Fue adorada por todos como una diosa “de las faldas de Venus desprendida” (con lo cual vuelve a usar una imagen del paganismo para dar fuerza a la aseveración) y rindió “a su sabor” mil corazones. O sea, fue acogida por el poder que le otorga su belleza para enamorar (p. 124). Vivió el amor desenfrenado mientras era hermosa (p. 124). Y “busca con entusiasmo las orgías” y llega hasta el pecado usando “grandes y abundantes vías” (p. 124). Y se olvida de su hogar y de su propio honor (p. 124).

Pinta el poeta cómo se entrega al mal camino: expone las consideraciones de la mujer acerca de no ser perdonada por el cielo, por lo que ha hecho, y prosigue por el camino que ha tomado:

Bárbara cree que la mujer cristiana
una vez que sus prácticas olvida,
y que su honor y su virtud profana,
allá en el cielo no tendrá cabida;
perdida esa esperanza, no se afana
por enmendar su desastrosa vida,
y sigue en pos de goces materiales
en medio de horrosas bacanales (p. 124).

Con esta alusión a las bacanales —fiestas de desenfreno en honor del dios Baco— refuerza “la perdición” a la cual se dirige, pues queda inscrita en un paganismo. Pero no puede continuar por ese mal camino para siempre, pues la belleza de la edad lozana se gasta en la “mujer perdida”, y Bárbara ve cómo ha perdido sus encantos (p. 125). Detecta su primera cana, percibe su “mirada torva” y cómo su talle se “encorva” (p. 125).

La dejan de apreciar como antes, ya no es la dama principal de los salones. El arma de la belleza ya no está en sus manos (p. 125). Y se “sumerge en hondísima tristeza” producida por el despecho de las mujeres que “agostan la existencia en los placeres” (p. 125). Le falta el amor, la juventud y el brío, y siente “hastío / de la farsa del mundo y de su gente”. “Pretende enmendarse porque siente / que en sus brazos se estrecha la demencia, / compañera crúel de la indigencia” (p. 125). En su cerebro hay extrañas sensaciones, tiene “accesos de tristeza” por el contraste entre el pasado y el presente. Se le acobarda el espíritu y ya quiere morir (p. 126). Y busca un sayal de beata y lo viste, se corta el cabello y asiste a misa mayor temprano en la Catedral

Primada de Bogotá o en la Tercera —otro espacio determinado—, y es tal su contrición que inspira, más que piedad, veneración a quien la ve (p. 126).

Ahora hace otra consideración sobre cómo las mujeres entregadas a una vida de exploración sensual utilizan indebidamente la religión, pues creen que al darle a Dios su cuerpo ya ajado, con ello arreglan sus cuentas con la divinidad. Uribe Velásquez dedica a ello una estrofa:

Es recurso común en las mujeres
entregarse al Señor en alma y todo,
cuando ya han agotado los placeres
y el cuerpo es cieno y asqueroso lodo.
Para arreglar sus cuentas estos seres
tienen con el Creador bonito modo:
gastan con los amantes la hermosura
y regalan a Dios con la basura (p. 126).

Antes había dicho que se podía creer que su cuento eran inventos (p. 116), y en este punto afirma que no mete arte en esta relación; el cuento referido es “tal cual es” (p. 127). A partir de ahora depende de habladorías para su relato. “Pues cuanto sigue no es sino un ensarte / de invenciones del vulgo, que no quiero / patrocinar, pese que rimo acaso / por pura ociosidad. ¡Salí del paso!” (p. 127). El autor de la obra nos comunica un poco acerca de cómo escribe la obra en la obra misma, algo propio de creaciones del romanticismo francés y español para dar la sensación de una suerte de pacto entre quien escribe y quien lee. Es clara su intención jocosa, como guiñando el ojo... para que se le siga el cuento.

La “pobre mujer” está tan nerviosa que llega a imaginar con confusión y espanto que “un perro negro tras de sí camina” (p. 127). Y ya se supone en el infierno “ardiendo, sin piedad, en el fuego eterno” (p. 127). La idea del perro negro que aparece a los condenados al infierno puede haber sido tomada del *Fausto* de Johann Wolfgang von Goethe (1950, pp. 67-71)¹³ y la cual es utilizada, con adiciones y exageraciones, en diversas supersticiones populares. Con una estrofa, el poeta muestra cómo es de poderosa la habladoría de la gente para contribuir a que Bárbara crea que en efecto está poseída por el demonio:

¹³ Antonio José Restrepo (1903) publicó el artículo “Fausto, tragedia en verso castellano, por D. Teodoro Llorente” en el periódico *La actualidad* en 1884 (pp. 30-42). En dicho artículo habla de haber visto la ópera “Fausto” de Gounod (p. 35). Quizá la presentación en Bogotá de esta ópera y la traducción de la obra de Goethe sean las fuentes conocidas por Uribe Velásquez, si precisamente en el año de 1884 aparece el poema, él estaba en Bogotá y era amigo de Antonio José Restrepo.

Sábese ya por la ciudad entera
 que a Bárbara la sigue noche y día
 un perro endemoniado por doquiera;
 al verla todo el mundo: "Avermaría
 Jesús mil veces", grita, de manera
 que la pobre mujer más se extravía,
 al mirarse temida de repente
 como el mismo Demonio por la gente
 (Uribe Velásquez, 1967, p. 127).

Y la familia la recoge en casa cuando la gente la da por insensata, pues indica Uribe Velásquez: "siempre se halla en el hogar la calma / que el vicio roba sin piedad al alma" (p. 128). En efecto, en casa recupera el juicio y se le quita la tristeza "que por herencia le dejara el vicio". (p. 128). Como "su cerebro ha vuelto a la entereza", tampoco tiene la "pretensión tan insensata" de volverse beata (p. 128). Se ríe de su monomanía de creer en aquel perro negro que la seguía (p. 128). Con haber vuelto a la razón empieza a buscar "la vida del placer", y le dicen que en su tez antes pálida hay "tintes color de rosa" (p. 129). Y Uribe Velásquez vuelve a moralizar sobre el carácter de la mujer: "Es la mujer en todo como un niño, / tenaz, incorregible y caprichosa: / obra tan solo por su propia cuenta / y ni en sus mismos daños escarmienta" (p. 129). Como se siente bien, busca "dar de nuevo cuerda a sus pasiones", "siente avidez de nuevas emociones" y busca de nuevo entregarse "al anchuroso mundo" (p. 129).

Un sábado recibe una tarjeta elegante que le entrega el criado de "Carlos, su primer amante, / que de ella siempre estuvo enamorado" —así sepamos que no fue así—, quien la invita a un baile para que arreglen "cierta querella que existía pendiente" entre ambos (la historia de su abandono) (p. 129). Bárbara duda un poco, como presintiendo algo, pero aparta el miedo de su pecho (p. 130). Se trata de un momento que un narrador sabe manejar, porque da la sensación de que las cosas pudieron haber sido distintas si solo hubiera escuchado a su instinto; es muy efectivo para crear expectativa en el arte narrativo. El poeta emplea pues herramientas propias del "cuento".

A las diez llega "don Carlos", embozado, y cruzando la calle se van a un lugar donde pueden bailar, aclara el poeta, "sin remover cenizas del pasado" (p. 130) y para "darle distracción a sus sentidos", con lo cual recalca la índole hedonista del encuentro.¹⁴ Y en medio del baile arreglan sus querellas (p. 130). Se prometen amor: "Amarse nuevamente se juraron, / porque jurar en vano poco cuesta, / en asuntos tan privados como esos / en que se hacen las cruces con los besos".

¹⁴ La capa usada para evadir responsabilidades, a lo comedia del Siglo de Oro o a lo comedia del romanticismo español.

En otras palabras, la liviandad de juramentos que no se van a cumplir. La música sonaba y encantaba (p. 131) cuando, de repente, en medio del baile “un acento” pronuncia palabras sombrías: “¡Largo de aquí, mujeres mojigatas, / católicas, hipócritas, beatas!” (p. 131). Es un acento “endemoniado”, dice el poema, y al oírlo, se acaba el festín (p. 131). Todos quedan electrizados cual si Neptuno hubiese descargado toda su cólera en aquel sitio (p. 131). La alusión al mundo clásico refuerza el poder de esa voz del demonio. Y el vate prosigue: “Y cuenta aún lleno de terror, alguno, / que nadie pudo balbucir vocablo, / al verse todos en poder del Diablo” (p. 131). El miedo es tal que mujer hubo quien halló la muerte “por haberse encontrado embarazada”, otra falleció sobre un cojín, y hasta un mozalbete se tragó un clarinete (p. 131), dice con toque hiperbólico y humorístico el poeta autor de un soneto sobre el tema de sus deseos para un molesto aprendiz de clarinete.¹⁵ Y cuentan los que lograron ver algo que Carlos se transformó en el demonio y que, en un segundo, simultáneamente con “rasgarle con las uñas chal y bata”, se la lleva “por los aires”, “según nos informó una mojigata”, las cuales fueron “operaciones [...] / que tienen asombrado a todo el mundo” (p. 132). Entonces hay imágenes de cataclismo, muy acordes con esta aparición del diablo: un trueno que retumba y el “rebramar los fieros aquilones / vese de diablos el espacio lleno / prorrumpiendo en terribles maldiciones; / rasgan las nubes su abundante seno / y el agua se desata a borbotones” (p. 132), y el canto II concluye con dos versos con reminiscencias de un final apocalíptico: “parece que los cielos y la tierra / y el infierno y el mar están en guerra” (p. 132).¹⁶

TERCER CANTO

El “Canto III” es luminoso, parte de una descripción de la aurora, evocadora de la poesía clásica:

Abre sus ojos la brillante aurora,
 tras las cortinas del rosado Oriente,
 con sus fulgores la campiña dora
 el vivo rayo de su blanca frente.
 Naturaleza toda se colora
 de topacio y carmín súbitamente:
 digna de Dios se muestra la armonía,
 que presenta al nacer un nuevo día
 (Uribe Velásquez, 1967, p. 133).

¹⁵ Véase “Ante la tumba de un aprendiz de clarinete [A Rafael Pombo]” (Zapata, 1934, p. 201).

¹⁶ Esta descripción del cataclismo hace pensar en las primeras intervenciones del Coro y el Eco y del Pater Profundis en la escena ix del quinto acto del *Fausto*. Dichos personajes muestran que esos cataclismos son señal de una renovación (Goethe, 1950, pp. 560-562). Uribe Velásquez parece usar la imagen más como parte de la descripción de la aparición del señor de las tinieblas, pero dado el final de la obra, es posible que sugiera el sentido que se le da en el *Fausto*.

Se sabe lo que ha ocurrido en la ciudad. Pero hay un comentario cáustico: “Y sobra quien se ría con sarcasmo / al comprender que el Diabolo equivocado, / en Bárbara cargó con una alhaja, / que le lleva en saber mucha ventaja”. Con ese llamarla “alhaja” (aún en el presente la palabra se emplea para indicar a alguien no deseable) la señala como especial en dicho infierno y despierta inquietud porque la mujer va a burlar al diablo como señaló al comienzo del poema (p. 133).¹⁷ Fue famoso en Bogotá el hecho de que ella despertara en un “aposento magnífico” sin saber cómo y pensando que iba a encontrarse en un “lecho infernal” (p. 134). Y se viste con vestidos encontrados allí especialmente para ella y se oye música en los recintos vecinos (p. 134), la cual le hace pensar que se encuentra en un cielo (p. 134). De repente aparece un chicuelo y le dice: “Mi señora, el Diabolo viene a visitarla ahora”, y aunque sería de esperarse que se turbara ante este anuncio, dado que ella “sabe tanto como el Diabolo” le manda decir que lo espera “en el instante”.

Aparece el mismísimo demonio, quien es alto, lento en su caminar, “de noble faz y de mirada ardiente / sin más defecto que llevar dorado / un grande cuerno sobre la ancha frente” (p. 135). Es un diablo peculiar, contrario a su estereotipo, pues se le suprimen los dos cachos laterales y tiene uno solo frontal. Viene al encuentro de ella con una gracia como si proviniera de Francia.¹⁸ Y ella le manifiesta que pensaba que era feo, por como se lo describe comúnmente en la escritura, la escultura y en las palabras de los curas. Pero el Diabolo le dice que en efecto es así, que es víctima del fanatismo, que lo llaman “El Cornudo del Abismo” y que en las sacristías acostumbran tener retratos suyos tan feos que su imagen “da terror hasta [a] la misma muerte” (Uribe Velásquez, 1967, p. 136).¹⁹ El diablo alega que es normal, que eso pasa a quien sobresale un tanto, pues se lo calumnia. Sustenta su afirmación con tergiversaciones grandes en la historia del mundo, como la de que a Jesucristo le llaman loco o a Colón “falto de talento” (p. 136). Le dice que al haber recorrido todo el infierno, apoyada en su brazo, verá cómo el placer tiene su nido en el infierno y que no escasea ahí “el bien positivo”. Se declara liberal de un modo muy peculiar: “sabrás cuánto a los rojos / nos saben calumniar los ortodoxos” (p. 136). Se trata claramente de un diablo liberal por la asociación del color rojo con dicho partido político en Colombia. Sostiene que claro que hay algo de castigo en su “mansión esplendorosa”, particularmente para el traidor,

¹⁷ Esta mujer que va a ir a burlar al demonio hace pensar en las palabras del último parlamento de Mefistófeles, en la escena VIII del acto quinto del *Fausto*. Allí Mefistófeles muestra cómo él ha sido burlado: “¡Vulgares placeres, amorios absurdos han dado al traste con toda la empecinada astucia diabólica!” (Goethe, 1950, p. 560). Bárbara Jaramillo es precisamente ella, la lujuriosa e irreverente, quien se libera del infierno y se contrapone a la injusticia del mismo Diabolo.

¹⁸ Cliché de la época para significar elegancia.

¹⁹ Al verso le agregamos la preposición “a”, pues el sentido queda dañado si ella falta en el verso. Nuestra adición, por la sinelefa, no altera la métrica.

el amigo infiel que profana el honor de esposa ajena, y que tiene atrapados en fosa a algunos curas (p. 137). Muestra claramente su ideología liberal: afirma ensañarse con quienes “siguen las doctrinas de la España / de aquel tiempo cruel de los inquisidores”, y a los frailes “de mísera calaña” y “sus secuaces e impostores” les asa las costillas en las parrillas infernales para siempre (p. 137). Al igual que a centenares de usureros, pues “se chupan dulcemente / la sangre de los pobres jornaleros”, los hace arder en cueros. Luego verá cómo arden en el infierno las beatas (p. 137). Este verso es de particular interés dado que el “cuento”, recalamos, es para mostrar la victoria de una beata sobre el demonio.

Ahora expone que allí se encontrarán bien quienes “pasaron noche y día / tan solo consagrados a la ciencia”. Los sabios allí gozan de eterna paz y dulce melodía, y Bárbara debe tenerlo presente en caso de que quien habla le permita volver a la tierra (p. 138). Explica la función de su cuerno único: “con él siempre adivino / qué anduvo por buen o mal camino” (p. 138). En el infierno para los malos hay fuego eterno y para los buenos “sempiterna gloria”. El diablo castiga a los malos maridos, tanto a los descuidados o a quienes fingen descuido para poderse dedicar a beber cerveza (p. 138). Advierte que la virtud no consiste “en eso de profesar la religión cristiana, / ni en consagrarse con piedad al rezo” (p. 139), sino en vivir “del trabajo al peso”, sea en ejercicios materiales o intelectuales (p. 139). Que allí no se acepta la virtud “aconsejada por el clero apostólico romano” de oír misa cantada o quemar incienso a “San Fulano”,²⁰ y lo que vale menos aún para el demonio, “no hacer nada / que encallezca la palma de la mano” (p. 139). El anticlericalismo y la pelea contra la ideología de la Santa Sede es clarísima, llena de humor pero clara y contundente. Es *sui generis* la propuesta de este Diablo adaptado a la Colombia del siglo XIX. De repente, cuando el reloj da las diez, el diablo dice a Bárbara que debe ir a presidir un soberbio banquete previsto “para un sabio colombiano”. Por alguna razón de peso no la invita, y hace un apunte donde critica al Congreso de la República: “por no ser mi reglamento / violable, como lo es el del Congreso” (p. 140); de todos modos le ofrece, si tiene aliento aún, observar a través de una ventana la fiesta de hombres importantes.

CUARTO CANTO

En el “Canto IV”, Bárbara se asoma por la ventana y reconoce a “trece sujetos puramente bogotanos”. Ve cómo el Diablo se sienta sin embarazo entre aquella gente, “como que ya era viejo Presidente” (Uribe Velásquez,

²⁰ Nótese la ironía para rebajar importancia a los santos.

1967, p. 141), toma un vaso de champaña y brinda por quien tiene al frente, a quien se refiere como “hermano, filósofo del pueblo colombiano” (p. 141); el poema no indica de quién se trata específicamente. Se toma champaña, la cual “se sube a la cabeza”, vino, y hay manjares, y cuando todo acaba, la orquesta empieza a tocar. A la reunión asisten grandes militares, sabios, mujeres hermosas, y gozan del humor de un día sabroso. La orquesta se detiene y una mujer pide al Diablo que le “haga el bien de describirle el Cielo” (p. 141), y este pide ayuda a su Musa para la descripción como lo haría un poeta del mundo clásico. Precede su retrato de la advertencia de no mentir al hablar del cielo, aunque sea su enemigo (p. 142): “El Cielo está habitado por las gentes / que denominan Santos en la tierra; / es decir por sujetos inocentes / que ni en la paz se meten ni en la guerra” (p. 143). Es claro el desprecio manifiesto por aquellos que no tienen nada que ver con la sociedad de los hombres. Y prosigue: “Solo se hallan en el Cielo entes / a quienes una mosca los aterra / que no apedrearon un mastín ni un gato / ni que llegaron a quebrar un plato” (p. 143), refiriéndose a su temor, a su falta de enfrentar la vida con sus problemas o su dosis de maldad. El diablo hace referencia a esa abnegación y quietud propia del cielo por oposición a lo que se halla en el infierno, donde todo se rige por la actividad, el trabajo, el conocimiento, la creatividad:

No hay en esa mansión, como en la mía,
armas de fuego, parches ni cornetas,
ni oradores de gran valentía,
ni guerreros que luchen como atletas;
ni se escucha la dulce melodía
de la lira inmortal de los poetas,
ni hay sabios que se quiebren la cabeza
observando la gran naturaleza (p. 143).

Esos oradores a los que hace referencia son como los que el “Indio” Uribe (1965) elogia en sus diversas semblanzas. Sigue afirmando las carencias del cielo donde, como no hay guerreros o sabios que se defiendan de la tiranía, no puede haber vida, o “si no existe un artesano”, “es claro que en región tan atrasada / trabajar y saber no valen nada” (Uribe Velásquez, 1967, p. 143). Precisamente en el trabajo y en el saber se cifra el mayor valor de este infierno propuesto por el poeta.

La ociosidad de la mansión celeste no tiene límites, y es “un erial, inculto, agreste” el cual no requiere trabajadores (p. 144). Se teme allí al conocimiento, “el Dios del trabajo no ha tenido entrada / en aquella pacífica

morada” (p. 144). En cambio, en el infierno “se escucha el cuerno de pastor sencillo / y el rugir veloz de locomotora”, se oye el martillo trabajando el hierro, tiene luz eléctrica precisamente porque esos beneficios los realiza el trabajo (p. 144). Elogia a quienes trabajan y hacen lo que los castores, los gusanos de seda y las abejas con su labor: servir a otros y construir la morada de la comunidad (p. 144). En el cielo “al talento se le corta el vuelo” y en el infierno se verá “la inteligencia alada”, pues se anhela el trabajo, en cambio en el Cielo “está la ociosidad entronizada”. En los infiernos “trabajo y estudios son eternos” (p. 145). Se aviva a Lucifer (con lo cual hay un dardo lanzado a los conservadores del momento, quienes no desean el progreso de Colombia). Este diablo progresista, al modo del ideólogo liberal del siglo XIX, no es el diablo común y corriente; y para crearlo, Manuel Uribe Velásquez sabe más que un diablo.

Para concluir con sus razones, el diablo pregunta al sabio colombiano: “¿De qué país Mc-Douall es ciudadano?”.²¹ Y el sabio contesta que no quiere saber el origen del poeta Roberto Mc-Douall. Le hace una crítica devastadora: desgarró con numen y acento arteros el pecho de “la inocente virgen”, y apunta: “La paleta / de aquel pintor tendrá en vez de colores, / cieno de podridísimos vapores” (Uribe Velásquez, 1967, p. 145). Se refieren a la historia creada por Mac-Douall en la cual un tal Arturo consigue la victoria de ser un Tenorio de una joven Clara, y quien paga los platos rotos es toda una Escuela, la de las Normales (Uribe Velásquez, 1967, p. 146). El poeta daña “la verdad con la falsía”. Y pide que devuelva en octavas ese honor robado a las Normales (p. 146). En la creación, Uribe Velásquez hace referencia al poema contemporáneo “El joven Arturo” de Roberto Mac-Douall (1883), el cual trata sobre una mujer llamada Clara, quien es educada en una de las Escuelas Normales. Antes de ingresar a realizar sus estudios iba a misa, y en el templo un muchacho de nombre Pablo le coqueteaba, por lo menos así creían percibirlo quienes acudían a la práctica religiosa. Durante los tres años de los estudios de Clara, Pablo y ella pierden contacto y en ese lapso de tiempo el muchacho conoce a una niña sencilla, llamada Margarita. Clara en tanto aprende a utilizar la ciencia para tomar las determinaciones importantes de su vida. Ambas mujeres escriben cartas a Pablo y reclaman su amor, pero este escoge de entre las dos a Clara por la ventaja intelectual que esta le lleva a Margarita. Clara y Pablo se casan. En la dinámica del matrimonio Clara le dice a Pablo que salga por las noches y que respetará su vida sin tratar de cambiarlo. Pero un día, en una carta de una amiga cercana a Clara, interpreta que Clara le ha sido infiel a él con un tal Arturo. Y como la ve hablando de

²¹ Roberto Mac-Douall (1850-1921), poeta colombiano, fue famoso por poemas como “La conquista”, “Colón en Jamaica” y “El Bárbara”. Su obra *El joven Arturo*, a la cual alude Uribe Velásquez, fue publicada en 1883.

Arturo cuando está dormida, él cree que se trata de un vecino de ellos del mismo nombre. Sospecha que la razón por la cual le daba libertad para irse por las noches al esposo era para aprovechar su ausencia y tener amores con otro. Y la culpa de infidelidad. Ella le dice que no la acuse de semejante cosa, y que se va a casar con otra persona, y lo abandona. Él, en soledad, enloquece.

El narrador, quien es amigo de Pablo, pregunta a Clara por lo que ha hecho y ella le aclara que estudia astronomía y que el tal “Arturo” es la estrella que está observando por esos días. Las noches son favorables para la observación del astro. El narrador se da cuenta del malentendido, pero ya es demasiado tarde, y termina casándose con Margarita. En el poema de Mac-Douall, Pablo adjudica a la educación ofrecida por las Escuelas Normales, la cual crea mujeres librepensadoras (como lo es Clara), la causa de la infidelidad de su esposa. Y dado que en realidad ella no fue infiel nunca, sino que él supuso que la inocente del cargo se la jugaba con otro (producto de un malentendido), el sabio en el infierno del poema de Uribe Velásquez pide que Mac-Douall devuelva el honor que robó a las Normales, o sea que se retracte de lo que ha afirmado (Uribe Velásquez, 1967, pp. 145-146). Bárbara interviene, y entonces se hace un silencio. Uribe Velásquez pide disculpas al lector “si cambia el canto” (p. 146), porque efectivamente hay un giro en la notable trama. Bárbara bebe de lo que beben los otros: vino tinto, moscatel, champaña, vinos del Rhin y uva de España (p. 147). Imita a los sabios que beben tanto, y se le sube el vino a la cabeza y se mete entre los invitados y empieza a hablar, pidiendo permiso al “señor cornudo”, aclarando que su plática “será tan corta y pasajera / cual la virtud de la mujer primera” (p. 147), y sostiene con ironía lo fugaz de esa virtud.

Afirma que si el pecado de ella es “haber amado con pasión vehemente / y con delirio la barbuda gente”, confiesa haber amado mucho y gastar la vida en amor y en placeres (que de hecho fue competencia para otras mujeres en esto), y que chupó toda la esencia que llevan en el alma los hombres; dice: “amé bellos, grandes y pequeños / despierta los amé, los amé en sueños” (p. 148). Pero sostiene que eso no es raro en ese momento, y continúa afirmando:

Así cual yo, las damas encumbradas
de la *creme de la creme*, las solteras,
las monjas, las beatas, las casadas,
las blancas, las morenas, las fregonas,
se han visto en Bogotá en noches calladas,
saltar desde sus lechos cual las monas,
y entre sus brazos recibir amantes,
generales, y curas y estudiantes (p. 148).

Luego continúa: “Yo he visto en Bogotá grandes señoras, / besar a sus esposos, delirantes, / después de haber chupado largas horas / los labios y la miel de sus amantes” (p. 149), y ve cómo ellas profanan los tálamos nupciales con sabios, artesanos, estudiantes, blancos y negros, buenos y malvados (p. 149). Esto le sirve de base para protestarle al “rey de lo profundo” (p. 149), en acento conmovido y tierno, porque otras peores que ella no están en el infierno y ella sí está condenada. Pide que entonces esa *crème* venga al infierno y que ella pueda regresar al mundo, pues de lo contrario, le dice a Satanás, “cometes conmigo una injusticia” (p. 149). Se oyen aplausos para celebrar su queja y se apagan las luces de inmediato. Y se marchan muchos a dormir, y otros “quién sabe lo que harían” (p. 149). Cuenta Bárbara que en ese momento sintiose “por la mano de un gigante / arrebatar a lúbricas regiones” (p. 150). Y pálida, se reconoció a sí misma en Bogotá. No se sabe por qué el Diablo no hizo el paseo con ella por el infierno. Y concluye: “Tal vez se arrepintió porque temiera / que Bárbara al mirar en el Averno / ardiendo tanta hembra bogotana, / se creyera más casta que Susana” (p. 150), aludiendo a la Susana culpada injustamente de infidelidad en el texto bíblico. El poema concluye en términos duros con las mujeres que viven en Bogotá. Sobre todo tratándose de los versos finales y la idea de un Satanás aceptando la infidelidad de las capitalinas y salvando a Bárbara por comparación con ellas, en esa época el poema debió hacer que el sexo femenino de la capital se sintiera ultrajado.²²

CONCLUSIONES

Uribe Velásquez señala el problema moral de las mujeres bogotanas adúlteras. Como Lord Byron, pone en evidencia la moral de su época. El exergo del cuento, con cita de Espronceda, también muestra su contacto con el último romanticismo español. Los avances científicos (trenes, telégrafo) y el elogio a la máquina en Espronceda son temas relevantes en el infierno del poema “Bárbara Jaramillo”. El poeta colombiano no solo lee a españoles como Campoamor, Bretón de los Herreros o Quintana, quienes contaban con aprecio popular en Antioquia en ese entonces, sino que conoce bien la historia de la literatura española en el siglo XIX. Lee obras más progresistas que dialogan con su ideología política. Las variadas alusiones al mundo del paganismo permiten suponer su conocimiento del mundo grecorromano.

Hay muchos relatos donde el diablo resulta vencido, como *El muchacho y el diablo*, que recoge Dasent (1912), o *Le Duc de L’Omelette*, de Edgar Allan

²² El “Indio” Uribe (1939) cita el cuento “Felipe” de Gregorio Gutiérrez González, acerca de Medellín, como ejemplo de crítica social (pp. 145-149). El poema “Bárbara Jaramillo”, como el cuento “Felipe”, pone en entredicho la honorabilidad de las mujeres. Se desconoce cuál fue la reacción ante el poema de Uribe Velásquez en Bogotá.

Poe (1983), o el cuento de “El campesino y el diablo”, de la colección de los hermanos Grimm. Pero Uribe Velásquez contribuye con algo nuevo: se trata de una beata —con una juventud entregada a “la perdición”— que vence al mismísimo demonio. Bárbara escapa del infierno porque sabe más por ser beata inteligente que por haber sido diablo. Contamos en la tradición antioqueña con un gran poeta del verso sometido a métrica, quien reelabora temas tratados por el teatro del Siglo de Oro, por Byron, por el romanticismo español, y hace nuevos aportes. Emplea elementos del mundo clásico, y su obra está permeada por un humor finísimo. También mantiene un mismo tono para narrar un cuento largo y complejo. Hace un estudio de costumbres y una crítica, como sociólogo, a la infidelidad de muchas mujeres de la capital del país, así como la ineficacia de usar la confesión católica con ciertas mujeres jóvenes. Se muestra libre respecto de los ideales de la Regeneración gracias al demonio de un solo cacho, de corte liberal, quien rige sobre un infierno bastante peculiar (adecuado ideológicamente a un pensamiento político liberal). Dicho demonio, a su vez, resulta cuestionado y vencido por una mujer. No son despreciables las contribuciones de Manuel Uribe Velásquez, quien hizo de su arte poética un arma de defensa ideológica, una propuesta vital e inteligente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Dasent, G. W. (1912). *Popular Tales from the Norse*. With a Memoir by Arthur Irwin Dasent. New York: G. P. Putnam's Sons; Edinburgh: David Douglas.
- Escobar Uribe, A. (1952). *El Indio Uribe (o la lucha por la libertad en el siglo XIX)*. Bogotá: Tipografía Rojas.
- Escovar, J. M. (1898). La usura. *El Montañés* (12), pp. 460-470.
- España, G. (1984). *La poesía política y social en Colombia (Antología)*. Bogotá: El Áncora Editores.
- Fernández Botero, E. (1967). Prólogo. En *Manuel Uribe Velásquez. Obra poética*. Bogotá: Editorial Cosmos.
- García Gómez, E. (1981). *El mejor Ben Quzmán*. Madrid: Editorial Alianza.
- Goethe, J. W. (1950). *Fausto*. Madrid: Aguilar.
- González, E. y Zafir, L. (1953). *Antología de poetas de Antioquia*. Medellín: Imprenta departamental de Antioquia.
- Grimm, J. y W. (1976). *Cuentos*. Madrid: Editorial Alianza.
- Gutiérrez, B. A. (1950). *Gente maicera (Mosaico de Antioquia la grande)*. Medellín: Editorial Bedout.
- Gutiérrez González, G. (1960). *Obras completas*. Medellín: Editorial Bedout.
- Hartzenbusch, José Eugenio. (1964). *Los amantes de Teruel*. Colección Clásicos Castellanos. Madrid: Espasa-Calpe.
- Karl, A. (1870). El poeta llorón o la pendiente del Parnaso. *El Condor II* (20, 23), pp. 159-182.
- Latorre Mendoza, L. (1934). *Historia e historias de Medellín. Siglos XVII, XVIII y XIX*. Medellín: Imprenta oficial.
- Lleras, L. M. (1870). El principio de utilidad (al Señor. Coronel Ramón Perea). *El Condor II* (13), pp. 98-99.

- Mac-Douall, R. (1883). *El joven Arturo*. Bogotá: Imprenta de Medardo Rivas.
- Molina, T. de (1962). El burlador de Sevilla y El convidado de piedra. En *Obras dramáticas completas de Tirso de Molina*. Madrid: Editorial Aguilar.
- Montoya y Montoya, R. (1977). *Parnaso Colombiano*. Medellín: Editorial Montoya.
- Naranjo Boza, N. (2017). Antonio José Restrepo como valor cultural. En M. Girón López (Coord.). *Letras desde el Atrato y el Cauca* (pp. 57-102). Medellín: Universidad de Antioquia.
- Palacio, J. H. (1936). *La guerra de 85*. Bogotá: Editorial Cromos.
- Peñarete Villamil, F. (1972). *Así fue la Gruta simbólica [Crónicas y chispazos del jetón Ferro - Los mejores epigramas colombianos de todos los tiempos]*. Bogotá: Tipografía Hispana.
- Poe, E. A. (1983). *Cuentos completos*. Colombia: Círculo de Lectores.
- Restrepo, A. J. (1903). *Fuego graneado*. Madrid: Revista de Archivos.
- Restrepo, A. J. (1947). *Sombras chinescas (Tragicomedia de la Regeneración: Núñez)*. Cali: Editorial Progreso.
- Restrepo, A. J. (1967). Aleluya. En *Manuel Uribe Velásquez. Obra poética* (pp. 196-201). Bogotá: Editorial Cosmos.
- Rodríguez Guerrero, I. (1960). Libros colombianos raros y curiosos. *Boletín Cultural y Bibliográfico* 3 (5), pp. 314-318. Recuperado de https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/6465 [31.01.2020]
- Rojas, A. (1998). *Ideas educativas de Simón Bolívar*. Bolívar: Secretaría de Educación y Cultura.
- Saavedra, Á. (Duque de Rivas). (1960). *El moro expósito o Córdoba y Burgos en el siglo XI*. Madrid: Editorial Aguilar.
- Samper Ortega, D. (1937). *Los poetas-Ingenios festivos*. Bogotá: Editorial Minerva.
- Uribe Velásquez, M. (1888). "Al lector". En *La gallina blanca* (p. vi). Bogotá: A cargo de F. Pontón.
- Uribe Velásquez, M. (1967). *Obra poética*. Bogotá: Editorial Cosmos.
- Uribe, J. de D. (1899). Prólogo. En A. J. Restrepo. *Poesías originales y traducciones poéticas*. Suiza: Lausanna.
- Uribe, J. de D. (1939). *Prosas de Juan de Dios Uribe*. Medellín: Edición Tipográfica.
- Uribe, J. de D. (1965). *Obras completas*. Medellín: editorial Montoya.
- Vives Guerra, J. (1994). *Crónicas*. Medellín: Secretaría de Educación y Cultura.
- Zapata, J. J. (1934). *Escritores y poetas de la montaña, parte primera. Historia biográfica de la poesía en Antioquia*. Medellín: Imprenta oficial.
- Zorrilla, José. (1975). *Don Juan Tenorio*. Colección Clásicos Castellanos. Madrid: Espasa-Calpe.

FEDERICO VELÁSQUEZ CABALLERO: EXPLORACIÓN LITERARIA DEL NORDESTE (1860-1870)

Andrés Alfonso Vergara Molina*

UN HOMBRE DE SU TIEMPO

Federico Velásquez Caballero, poeta sonsonense nacido en 1819 y fallecido en Manizales en 1884, ha sido olvidado a pesar de que su obra brinda distintos retratos de Antioquia. Su poesía sintetizó lo que fue esta región en uno de los momentos claves de su historia: el periodo de las distintas guerras civiles entre liberales y conservadores, y las constituciones políticas que fueron causa o efecto de los conflictos. En la vida de Federico Velásquez Caballero y su contexto histórico, vale la pena destacar las décadas de 1860 y 1870. Allí se concentra su máxima figuración en materia literaria y política, especialmente porque su producción literaria va en concordancia con la ideología política imperante en Antioquia, y en muchos casos sus textos (la mayoría de ellos poemas) son una referencia clara al territorio y la época en que vivió. Durante estos años, el antiguo Estado Soberano de Antioquia empezó a integrarse a las dinámicas políticas, sociales, culturales y económicas de los Estados Unidos de Colombia, de las que estuvo distante desde el periodo colonial, y solo rompió su mutismo durante el gobierno de Pedro Justo Berrío (1864-1873) (Vergara Molina, 2018, p. 29), político bastante admirado por Velásquez Caballero.

* Historiador de la Universidad de Antioquia. Obtuvo mención de honor del Premio Idea a la Investigación Histórica en 2019 con la monografía "Medellín ser y parecer: concepto y visión de ciudad a partir de la literatura". Miembro del Grupo de Estudios de Literatura y Cultura Intelectual Latinoamericana (GELCIL) de la Universidad de Antioquia y mediador del Cementerio Museo San Pedro (Medellín); anvermol@gmail.com

En la descripción del contexto político consignada en *El Oasis*, *El recluta* (s.d.) y *Poesías* (Manizales, 1882), Velásquez Caballero recurre al elogio de Antioquia y a la defensa de los valores tradicionales centrales de la política de Pedro Justo Berrío. Los poemas “Antioquia” (1882), “A Antioquia” (s.f.), “A la memoria de mis amigos” (s.f.), “A las armas!!” (1882) y “Reminiscencias” (1882) son ejemplos de la necesidad por mantener viva la ideología conservadora y, así mismo, defender sus puntos de vista. Esto también lo hace en las páginas de *El Oasis*, una de las primeras revistas de carácter literario que tuvo Antioquia y dirigida por Velásquez Caballero en 1873. Bajo los seudónimos ZYX, Rico de fe y José Pulido, logró convertirse en un testigo del cambio social que se manifestaba en Medellín y Antioquia durante su periodo de mayor actividad intelectual y literaria.

El poema “A las armas!!” (1867) es una clara muestra de la Antioquia en que vivió Velásquez Caballero. Este poema, escrito en medio de la crisis diplomática sostenida entre el Estado Soberano de Antioquia, al mando de Berrío, y el gobierno de la Unión (el resto de lo que era Colombia en esa época), bajo Tomás Cipriano de Mosquera, representa la molestia de los conservadores antioqueños contra el autoritarismo de Mosquera y el peligro que representaba para la estabilidad social del momento:

No veis como se lame y encrespa la melena
El dictador en ciernes y ultraja la Nación!
Necio! Pues no comprende que está la copa llena,
Y que á la zorra astuta á castigar va el León.

En dónde están los fueros del pueblo soberano?
En dónde sus derechos su libertad, su paz?
Entre la charca inmundada del despotismo insano
Lanzólos un soldado desleal y contumaz...

Hurra! Hurra Antioquia! Loor a los patriotas!
Hemos sufrido mucho por conservar la paz!
Si ellos quieren guerra cosecharán derrotas!
A las armas hermanos volemos a triunfar!!
(Velásquez Caballero, 1882, pp. 66-67).

Este poema es reflejo del conservatismo antioqueño durante el siglo XIX, pues las tres grandes movilizaciones militares a las que se vio abocado el gobierno regional durante las décadas de 1860 y 1870 —la Revolución de Antioquia entre 1863 y 1864; la tensión política que tuvieron Mosquera y Berrío entre 1867 y 1868, y la guerra civil de carácter religioso en 1876— fueron hitos históricos en la mentalidad antioqueña, pues las tropas siempre contaron con el apoyo y acompañamiento espiritual de los sacerdotes, lo que Patricia

Londoño (2004) definió como una “república de curas” (pp. 35-61). Esta mentalidad se vio representada en la creación literaria del momento, cuando Gregorio Gutiérrez González, Juan José Molina, Epifanio Mejía, Andrés Posada Arango, Manuel Canuto Restrepo, Basilio Tirado, Demetrio Viana y Federico Velásquez, por mencionar solo algunos de los más representativos, enfocaron su creación literaria en la idea de Antioquia como una región letrada y orgullosa de su posición en la esfera política gracias a, entre otras razones, la gestión y administración de Berrío, aplaudida y reconocida por muchos liberales (Londoño Vega, 2004, p. 45). La historiografía tradicional ha denominado a Berrío “El hombre grande de Antioquia”, bajo cuyo gobierno se consolidó la mentalidad antioqueña frente a los demás Estados de la nación (Eastman, 1928, pp. III-XII). En este contexto histórico, influido por la religión católica y la ideología conservadora, se desarrolla la obra de Velásquez Caballero.

En el plano intelectual, en los años de gobierno de Pedro Justo Berrío se dio el surgimiento y la consolidación de la prensa literaria, plataforma comunicativa que promovió la obra de distintos autores, entre ellos Federico Velásquez Caballero, quien publicó muchos de sus textos en estas publicaciones periódicas, escenario donde también realizó sus debates literarios y políticos (Naranjo Mesa, 2012, pp. 15-17). En este punto se destaca la relación de amistad y admiración que Velásquez Caballero sostuvo con otros escritores del momento, en especial con Isidoro Isaza, Gregorio Gutiérrez González, Epifanio Mejía y Basilio Tirado, a quienes dedicó varios de sus poemas. En compañía de estos autores, Velásquez Caballero formó parte de la generación que más ampliamente se destacó en la literatura temprana de Antioquia, con quienes compartió las páginas de *El Oasis* y a quienes les dijo:

Vednos aquí en el santuario
De las letras dando á luz
Un oasis literario
¡A veces como hoy, calvario
Con su corona y su cruz!
Juntos ayer e inspirados
Alzábamos nuestra voz,
Para cantar extasiados
Afectos los más sagrados:
patria, hogar, familia y dios
(Velásquez Caballero, s.f., p. 72).

Patria, hogar, familia y dios indican cuál era la función social de la literatura antioqueña en el momento. Juan José Molina (1886) lo explicó de la siguiente forma: “La poesía es una necesidad de nuestra naturaleza, en lo que tiene de espiritual. No solo de pan vive el hombre dijo Jesucristo, también vive de la palabra de Dios” (pp. 353-354), y como tal, se entiende, la poesía debe ser protegida y utilizada para engrandecer aún más la región y sus valores. Uno de los autores más destacados en este momento fue Gregorio Gutiérrez González, a quien Federico Velásquez Caballero le dedicó varias de sus creaciones, además de encontrarse suscrito a los poemas de Gutiérrez González publicados en 1869 (Archivo personal Gregorio Gutiérrez González, legajo 9, documento 20, folio 35). La amistad y admiración entre Federico Velásquez Caballero y Gregorio Gutiérrez González fue recíproca y se vio manifestada en términos intelectuales, pues además de las dedicatorias de los poemas, también hubo una correspondencia poética en la que Gutiérrez González (1960) se refiere a Velásquez Caballero como su amigo (pp. 327-328). La influencia de Gutiérrez González en Velásquez Caballero se tratará más adelante, aunque de aquel hay que decir que fue uno de los principales escritores y de los más admirados en Antioquia en la segunda mitad del siglo XIX, siendo incluso su estilo imitado, luego de su muerte acaecida en 1872, por muchos poetas de la región (Escobar Villegas, 2009, pp. 152-157).

LOS DEPARTAMENTOS DEL NORTE Y NORDESTE

Los textos de Federico Velásquez Caballero no solo son el reflejo cultural de un momento histórico y de un contexto político e intelectual determinado; también propician el conocimiento de una región por explorar. “Un veraneo en el Porce” (1868b), tal vez su texto más reconocido, es un documento para entender en términos sociales, antropológicos, geográficos y económicos el actual nordeste del departamento de Antioquia, específicamente los distritos mineros ubicados en las cercanías del río Porce. Esta región fue para la segunda mitad del siglo XIX un área de expansión de frontera en el desarrollo económico del Estado Soberano de Antioquia; sin embargo, se hacía manifiesta la contradicción en la exploración minera, pues se observaba la precariedad de sus técnicas (todavía se usaban muchas de origen prehispánico) a la par que el desarrollo industrial con la llegada de diversas máquinas (Leal Valero, 2018, p. 11). El Nordeste, como territorio por explorar, es para la década de 1860 una región donde sus habitantes conviven con los mitos y las creencias populares que sincretizan la diversidad demográfica, fundamental en los procesos históricos de la Antioquia decimonónica. Dicho tema es uno de los tratados por Velásquez

Caballero en su descripción social y literaria de los distritos mineros. Para comprenderlo mejor, es preciso detenerse un momento en el modo de ser de esta región tanto en sus aspectos geográficos como en los políticos, sociales, económicos y administrativos.

Pese a su precario desarrollo vial y a lo inexplorado de su territorio, Antioquia —y la región que hoy conforma el Nordeste— fue explorada por distintos viajeros durante la segunda mitad del siglo XIX, quienes plasmaron en sus relatos, de manera casi sociológica, rasgos de los habitantes de esa época. Los elementos del paisaje también fueron destacados; quienes recorrían la región ayudaron a configurar la identidad típica del antioqueño que habita las montañas, destacaron la biodiversidad climática de la región, además de la fauna, flora y riquezas mineras. Esta es una de las cualidades del país señalada por Charles Saffray (1948) —médico, geógrafo y explorador francés— durante su recorrido por la Nueva Granada en 1860:

[...] todo concurre a que esta provincia sea el corazón de la República neogranadina; ninguna otra reúne tantos elementos de prosperidad limitada en un lado por la cordillera occidental, en cuya falda se desliza el Cauca, está cruzada por las numerosas ramificaciones de la central, que forman, a una altitud media de dos mil quinientos metros, unas mesetas accidentadas, donde reina todo el año el clima de Francia en la primavera; mientras que si se baja a la cuenca del Magdalena, se sienten los ardores de la región ecuatorial (p. 121).

No solo fueron los europeos quienes se interesaron por documentar la minería y sus prácticas. La vida minera fue referenciada por muchos colombianos y antioqueños, quienes tuvieron la intención de dar a conocer el territorio y sus posibilidades de expandir la frontera tanto en materia agrícola como minera. Sobre este tema se puede citar a Manuel Uribe Ángel, un viajero para quien la región minera del norte y nordeste de Antioquia era un importante enclave minero, más allá de su belleza paisajística. Para este médico “el esqueleto geológico de sus montañas hace presumir que toda esa tierra es de oro, y acaso algo más en metales preciosos” (Ruiz Martínez, 2016, p. 39). Uribe Ángel no es el único que llama la atención de la frontera minera de Antioquia en municipios como Anorí o Amalfi. También los mismos habitantes de estos distritos se preocuparon por difundir la historia y la riqueza de su región, como es el caso de Hipólito González Uribe (1876a), quien recuerda a Cancán, una antigua población antioqueña de la época de la Colonia cuyas ruinas se encuentran en Amalfi, rodeadas de la serranía del mismo nombre:

Un sistema de bajas montañas, de bajas cordilleras es, en efecto, lo que uno se figura ver en ese tejido inextricable, en ese enredo, en ese laberinto, en esa ondulación sin fin de aquel terreno. [...] A lo lejos las colinas, collados,

o modestas montañuelas o los simpáticos oteros, los montículos surcan en diversas direcciones, se separan, se vuelven a unir, se mezclan, se confunden varios en uno, formando poéticas y nudosas confluencias. [...] En muchas partes de aquellas ondulaciones, en especial en los puntos más bajos, se encuentran pedazos de monte de incomparable belleza, retazos selváticos a los cuales una secreta atracción nos arrastra sin cesar (pp. 213-214).

Un tema que González Uribe destaca en la obra de Velásquez Caballero es la naturaleza. Para el escritor que describe la serranía de Cancán, en estas montañas es posible saciar la mirada con árboles como el guayacán, el roble, el cedro, el laurel, el pino chaquiro, el caunce, el sietecueros, el comino y muchos más, que al decir de González Uribe son tesoros perdidos en las montañas antioqueñas, cuya explotación —por parte de algún gobierno progresista— puede significar un nuevo factor de desarrollo económico; también destaca una riqueza cultural en lo poético del paisaje y los nombres de las montañas y quebradas de la región cercana a las lomas (p. 214). Muchos de los lugares que menciona González Uribe son referentes en la explotación de minas de oro en Antioquia durante el siglo XIX, como es el cerro de La Tetona (1876b, pp. 221-222), en el cual fueron denunciadas varias minas de oro (Mesa Jaramillo, 1906, p. 51) y donde se desarrollan algunos capítulos de la novela de Manuel Baena *Cómo se hace ingeniero un negro en Colombia* (2010), documento valioso para entender también el contexto social de los trabajadores de las minas. Si bien González Uribe no enuncia el desarrollo de la minería en el contexto histórico de dicho sector de Antioquia, sí se colige por la cercanía geográfica con Remedios, puesto que desde el siglo XVI, los habitantes de esta zona han tenido en la minería su principal actividad económica (Lenis Ballesteros, 2007, p. 81); por ello es factible afirmar que para sus habitantes la región no solo se destaca por sus yacimientos auríferos, sino también por la belleza de su paisaje.

Sobre las minas de Antioquia, el ya citado Saffray (1948) dice que las más importantes están diseminadas hoy día en los distritos bañados por el Nechí, el Porce, Río Grande y el Nare, en todos los valles altos, y las mesetas y montañas de la cordillera central. Entre las de mayor renombre citaremos después de la conquista las de Santa Rosa y de Nusito, los filones de Frontino y de Marmato. Este último produce oro de doce a trece quilates asociado con plata, es decir, el metal que los antiguos llamaban electru y que apreciaban casi tanto como el oro (pp. 142-143).

Hacia 1870, cuando fue publicado en París el relato de Saffray, la actual región del nordeste antioqueño —salvo Remedios y su entorno— no era muy reconocida por sus filones mineros, aunque el viajero francés sí había señalado el papel de la extracción del oro en el desarrollo económico futuro, especialmente en el desarrollo de la agricultura, la industria y el comercio:

La provincia de Antioquia ha sido favorecida particularmente bajo este punto de vista; alrededor de cada mina se establecen granjas y forman pueblos, y cuando se agota el filón o yacimiento, el labrador continúa reclamando el terreno conquistado al bosque, otras riquezas más seguras, y que siempre se renuevan (1948, pp. 144-145).

Esta enunciación que hace Saffray del desarrollo que trae consigo la minería para Antioquia, en la década de 1860 ya era muy notoria para los habitantes del Estado. No en vano, como lo registró el explorador francés, el principal producto del desarrollo de Antioquia es la extracción de oro, a falta de tecnología para explotar filones de otros metales como plata, zinc, cobre, plomo, hierro y cinabrio. De estos, Saffray detalla la existencia en distintos lugares de Antioquia, pero muy poca industria en su explotación, al igual que la del oro, material explotado con las técnicas utilizadas por los indígenas desde antes de la llegada de los españoles (pp. 141-142).

En esta situación social y en dichas características geográficas es que Velásquez Caballero se basa para hacer sus descripciones literarias de las zonas y municipios mineros que recorrió como comerciante, maestro, dueño de minas, gobernador departamental y diversos oficios relacionados con la administración pública, según consta en varios números del *Boletín Oficial*, periódico en el cual el gobierno del Estado Soberano de Antioquia daba a conocer las distintas novedades administrativas y jurídicas que se presentaban en el territorio.

Durante los primeros años de la Constitución de Antioquia de 1864, en el Departamento del Norte se ubicaron los municipios que mejor son detallados en la obra de Velásquez Caballero, como Santa Rosa de Osos —donde residió un tiempo— y Amalfi, lugar al que le dedicó un relato de viaje titulado “Un paseo a Amalfi”. Este último fue separado del departamento mencionado y anexado al del Nordeste años después. La Ley 13 de 1864 sobre división territorial dispuso que este estuviese “compuesto por los distritos de *Santarosa*, que será su capital, Amalfi, Angostura, Anorí, Carolina, Cruces, Cáceres, Campamento, Donmatías, Entrerriós, Higuérón, Ituango, Nechí, Remedios, Sanandrés, Sanbartolomé, Yarumal, Zaragoza y Zea” (Estado Soberano de Antioquia, 1865, p. 61). La ubicación geográfica de estos distritos en el Departamento del Norte no es casual, pues más allá de su cercanía también comparten una vocación económica desde el periodo colonial: la minería del oro y su extracción, tanto en veta como en aluvión, especialmente en los lugares que componen la meseta norte de Antioquia, también conocida como el Valle de los Osos (Tamayo Arango, 2002, pp. 156-164).

Los distritos que posteriormente fueron ubicados en el Departamento del Nordeste también tenían en común la misma vocación económica. Este departamento, creado por la Ley 50 de diciembre de 1877, dispuso que tuviera como capital a Amalfi, y que además de este distrito estuviera compuesto por Nechí, Remedios, San Martín y Zaragoza (Estado Soberano de Antioquia, 1877, p. 96). Sobre esta subregión el médico, geógrafo, historiador, geólogo, escritor, botánico y humanista Manuel Uribe Ángel —quien además fue el presidente del Estado Soberano de Antioquia cuando se efectuó la creación del Departamento del Nordeste— describió en el primer tomo de su *Geografía general y compendio histórico del Estado de Antioquia en Colombia* (1885) las principales fuentes hidrográficas que bañan la región y vierten sus aguas en la cuenca baja del río Cauca. Los ríos y la extracción de oro fueron referencias constantes de la exploración literaria de la región; además, durante muchos años a estos lugares llegaban muchos individuos atraídos por la minería y las oportunidades laborales que allí se ofrecían, lo cual fue el origen de la colonización de la región, dando paso luego a la agricultura. Por ejemplo, sobre Amalfi dice Uribe Ángel (2004):

Recorren este valle los riachuelos Víbora, La Virgen, Guayabito y Cancán o Riachón, corrientes de escasas aguas que, rodeando otros en distintas direcciones, van luego a buscarse en un punto llamado Los Encuentros, al pie de la ciudad, y juntas ya con una preciosa y cristalina fuente que allí brota, forman la corriente, de la Viborita. Unida ésta un poco más abajo con la de la San Agustín, riegan el valle de la Viborita, tan ricos en oro como en frescos abundantes pastos y en belleza, para ir luego a rendir sus aguas a Riachón, como éste al Porce, rey de la cuenca hidrográfica.

Las principales industrias, que son la minería, la agricultura y el comercio, dan bastante y provechosa ocupación a los vecinos. La minería, un tanto agotada, al parecer por falta de capitales suficientes para trabajar los ricos, pero costosos minerales del Porce, fue cediendo poco a poco campo a la agricultura, mirada casi siempre con injustificable desdén por los impacientes mineros que, en su afán por obtener pronto el oro codiciado, no ven que para extraerlo tiene necesidad de alimentarse (pp. 212-213).

Desde la década de 1860 aproximadamente hasta mediados del siglo xx —con la colonización del Bajo Cauca—, la región nordeste fue explorada varias veces con el objetivo de extraer de ella los recursos minerales necesarios para el crecimiento de Antioquia (Lenis y Jaramillo, 2017, p. 22). En materia literaria, la década de 1860 fue una de las de mayor auge del costumbrismo (Naranjo Mesa, 2012, pp. 11-12), y es bajo este modelo que surge una de las principales descripciones de la región: la realizada por Federico Velásquez Caballero (1868b) para la revista *El Oasis* sobre los habitantes de las riberas del río Porce, sus usos y sus costumbres, muchas de ellas de un carácter casi idílico en el que los peligros son muy escasos (pp. 321-327, 333-335).

Las descripciones de los viajeros indican que la vida cotidiana en los antiguos distritos de los Departamentos Norte y Nordeste no solo estaba mediada por la minería aurífera, sino que además sus habitantes valoraban la instrucción y la lectura, lo que evidencia una actividad intelectual en la región. Prueba de ello es lo que Epifanio Mejía dice sobre los habitantes de Amalfi, distrito del que “varios de sus hijos, con alguna instrucción, ayudados por la lectura de buenas obras y alentados por su ferviente amor patrio, han logrado llamar la atención pública y hacerse al fin verdaderos obreros del progreso” (Mejía y Velásquez Caballero, (1873, pp. 100-101);¹ en el mismo sentido puede interpretarse el texto “No doy posada”, de Mariano Callejas y Mejía (1876), quien cuenta que en Anorí, su pueblo de residencia, la minería del oro no solo ha atraído a los mineros, sino también a muchas distintas personas,

[...] médicos, abogados, artesanos, tahúres, caballeros de industria, mineros, agricultores, comisionados de todos los gobiernos, SENADORES y representantes, ingenieros civiles é inciviles; comerciantes ingleses, franceses, norteamericanos, españoles, alemanes, italianos, chinos y judíos (p. 244).

Todo esto para decir que entre las necesidades básicas de este lugar se encuentra un hotel, pues él ya está cansado de recibir en su casa las distintas personas que viajan allí.

Las obras de Velásquez Caballero, aunque no tan descriptivas de la realidad social de las zonas urbanas, sí lo son en gran medida de los escenarios rurales. “Un veraneo en el Porce” es una descripción completa del proceso de extracción de minerales en las riveras de este río en la región nordeste; aunque el relato no se ubica en el distrito —actualmente municipio— de Amalfi, sí tiene una relación directa con los habitantes de dicho lugar, pues, como se ha visto anteriormente, su economía al igual que la de los otros poblados de la zona depende en gran medida de la minería de oro. Amalfi, durante las décadas de 1860 y 1870, se convirtió en un centro de desarrollo para la región creciente, especialmente para el departamento en que se ubicaba en ese momento, el del Norte, que se caracterizó por su economía creciente, en la que la minería aurífera ocupaba su centro de atención. Esta fue, hasta antes del auge de la agricultura del café, la principal actividad de Antioquia, como lo señala Roger Brew (2000, p. 101), quien también sostiene que la minería estuvo más orientada hacia la zona del nordeste, mientras que la ampliación de frontera en materia agrícola solo se dio hacia el suroeste, tierras que solo empezaron a colonizarse

¹ Este texto es una especie de prólogo a cuatro entregas (“Un paseo a Amalfi”) que Federico Velásquez Caballero publicó en *El Oasis* bajo el seudónimo de José Pulido. “Un paseo” consta de cartas cruzadas entre José Pulido y Emilio, seudónimo que, según el sacerdote jesuita Félix Restrepo, corresponde al poeta Epifanio Mejía, quien lo usó con mucha regularidad.

hacia mediados del siglo XIX (p. 135). Por ello, puede concluirse que las actividades agropecuarias en zonas mineras eran solo para la subsistencia de los trabajadores, pues el café fue el primer gran producto agrícola que se exportó desde Colombia (p. 100).

El papel central que juega la minería aurífera en la obra de Federico Velásquez Caballero tiene estrecha relación con la cercanía personal y admiración que el poeta de Sonsón tenía por Gregorio Gutiérrez González (poeta que residió gran parte de su vida en este municipio del oriente antioqueño) y a quien Velásquez Caballero quiso emular en su creación literaria, como se desprende de la lectura de “Un veraneo en el Porce”. La presencia de Gutiérrez González en la obra de Velásquez Caballero tiene un notorio vínculo con el desarrollo socioeconómico de Antioquia.

Durante el siglo XIX, las principales actividades antioqueñas eran la agricultura y la minería. En la primera de estas se destacó especialmente el cultivo del maíz, producto que además se convirtió en ícono de la gastronomía antioqueña y al que Gregorio Gutiérrez González le dedicó uno de sus textos más reconocidos, *Memoria sobre el cultivo del maíz en Antioquia* [1866]. En este poema el autor destaca la vida cotidiana, los gustos y las prácticas culturales de los campesinos antioqueños durante todo el proceso agrícola, desde la roza (proceso inicial de siembra) hasta la cosecha y las distintas preparaciones que se pueden hacer con el maíz, pasando por el cuidado que se le debe dar a las plantaciones (1960).

Más allá de lo estético y lo poético, la influencia de Gutiérrez González en Velásquez Caballero tiene, además, una índole social. Lo anterior se aprecia en “Un veraneo en el Porce”, donde, de forma similar, muestra las costumbres de quienes hacen parte del otro renglón económico de Antioquia, entre quienes se cuentan los mineros. De acuerdo con Roger Brew (2000), la economía antioqueña basó su acumulación de capital —en un primer momento de la vida independiente y federal— en la exploración minera y la obtención de oro, lo que fue la base del incipiente sistema financiero de Antioquia (pp. 1-10). Por lo tanto, su descripción literaria puede entenderse como una necesidad por dar a conocer uno de los principales elementos en el desarrollo de la economía regional.

Las escenas de la vida campesina descritas en *Memoria sobre el cultivo del maíz en Antioquia* tienen un parangón en “Un veraneo en el Porce”. Gutiérrez González (1960) dice sobre las personas que cultivan el maíz:

Con el rostro encendido, jadeantes,
 Los unos a los otros se estimulan;
 Ir adelante alegres quieren todos,
 Romper la fila cada cual procura.

Cantando a todo pecho la guavina,
 Canción sabrosa, dejativa y ruda,
 Ruda cual las montañas antioqueñas,
 Donde tiene su imperio y fue su cuna (p. 412).

En relación con esta descripción, en la que se nota que la música y los instrumentos de cuerda son acompañantes constantes de los campesinos, se puede establecer un paralelo con la obra de Velásquez Caballero (1868b), quien describe a los mineros con un gusto musical muy similar:

Van más atrás los peones tarareando
 Tiernos adioses en endechas tiernas
 Llevando sus corotos a la espalda
 I envuelta en el pañuelo la vihuela (pp. 322-323).

Un punto en común que tienen los poemas es la descripción idílica de los labriegos del maíz y de los mineros, respectivamente. En ambos se describen las tradiciones de quienes se dedican a estas labores, destacándose ampliamente los aspectos religiosos que sigue cada uno, aunque cada cual lo expresa con matices propios. Así, para quienes se dedican al cultivo del maíz, gracias a la cercanía con los centros poblados —y con ello a los templos—, las prácticas religiosas son dirigidas por un sacerdote y se ofician de manera más o menos homogénea, como lo da a entender Gutiérrez González (1960):

De golpe el gran rumor calla en la plaza,
 El sombrero, a una vez, todos se quitan...
 Es que a la puerta de la iglesia asoma
 La procesión en prolongada fila.

Va detrás de la cruz y los ciriales
 Una imagen llevada en andas limpias,
 De la que siempre, aun en imagen tosca,
 Llena de gracia y de pureza brilla (p. 421).

Asimismo, las descripciones de los ritos religiosos tienen cabida en la obra de Velásquez Caballero (1868b), aunque también se hace muy notoria la forma en que es practicada. En este caso, por estar alejados del sitio poblado, la religión es un acto personal de cada uno de los mineros:

Llevaban también, como su Dios propicio
 Apoyada en la nuca la *realera*.

Entre una vaina de lustroso cuero
 Con la cruz negra de Lorica en tinta negra.

I un carriel atestado de oraciones
 Contra brujas, i tigres i culebras,
 Colmillos de caimán, i allá en el fondo,
 Señora del carriel, de anís la media (p. 323).

Hay una clara diferencia entre lo que plantean Gutiérrez González y Velásquez Caballero en torno a la práctica religiosa. Como se ha visto anteriormente, para ambos la presencia de la Iglesia católica y sus rituales son fundamentales para la comprensión de la cotidianidad tanto de los campesinos como de los mineros. Sobre estos últimos se evidencia que la religión siempre está acompañada de creencias particulares para la defensa de los peligros más inminentes, desde los animales salvajes hasta los seres sobrenaturales que pueden causar el mal en los mineros (como es el caso de las brujas); y, además, que en el minero existe una estrecha relación entre lo religioso y lo profano, en la que conviven en un mismo espacio las oraciones y la botella de licor.

Tanto en la obra de Gutiérrez González como en la de Velásquez Caballero la flora y la fauna juegan un papel sociocultural. Según el autor de la *Memoria sobre el cultivo del maíz en Antioquia*, los lugares de labranza de este cereal siempre están acompañados por elementos de flora muy tradicionales, que son prueba de la exuberancia que el autor les atribuye a los escenarios rurales antioqueños. Este poeta cuenta que los paisajes antioqueños son embellecidos con árboles como el cachimbo, el guayacán, el azuceno, el yarumo, entre otros; y que además de su imponencia también adornan con sus flores y perfuman con su aroma (Gutiérrez González, 1960, pp. 413-414), lo que incrementa el sentido poético en la descripción del cultivo del maíz. De manera similar, Velásquez Caballero también describe los paisajes de la ribera del Porce y, aunque es más detallado que Gutiérrez González, se puede concluir que lo hace con la misma intención estética. Velásquez Caballero (1868b) hace también muy notoria la presencia de la flora. Destaca en su descripción de las riberas del Porce elementos vegetales como la vainilla, el añil, la caraña, el anime, el perillo, las palmeras, la chirimoya, las peras, los chaguíes, el sierpe, el caimo, el granadillo, el guayacán, el cedro, el comino crespo y la ceiba, “todo esto i más sobre la tierra virjen” (p. 325).

El detalle y precisión que muestra Velásquez Caballero no se queda solo con la idea de describir la flora, sino que en su descripción de la vegetación también incluye la fauna, en la que hace especial hincapié. De esta manera, en su descripción social y ambiental de la zona minera del Porce se destacan aves como el paujil, el colibrí, los turpiales, los gurríes, la valdivia, los

pericos, los loros bulliciosos, la guacamaya, las garzas, las palomas silvestres, el diostedé, el carpintero, el azulejo, el ruiseñor y el águila; al igual que animales terrestres como el cervatillo, la guagua, la nutria, el zahino, el oso, el tigre, el león, el lobo “i otras fieras” (p. 325). Entre “Un veraneo en el Porce” y *Memoria sobre el cultivo del maíz en Antioquia* hay grandes similitudes. Tal como se ha enunciado con anterioridad, cada uno de ellos pretende visibilizar a uno de los principales elementos del desarrollo económico de Antioquia, como son la agricultura (en este caso el maíz) y la minería. Sin embargo, sí hay una diferencia entre lo que plantea cada uno, especialmente porque Velásquez Caballero (1868b) al final de su poema le da cabida a la tragedia, al mencionar a

Un ciudadano natural de Cruces
 Repleto de *tun-tun* solo se queda,
 Porque no tiene el infeliz familia
 Ni a quien volver sus ojos en la tierra.

Por eso nunca se sonríen sus labios
 Ni sus ojos se animan, o se alegran,
 Ni murmuran una frase de contento,
 ¡Siempre agobiado de mortal tristeza!

I es en vano el afán de los mineros
 Que le ofrecen su hogar, él nada acepta,
 Sino quedarse entristecido i solo,
 Ansioso de morir, que es lo que anhela.

Quedóse, pues, en la desierta playa,
 I no muy tarde circuló la nueva
 De haber hallado al infeliz, exánime
 En esa inculta i solitaria selva (p. 333).

Esta tragedia que enuncia Velásquez Caballero es una incipiente denuncia de lo que son las difíciles condiciones de trabajo para quienes se dedican a la explotación de minerales, especialmente el oro; y es un tema recurrente en la literatura antioqueña, al que autores posteriores como Tomás Carrasquilla, Eduardo Zuleta, Efe Gómez, Bernardo Toro o Camilo Botero Guerra, entre otros, le dedicaron muchas de sus creaciones. El texto de Velásquez Caballero es también una representación idílica de la labor minera si se compara con otras fuentes documentales sobre la minería en la región y durante la misma época, como *Un demonio anfibio* (1898) de Tulio Ospina y las memorias del viajero alemán Friedrich von Schenck, para quienes los mineros son personas que cumplen una labor muy ardua en la que en muchas ocasiones arriesgan su vida (Gómez Gómez, 2009, pp. 168-169), en contraposición a lo que plantea Velásquez Caballero (1868b), para quien

No hai en la vida ocupación más agradable que el laboreo de una mina. El minero vive halagado por las más risueñas esperanzas. Goza, por lo regular, de muy buena salud, lo que le hace vivir contento sin que eche de menos la sociedad ni esos goces de las grandes ciudades de que por rareza oye hablar. Para el minero no hai otra cosa en el mundo que su mina i su hogar. No le habléis otro lenguaje porque no os entenderá (p. 321).

Se puede concluir el análisis de este poema con la interpretación del minero en la economía antioqueña del siglo XIX, especialmente en la segunda mitad, cuando inicia la construcción del ferrocarril y la exploración de nuevos caminos con vistas a expandir la frontera antioqueña. Si bien el texto de Velásquez Caballero es de 1868, al día de hoy no pierde vigencia, pues es una fuente para entender la forma en que se practica la minería ancestral, especialmente porque aún sigue siendo el sustento de muchas personas que habitan las riberas de los distintos ríos del norte, nordeste y Bajo Cauca antioqueño, lo cual es una muestra del aporte que la literatura y la historia le hacen al análisis de las problemáticas actuales.

UN POETA SONSONEÑO EN AMALFI

Desde el siglo XVIII, la antioqueña es una sociedad de inmigrantes (Lenis Ballesteros, 2009, p. 25), por lo cual no es extraño que un personaje como Federico Velásquez Caballero haya vivido en una región diametralmente opuesta a la de su nacimiento, y —sobre todo— que se haya establecido en Amalfi, población que para 1873 era nueva en el mapa antioqueño y cuyos minerales, al igual que los de los demás distritos de la zona, eran muy apetecidos.

Antes de su viaje a Amalfi, Federico Velásquez Caballero ya tenía un amplio conocimiento de las minas, pues desde 1863 —año desde el que se tienen registros del periódico *Boletín oficial*, órgano de difusión del gobierno del Estado Soberano de Antioquia— se le nombra como un habitante del distrito de Santa Rosa. Se trata de un lugar de histórica tradición minera y capital del Departamento del Norte en el cual Velásquez Caballero fue nombrado gobernador en 1872 (Rodríguez Mira, 1927, p. 32), un año antes del paseo que realizó a Amalfi. Como se ha dicho, Santa Rosa de Osos desde el periodo colonial fue un territorio minero, por lo cual es posible concluir que muchas personas foráneas que se radicaron allí lo hicieron con la intención de obtener alguna riqueza proveniente de las minas, como fue el caso de Velásquez Caballero, quien en 1865 denunció la mina de aluvión La Candelarita (Mesa Jaramillo, 1906, p. 162), en donde es posible que haya conocido con anterioridad los métodos de extracción del oro expuestos en “Un veraneo en el Porce”.

Es posible suponer que Velásquez Caballero tuvo un amplio conocimiento de la labor minera, por lo cual puede decirse que su viaje a Amalfi tuvo una intención muy ligada a la exploración de materiales auríferos. Como sostiene la historiadora Mónica Ruiz Martínez (2016), quienes se dedicaban a la exploración de minerales durante esta época en Amalfi debían tener un amplio conocimiento de las leyes sobre minería imperantes en los Estados Unidos de Colombia y en el Estado Soberano de Antioquia (p. 89). A lo que se le agrega el dato suministrado por Camilo Botero Guerra (1890) en su *Anuario estadístico de Antioquia de 1888*, en el que se consigna que ese municipio contaba para este año con 14 minas de filón o de veta, en las que trabajaban 266 personas, y 15 de aluvi6n, laboradas por 344 personas (p. 286). Si bien tales datos fueron aportados m1s de una d6cada posterior a la llegada de Vel1squez Caballero a Amalfi, sirven para entender la funci6n social de la minería. Como lo documenta Jos6 María Mesa Jaramillo (1906), durante las d6cadas de 1870 y 1880 hubo muchas denuncias de titulaci6n de minas en Amalfi (pp. 49-57). En la actualidad, la labor minera es tambi6n uno de los principales renglones de la economía amalfitana, no centrada ahora únicamente en el oro, sino tambi6n en la explotaci6n de otros materiales como el calcio o el magnesio (Municipio de Amalfi, 2011, p. 19).

La labor como empresario de minas que tuvo Vel1squez Caballero tambi6n se vio nutrida por los negocios con que se estableci6 en Amalfi —lugar donde tuvo un hotel muy reconocido llamado La Uni6n—, a semejanza de los que ya había establecido durante su estancia en Santa Rosa (Restrepo Gil, 2017, p. 206). Ser dueño y administrador de un hotel en una importante zona minera implicaba el contacto con los distintos viajeros que llegaban a la poblaci6n, con quienes Vel1squez Caballero pudo tener relaciones comerciales. Amalfi fue en el siglo XIX una poblaci6n de gran movimiento comercial (Ruiz Martínez, 2016, p. 43). El autor de “Un veraneo en el Porce” —una especie de trotamundos de la regi6n— se radic6 en varias poblaciones: su natal Sons6n, Medellín, Puerto Berrío, Pereira, Manizales y Carolina del Príncipe (Restrepo Gil, 2017, p. 206). Estas poblaciones, a excepci6n de Carolina del Príncipe, fueron para esa 6poca polos de desarrollo econ6mico, lo cual puede indicar que sus relaciones personales estaban ligadas al oro, motor de la economía monetaria del país.

En su descripci6n sobre el viaje a Amalfi que realiz6 en compaía de Epifanio Mejía —a quien se refiere como Emilio— se hace visible el trayecto desde la capital antioqueña. Dicho texto, que Vel1squez Caballero public6 bajo el seud6nimo de Jos6 Pulido, comienza con la descripci6n de la muy precaria vía entre Medellín y Hatoviejo (actual Bello), y describe la poblaci6n del norte del Valle de Aburr1. Durante el trayecto restante ambos viajeros pasan

por San Pedro de los Milagros, Santa Rosa de Osos, Carolina del Príncipe y San Matías; y, en este último lugar, cuenta Velásquez Caballero (1873), llama la atención de ambos viajeros las zonas de exploración minera como las extensas lomas de Cancán y Yolombó en donde “sobresalen el cerro de Las Tetas, y el de Barbascal” (p. 170).

Si bien el texto de Velásquez Caballero (1868b) trata sobre el viaje a Amalfi, sus descripciones sobre este municipio solo se encuentran al final del relato, cuando él y su compañero ya han llegado a la población del nordeste. Sobre tal municipio cuenta que al momento de su llegada encontraron gran cantidad de personas que disfrutaban alegres, dándole una característica festiva al lugar, del que también resalta la laboriosidad de sus habitantes y la paz que allí se vive (p. 178). Durante todo el relato del paseo hacia Amalfi, el autor destaca también lo que fueron las políticas de Berrío, pues estas lograron imponer la paz en los distintos distritos del Estado Soberano de Antioquia.

El viaje que en compañía de Epifanio Mejía realizó Federico Velásquez Caballero hacia Amalfi no es más que el reflejo de lo que significaba este próspero poblado en el último tercio del siglo XIX. Ambos escritores no eran originarios del actual municipio del Nordeste: Mejía era originario de Yarumal, en el norte de Antioquia, y Velásquez Caballero, de Sonsón, en el oriente. Personajes como ellos son muy similares a los que Mónica Ruiz Martínez (2016) destaca como los de una labor en los inicios de la vida pueblerina amalfitana. Individuos como José María Santamaría (hermano de Santiago, el fundador de Jericó) (pp. 79-80), comerciante y dueño de minas establecido con su familia en Amalfi antes de 1851, según detalla el censo efectuado ese mismo año (p. 79). Es importante señalar este aspecto, pues es una forma de explicar el proceso de colonización antioqueña, el cual —en el caso particular de los hermanos Santamaría— diversificaba sus ingresos: en Amalfi, José dedicó sus negocios a la minería y al comercio, mientras que en el suroeste sus hermanos Alejo y Santiago apostaron sus intereses comerciales a la especulación con propiedad raíz, la colonización empresarial de predios y la apertura de caminos (pp. 79-80). Al igual que José María Santamaría, en Amalfi también se radicaron muchas más personas que provenía de otros lugares de Antioquia, cuyas relaciones sociales fueron claves en el creciente municipio, muchas de ellas dedicadas a la exploración minera. Es el caso de Simeón Estrada, comerciante con negocios también en Medellín; otros personajes son Ramón Puerta, uno de los colonos fundadores; Domingo Upegui, un joven dueño de minas que, a pesar de no ser uno de los fundadores, era uno de los capitalistas más reconocidos durante los primeros años de Amalfi. Un último personaje a destacar es el presbítero

Juan José Rojas, quien tenía varias minas en sociedad con algunos de los personajes enunciados anteriormente (pp. 74-75, 77-79). Estos colonos destacan en la historia municipal, en el tema de las relaciones sociales por, además de sus negocios de exploración minera, los compadrazgos asumidos, en los que fueron padrinos de muchos niños; son los casos de Ramón Puerta con 38 ahijados, Simeón Estrada con 18, Juan José Rojas con 10 y José María Santamaría con 7 (p. 76). Otro personaje no amalfitano, pero de importante referencia en el municipio, es el exgobernador de Antioquia Marceliano Vélez Barreneche, quien vivió intermitentemente en Amalfi por cincuenta años hasta 1921, dedicado, entre otros negocios, a la exploración y explotación minera (Álvarez Echavarría, 1987, p. 383).

Así era el panorama de habitantes de Amalfi que Epifanio Mejía y Federico Velásquez Caballero encontraron a su llegada al municipio: muchos colonos (algunos de ellos sus fundadores) y varios de sus hijos que conformaban la población de un municipio próspero y de muy buena ubicación geográfica.

CONCLUSIONES

Las fuentes literarias, así como el contexto en que fueron escritas, son reveladoras de la mentalidad de una época. De esta manera, es posible entender la simbología que tienen en la obra de Velásquez Caballero los paisajes, momentos, situaciones y personajes, y que son el reflejo de una sociedad en movimiento. Detallan ampliamente —para el lector moderno— las tradiciones, creencias y circunstancias sociales de determinado grupo humano, en este caso los mineros de las riberas del río Porce y los habitantes del próspero y floreciente municipio de Amalfi durante la década de 1870. El análisis del contexto intelectual en que vivió Federico Velásquez Caballero es fundamental para entender el surgimiento de las sociedades literarias en Antioquia. El poeta sonsoneño sería uno de los pioneros en este campo. Velásquez Caballero ha sido muy poco estudiado en relación al temprano desarrollo intelectual antioqueño, sus aportes literarios han sido olvidados y —casi que de manera anecdótica— solo es reconocido el texto “Un veraneo en el Porce”, el único que se ha reeditado luego de su muerte.²

Los poemas, artículos, cuentos y críticas teatrales, así como su correspondencia literaria con Isidoro Isaza conservada en *El Oasis* son una prueba fundamental de la presencia de la obra de Velásquez Caballero en un momento histórico donde las ocupaciones literarias y las mineras

² Las reediciones de este poema fueron hechas por Benigno A. Gutiérrez para la compilación de literatura antioqueña *Gente maicera. Mosaico de Antioquia la grande* (1950) y por María Stella Girón López para la antología *Memoria, escritura y culturas de Antioquia* (2018). Los otros textos de este autor solo reposan en olvidadas ediciones en las colecciones patrimoniales de bibliotecas como la Luis Ángel Arango del Banco de la República o la Carlos Gaviria Díaz de la Universidad de Antioquia.

compartían privilegios. Un contexto en el que, mediante las letras y la práctica literaria, se empieza a construir la imagen estereotipada de Antioquia: región conservadora, de fuerte arraigo y mentalidad católica, con una fuerza de trabajo eficiente en los oficios más dispendiosos y pesados. Sin embargo, la obra de Velásquez Caballero, más allá de revelar estos puntos fundamentales del ser antioqueño, también es una fuente para entender a esos antioqueños que, gracias a la migración, se radicaron en los nuevos pueblos que empezaron a fundarse a mediados del siglo XIX. Ellos forman lo que puede definirse en la historia de la colonización antioqueña como colonización hacia adentro, fundamental en la historia departamental durante el siglo XX, pues fue este proceso el que posibilitó el poblamiento de las regiones del Bajo Cauca y Urabá, para las cuales se recurrió en un primer momento a la ayuda de la Iglesia católica (Londoño Vega, 2004, p. 90), reproduciendo así el estereotipo de Antioquia que se ve en las obras de Velásquez Caballero.

Es recomendable mencionar para una futura investigación sobre las zonas mineras de Antioquia la relación entre la explotación del oro y la literatura, teniendo como principales protagonistas la práctica extractiva y los mineros dedicados a ella; en este campo es de destacar la influencia de la colonización que posibilitó la coexistencia de los distintos grupos étnicos, especialmente la literatura producida en relación con los negros y sus prácticas sociales. Es el caso de la novela *Cómo se hace ingeniero un negro en Colombia*, de Manuel Baena, que da cuenta de las penurias pasadas por muchos de los trabajadores de las minas. Allí el racismo es un tema evidente y del que pocas investigaciones se han ocupado, aunque es un tema crucial en la literatura antioqueña. Tomás Carrasquilla y Eduardo Zuleta, para dar otros ejemplos, sí incluyen a los afrodescendientes en sus obras, bien como antiguos esclavos o como descendientes de ellos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvarez Echavarría, M. J. (1987). *Amalfi 1987*. Medellín: Vieco & Cia.
- Baena, Manuel. (2010). *Cómo se hace ingeniero un negro en Colombia, tomos I y II*. Medellín: Escuela de Ingeniería de Antioquia.
- Botero Guerra, C. (1890). *Anuario Estadístico: ensayo de estadística general del departamento de Antioquia en 1888*. Medellín: Imprenta Departamental.
- Brew, R. (2000). *El desarrollo económico de Antioquia. Desde la Independencia hasta 1920*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Callejas i Mejía, M. (1876). No doy posada. *Revista de Antioquia. Periódico literario, noticioso y de variedades*, 5 de agosto, pp. 242-445.
- Eastman, T. O. (1928). Ideas políticas del Doctor Berrio. En C. D. Berrio. *Centenario de Berrio, 1827-1927: homenajes tributados al grande hombre de Antioquia Dr. Pedro Justo Berrio en el primer centenario de su nacimiento* (pp. III-XII). Medellín: Imprenta Oficial.
- Escobar Villegas, J. C. (2009). *Progresar y civilizar. Imaginarios de identidad y élites intelectuales de Antioquia en Euroamérica, 1830-1920*. Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit.
- Estado Soberano de Antioquia. (1865). *Constitución, leyes i decretos expedidos por la Asamblea Constituyente del Estado Soberano de Antioquia, en los años 1864 i 1865*. Medellín: Imprenta de Isidoro Isaza.
- Estado Soberano de Antioquia. (1877). *Constitución, leyes i decretos expedidos por la Convención Constituyente del Estado Soberano de Antioquia en el año de 1877*. Medellín: Imprenta de Isidoro Isaza.
- Gómez Gómez, M. A. (2009). Minería, geografía y sociedad en el Río Porce: Amalfi y Anorí entre 1850 y 1900. *Historia y sociedad* 16, pp. 165-186.
- González Uribe, H. (1876a). Las Lomas de Cancán I. *Revista de Antioquia: Periódico Literario, Noticioso y de Variedades* 1 (27), pp. 213-214.
- González Uribe, H. (1876b). Las Lomas de Cancán II. *Revista de Antioquia* 1 (28), pp. 221-222.
- Gutiérrez González, G. (1960). *Obras completas*. Medellín: Ediciones Académicas de Rafael Montoya y Montoya.
- Leal Valero, C. P. (2018). El sector minero antioqueño en la segunda mitad del siglo XIX: construcción hacia una economía modernizadora. *Econografos* 122, pp. 2-20. Recuperado de <http://www.fce.unal.edu.co/publicaciones/imagenes/econografos/documentos-econografos-economia-122.pdf> [01.31.2020]
- Lenis Ballesteros, C. A. (2007). *Una tierra de oro. Minería y sociedad en el nordeste de Antioquia. Siglos XVI-XIX*. Medellín: Instituto para el Desarrollo de Antioquia (IDEA).
- Lenis Ballesteros, C. A. (2009). Las otras colonizaciones en Antioquia. El caso del nordeste antioqueño, 1824-1886. *Historia y Sociedad* 16, pp. 23-48.
- Lenis Ballesteros, C. A. y Jaramilla, R. L. (2017). *Manuel Uribe Ángel. Viajero y observador 1867-1892*. Medellín: Fondo Editorial Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad de Antioquia.
- Londoño Vega, M. P. (2004). *Religión, cultura y sociedad. Medellín y Antioquia, 1850-1930*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Mejía, E. y Velásquez Caballero, F. (1873). Proyecto de un Paseo. *El Oasis*, 29 de marzo, pp. 100-101.
- Mesa Jaramillo, J. M. (1906). *Minas de Antioquia: catálogo de las que se han titulado en 161 años, desde 1739 hasta 1900*. Medellín: Imprenta oficial.
- Molina, J. J. (1886). *Ensayos de literatura y de moral*. Medellín: Imprenta Republicana.
- Municipio de Amalfi. (2011). *Atlas de Amalfi*. Amalfi: Municipio de Amalfi.
- Naranjo Mesa, J. A. (2012). *Estudios de filosofía del arte, volumen IV. La literatura temprana de Antioquia*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín.
- Restrepo Gil, M. (2017). *Carolina del Príncipe*. Medellín: Panamericana Formas e Impresos.

- Rodríguez Mira, P. (1927). *Monografía de Santa Rosa de Osos como homenaje al doctor Pedro Justo Berrio en el primer centenario de su nacimiento*. Medellín: Imprenta oficial.
- Ruiz Martínez, M. A. (2016). No solo el tigre pasó por aquí: territorio, población y minería en Amalfi, 1830-1870 (trabajo de pregrado en historia). Medellín: Universidad de Antioquia.
- Saffray, C. (1948). *Viaje a Nueva Granada*. Bogotá: Banco Popular.
- Tamayo Arango, A. S. (2002). *Camino a la región de los Osos*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Uribe Ángel, M. (2004). *Geografía general y compendio histórico del Estado de Antioquia en Colombia. Tomo I*. Medellín: ITM.
- Velásquez Caballero, F. (1868a). Proyecto de un paseo. *El Oasis*, 29 de marzo, p. 100.
- Velásquez Caballero, F. (1868b). Un veraneo en el Porce. *El Oasis*, 10 de octubre, pp. 321-327, 333-335.
- Velásquez Caballero, F. (1882). *Poesías*. Manizales: Imprenta oficial.
- Velásquez Caballero, F. (1873). Un paseo a Amalfi. *El Oasis*, 31 de mayo, s. p.
- Velásquez Caballero, F. (s.f.). El recluta. Sin datos.
- Vergara Molina, A. A. (2018). *Medellín ser y parecer. Concepto y visión de ciudad a partir de la literatura, 1850-1940* (trabajo de pregrado en historia). Medellín: Universidad de Antioquia.



“EL MACHETE” DE JULIO POSADA RODRÍGUEZ: UN CUENTO ILUSTRADO Y HETEROGÉNEO

Deisy Yamile Arroyave Arenas*

*Serían las voces múltiples de las muchas memorias
que se niegan al olvido*

Antonio Cornejo Polar

Julio Posada Rodríguez (Anorí, 1881-1947) fue tipógrafo, litógrafo y escritor. Es decir, una figura muy valiosa para su época. Sin embargo, los críticos literarios se han interesado poco en su obra. Dice Mario Escobar Velásquez (1989), prologuista de una edición facsimilar de los cuentos de Posada Rodríguez, que pese al gran talento literario no buscó la fama, nunca ejerció por completo su talento de escritor y mucho menos trató de impulsar la publicación y distribución de sus obras (p. 12). De ahí se desprende su corta creación literaria —que contiene alrededor de 14 cuentos y dos poemarios: *Limalla* (1910) y *Jacillas* (s. f.)—, y su consecuente recepción descuidada, por ejemplo, en los estudios literarios colombianos.

Aunque el cuento “El machete” tuvo cierto reconocimiento en las décadas del 40 y del 80 del siglo XX,¹ es visible la escasa recepción de la obra de Posada Rodríguez por parte de la crítica literaria colombiana. De lo anterior podría

~~~~~  
\* Filóloga hispanista de la Universidad de Antioquia. Participa en los proyectos: Programa Memorias y archivos literarios. Literaturas y culturas de Antioquia —del cual se deriva este capítulo—, y Estudio previo y edición crítica de la Obra completa de Fernando González; deisy.arroyave@udea.edu.co

<sup>1</sup> Véanse Mario Escobar Velásquez y Hernando Téllez en el prólogo y el epílogo respectivamente de la edición de 1989 *‘El machete’ y 11 cuentos*.

plantearse que dicha situación hace parte de la problemática incluida en el contexto de la historia de la literatura latinoamericana que por siglos siguió la tendencia de encerrar en un solo conglomerado la multiplicidad de discursos y literaturas para dar una idea de "unidad" y de identidad únicas. Situación que marginó a todas las literaturas que no coincidían con la normatividad dominante, como ocurre con las manifestaciones populares, las nativas, las de minorías, entre otras, que dan cuenta de esa otredad de la periferia. En otras palabras, las historias de la literatura se centraron en el estudio de obras específicas aisladas sobre la base ideológica que alentaban los nacionalismos.<sup>2</sup> Así lo dice Antonio Cornejo Polar (1989): "esa tendencia de la historia en nuestras letras a homogeneizar, hacer uno de lo diverso, a convertir 'en homogéneo lo heteróclito'" (p. 19), situación que creó un discurso hegemónico, excluyente y cerrado a otros sistemas literarios.

Fue entonces una historia que estuvo marcada en gran parte por un canon literario que constituía y alentaba la idea de nación; un canon predeterminado y clasificado por épocas, generaciones y géneros, donde se perpetuaba el ejercicio intelectual dominante o colonial, con los aportes de teorías occidentales (Pineda Botero, 1995, p. 33). De acuerdo con lo anterior, se ha hecho la propuesta de una redefinición del corpus de la literatura colombiana con el fin de incorporar en él los sistemas literarios articulados a las culturas populares y de minorías; es decir, un rescate de la especificidad del proceso cultural y literario de la región y el desarme de algunas perspectivas universalistas que propone la historiografía.

Dada la necesidad de implementar un aparato crítico y metodológico más acorde con las realidades de América Latina, surge la obra del peruano Antonio Cornejo Polar, quien desarrolló en gran parte de sus trabajos teóricos y críticos el concepto de heterogeneidad. Entre sus últimos trabajos se encuentra el libro *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Allí, el crítico literario hace énfasis en una "literatura que funciona en los bordes de sistemas culturales disonantes, a veces incompatibles entre sí, tal como se produce en el área andina" (Cornejo Polar, 2003, p. 11); de esta manera, intenta desmitificar las grandes narrativas de las que se nutre el discurso oficial (nación, ciudadanía, identidad, progreso), con las que se quería impartir una imagen de "unidad nacional" derivada principalmente del periodo posindependentista.

En este contexto, se observa que dentro de esas otras historias de la literatura colombiana se encuentran procesos creativos de autores como Julio Posada Rodríguez, quien en su cuento "El machete" (1929) toma un referente sociocultural diverso que opera como forma y contenido alternativos a un

<sup>2</sup> Por ejemplo, la base ideológica de un partido conservador que predominaba en Colombia en el periodo de la Regeneración.

discurso hegemónico, y evidencian la otredad presente en el país. Es por ello que el estimar dichas literaturas que han permanecido relegadas en el tiempo, como es el caso de “El machete”, permite analizar sus aportes en la historiografía literaria colombiana en la configuración de un discurso de resistencia frente a uno dominante. En otras palabras, el propósito de este capítulo es rastrear la noción de heterogeneidad en el cuento ilustrado “El machete”, según las premisas teóricas de Antonio Cornejo Polar. Además, se reflexionará acerca de la relación entre imagen y texto como una característica que también subvierte los cánones del cuento en la época de su publicación; más aún, separar la imagen del texto sería descontextualizar el medio de producción, sobre todo en este caso en el que la creación fue simultánea.

#### LITERATURAS HETEROGÉNEAS

La heterogeneidad se fundamenta en que el conjunto de sociedades latinoamericanas no se presenta con la armonía y consistencia de una identidad-totalidad creada por la visión utópica del discurso político de nación. El continente es entonces no una unidad intelectualmente concebida, sino una multiplicidad de discursos, culturas, grupos sociales y sujetos. Como sociedad conflictiva, concebida a partir de la interacción obligada de culturas y de visiones de mundo distintas, cuenta naturalmente con producciones intelectuales que, de hecho, participan del conflicto. Para estudiar dicha multiplicidad de discursos y literaturas surgen teóricos latinoamericanos que hacen hincapié en develar otros sistemas y categorías literarias que componen todo el entramado de la literatura latinoamericana fundamentada en su propia realidad e historia. Entre ellos se evidencia la labor del crítico Antonio Cornejo Polar, quien desarrolló una tesis que aboga por la heterogeneidad cultural, social y literaria en el continente.

En este sentido, Cornejo Polar retoma el concepto de sistema literario y lo desarrolla en su propuesta teórico-crítica en relación con el estudio de la literatura latinoamericana,<sup>3</sup> para cuestionar el proyecto homogeneizador de lo diverso. Es con esta categoría de sistema que Cornejo Polar (1989) introduce el tema de la heterogeneidad:

Las que alguna vez llamé “literaturas heterogéneas” funcionan en parte como receptoras de las tradiciones populares e indígenas y en ese sentido, a más de reproducir los quiebres socioculturales de América Latina, operan en el ambiguo espacio de la resemantización de formas de contenidos alternativos (p. 22).

<sup>3</sup> Lo que interesa rescatar acerca del sistema literario es precisamente que este no es cerrado y autosuficiente, puesto que su singularidad se basa propiamente en su “interacción como un todo y en cada uno de sus elementos con todos los demás sistemas en la unidad de la vida social” (González Ochoa, 2008, p. 299); es decir, son abiertos, dinámicos y especialmente heterogéneos.



De esta forma, el discurso hegemónico se enfrenta a otros marginales, para permitir que el sistema literario, en este caso latinoamericano, sea dinámico y abierto. En relación con el concepto de heterogeneidad, Cornejo Polar retoma lo que él denomina las "literaturas heterogéneas" y las "literaturas homogéneas", analizadas en su conferencia de 1977 "El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto sociocultural", donde el autor hace hincapié en la necesidad de adecuar los principios y métodos del ejercicio crítico a las peculiaridades de la literatura latinoamericana. En primer lugar, se debe tener claro lo que son las "literaturas homogéneas"; estas se caracterizan por

La movilización de todas las instancias del proceso literario dentro de un mismo orden sociocultural [...]. La producción literaria circula, entonces, dentro de un solo espacio sordo y cobra un grado muy alto de homogeneidad: es, podría decirse, una sociedad que se habla a sí misma (Cornejo Polar, 1982, p. 455).

Esto indica una literatura llamada nacional,<sup>4</sup> principalmente de la posindependencia, en la que muchos de los escritores que necesitaban impartir ideologías específicas de nación tomaban como referente un aspecto sociocultural al que pertenecían, aludían a la problemática del mismo estrato y eran leídos por un público de igual signo social; lo anterior, por consiguiente, permite ver en algunos casos manifestaciones de un discurso hegemónico con el que se quería implantar una identidad y unidad esencial, junto con una imagen de armonía. En cuanto a las "literaturas heterogéneas", Cornejo Polar (1982) resalta que se caracterizan por

[...] la duplicidad o pluralidad de los signos socioculturales de su proceso productivo: se trata, en síntesis, de un proceso que tiene, por lo menos, un elemento que no coincide con la filiación de los otros y crea, necesariamente, una zona de ambigüedad y conflicto (pp. 455-456).

Discurso que evidencia, a su vez, otros discursos y fragmentaciones culturales en relación con sus contextos históricos. Así también lo explica en su libro *Escribir en el aire*:

Las varias voces que compiten en el texto, y lo hacen por momentos ambiguos, se instalan en distintos horizontes sociales, históricos y étnicos y ponen en primera línea el espesor de un discurso hecho de muchos discursos, espesor correlativo a la acumulación de experiencias históricas que asume como condición primaria (Cornejo Polar, 2003, p. 78).

<sup>4</sup> Caso que Ángel Rama ilustra en las "ciudades letradas", donde había una ligazón entre poder y literatura. La gran cantidad de servidores intelectuales asociados con las funciones del poder y el Estado, en donde las producciones discursivas se dan en pos de una idea y unidad nacional; y, por lo tanto, reciben mayor interés por la crítica literaria.

Es así como el concepto de heterogeneidad, fuera de permitir una desagregación de la “unidad-nación-identidad”, pone en relieve la contrariedad y el conflicto (económico, racial, religioso, lingüístico, social) de las culturas, y niega una conciliación, armonía o síntesis de las partes constitutivas. Es con dicho concepto que Cornejo Polar plantea las literaturas heterogéneas y la categoría de sujeto migrante.

#### ILUSTRACIÓN Y TEXTO: UN EJERCICIO HETEROGÉNEO

El tema de la relación entre imagen y texto, como uno de los principios de la literatura heterogénea, es tan amplio que este apartado solo tratará de mostrar un vínculo, con el fin de descubrir las posibles motivaciones comunicativas que llevaron a Julio Posada Rodríguez a presentar la información visual y textual como una combinación de modos semióticos. Según Moya Guijarro y Pinar Sanz (2007), durante las últimas dos décadas diferentes críticos se han centrado en el estudio de la relación entre imagen y texto, debido a su función definitiva en la creación del significado, y a que amplía notablemente el potencial informativo del mensaje (p. 22). Según lo anterior, la imagen se sujeta a la voluntad y al contenido del texto para reforzar el efecto del mensaje. Entre la diversidad de modos de analizar la relación imagen/texto se encuentra el planteado por Nikolajeva y Scott, quienes proponen cinco categorías para especificar la interacción entre los elementos verbales y visuales: interacción simétrica, de ampliación, complementaria, de contrapunto y contradictoria. En la simétrica, las palabras y las imágenes cuentan la misma historia y repiten información por medio de formas comunicativas diferentes (Moya Guijarro y Pinar Sanz, 2007, p. 30). En la de ampliación, las imágenes potencian el significado de las palabras o viceversa, aunque sea de una forma mínima. Si la de ampliación es muy representativa y uno de los elementos semióticos propone información relevante y diferente a la ofrecida por el otro, vendría a ser complementaria. Pero estas interacciones también evidencian relaciones de contrapunto y contradictorias cuando las imágenes y las palabras presentan contribuciones separadas del hilo argumental. De esta manera, se puede desarrollar una dinámica de contrapunto, donde las palabras y las imágenes cooperan “para transmitir significados más allá de su propio campo de actuación, ya sea porque los componentes verbal y visual cuentan la historia desde una perspectiva diferente o bien porque esta se presenta desde un punto de vista irónico” (p. 30). Y por último, la estructura contradictoria es una forma extrema de interacción verbal/visual donde las palabras y las imágenes parecen estar opuestas, pues ofrecen dos historias aparentemente dispares que permiten diferentes interpretaciones (p. 30). Los límites entre una categoría y otra no siempre están claros, y pueden coexistir en una misma composición

más de una de estas categorías. La complementariedad entre imagen y texto instaure una novedad comunicativa disruptiva que puede ser considerada de heterogénea frente a la cultura escrita hegemónica que, a diferencia de "El machete" (1929), coincidía con una visión conservadora del mundo.

En el contexto político y cultural de Colombia en la década de 1920 se vivió la decadencia de la República Conservadora (1910-1929), en la que emergió la llamada Atenas suramericana (Williams, 1991, p. 31);<sup>5</sup> al mismo tiempo surgió un discurso liberal que se manifestó en diálogos políticos y literarios, y en ciertas actividades en contra de lo establecido. Por ejemplo, en el contexto político antioqueño sobresalieron figuras como María Cano (1887-1967);<sup>6</sup> surgió en Bogotá el grupo de Los Nuevos, que desde sus posturas estéticas, políticas y literarias fueron la motivación para que germinaran alternativas frente al discurso oficial. Según Gutiérrez Girardot, algunas de las figuras pertenecientes a dicha agrupación polemizaron respecto a la cultura de la Atenas suramericana y su medio altamente centralizado y excluyente. En consecuencia, varios de sus miembros se rebelaron en contra de algunos teólogos, gramáticos, poetas y novelistas de corte "señorial" que promulgaban una nación perpetua y en conformidad. Surgen también figuras como Manuel Quintín Lame Chantre, quien organizó manifestaciones políticas en favor de los derechos de los indígenas entre 1914 y 1918 (Williams, 1991, p. 32). Uno de los factores más sobresalientes que tuvo lugar en la República Liberal de los años 1930-1946 fue el cambio ideológico que se comenzó a gestar en algunos intelectuales, quienes dieron cabida a un discurso liberal y revolucionario. En cuanto al campo literario, Raymond Williams menciona que la novela fue producida en gran parte por liberales, entre quienes se destacan José Antonio Osorio Lizarazo y César Uribe Piedrahíta, por sus obras con tintes de protesta social (p. 33). Estos ejemplos sirven para ilustrar que los contemporáneos de Julio Posada Rodríguez también estaban gestando formas de las literaturas heterogéneas.

## EL COMBATE CON MACHETE

Maribel Carvajal (1990), en su artículo "El duelo con machete", hace un estudio sociológico de este deporte conocido en el Departamento del Quindío con el nombre de "esgrima con machete" o "juego de peinilla".

<sup>5</sup> Se denominaba así a la capital principal del país, Bogotá, que se convirtió en un lugar de concentración de los nuevos intelectuales que iban a realizar estudios universitarios, y también a abrirse campo en lo político e intelectual. En esta etapa emergieron tanto intelectuales conservadores como liberales.

<sup>6</sup> Fue una de las principales activistas de izquierda de la década de 1920. El ciclo de su vida pública se caracterizó por una intensa actividad en favor de los trabajadores que incluyó desde visitas a los centros fabriles hasta labores en comités y comandos populares.

El origen de este instrumento se ubica posiblemente en Cuba, pero se considera típicamente colombiano (pp. 43-44). Carvajal encuentra una referencia de este deporte en *Risaralda* de Bernardo Arias Trujillo, donde se describe como una práctica de afrodescendientes: “Con varios negros aventureros y alebrestaos se vino Salvadorcillo [...] amigos de entreveros con autoridades y alguaciles, aficionados a correrse sus vidrios y a hacer firuletes con la peinilla a los prójimos que no les eran simpáticos” (citado en Carvajal, 1990, p. 44). Este juego aparece en la década de 1920 y se convierte en patrimonio de esta localidad por su función social y su carácter folclórico.

El juego del machete se arraiga en los pobladores inmigrantes que llegaron a esta zona para huir de la justicia por crímenes cometidos en otros lugares. Muchos de estos forasteros eran diestros en el uso del machete no solo en el trabajo, sino como una herramienta de defensa personal. Aquellos que se interesaran en esta práctica, podían aprenderla gracias a un maestro que les enseñaba el juego de la esgrima en ocho semanas, en el que utilizaban inicialmente varas de madera como instrumento en lugar de la peinilla (p. 47). Un aspecto interesante de esta dinámica es que al finalizar el curso se le entregaba al alumno una cartilla “donde se le mostraban los pasos y movimientos del cuerpo, brazos y piernas, llamados ‘paradas’, por medio de dibujos” (p. 47). De esta manera el juego adquiere características de un deporte regido por reglas definidas. Carvajal dice que la práctica aparece en esta zona en especial en la década de 1920, pero su origen debe ser más antiguo, pues según el cuento “El machete” escrito en 1912, este juego ya hacía parte de la cultura del Cauca y de Antioquia.

#### CONTEXTO DE PUBLICACIÓN DE “EL MACHETE”

“El machete” fue conocido por primera vez a comienzos del siglo xx, cuando su autor lo presentó a un concurso literario abierto por la revista *Alpha* en Medellín;<sup>7</sup> el jurado lo consideró como una pequeña obra maestra y le otorgó el primer lugar, situación que le abriría al autor el camino al reconocimiento en el ámbito de las letras;<sup>8</sup> sin embargo, de Posada Rodríguez no se volvió a hablar hasta que en 1929 decidió publicar el libro por su propia cuenta (Arciniegas, 1946, pp. 3-6).<sup>9</sup> La particularidad de esta primera publicación consistió en que Posada Rodríguez hizo el libro

<sup>7</sup> *Alpha* (1912), año vii, septiembre, N.ºs 77 y 78, pp. 2010-2018. Aparece el cuento “El machete” con esta nota: “Mención honorífica en el concurso de ‘Progreso’”. Al finalizar el cuento hay una fe de erratas, pues aparece con otro nombre de autor: Antoño Chalarca.

<sup>8</sup> Uno de los primeros en reconocer el valor literario de las obras de Posada Rodríguez fue Germán Arciniegas.

<sup>9</sup> El autor termina de escribir su cuento en 1912, tal y como aparece rectificado al final de este, pero lo publica 17 años después.

en plancha litográfica, escrito con su puño y letra, incluyó ilustraciones e imitó una rudimentaria caligrafía; por estas cualidades artesanales y por su contenido, este cuento, dice Arciniegas (1946), "puede considerarse único no solo en Colombia, sino, en cierto modo, en el mundo" (p. 5). Razones que motivaron a Arciniegas a publicarle "El machete", junto con otros cuentos, en la *Revista de América*; y después a conseguirle que una entidad oficial mexicana le publicara en 1946 una selección de su obra en un libro también titulado *El machete*. Esta edición la prologó el mismo Arciniegas y fue ilustrada con viñetas del escultor colombiano Rodrigo Arenas Betancourt; a partir de la segunda edición del libro, se imprime con letras rectas, mecánicas y de molde, perdiendo un poco la magia del manuscrito (Escobar Velásquez, 1989, p. 12).

Escobar Velásquez dice que don Julio, con su sabiduría de tipógrafo, imprimió página por página, luego dobló los pliegos y los cosió uno a uno como una fina labor de artesanía; de esta primera edición el autor hizo un tiraje más o menos de 500 ejemplares (p. 13). Pero Julio no se motivó por tratar de venderlos, y fue así como Abel Naranjo Villegas,<sup>10</sup> quien era dueño de una librería en Bogotá, se dio cuenta de que Julio tenía casi la totalidad de ejemplares en su casa y le ofreció recibírselos para venderlos (p. 15). Es posible que sus atributos artesanales constituyeran un obstáculo para una mayor circulación nacional e internacional que, junto a otros factores, dilataron el reconocimiento del valor literario de esta obra y su inclusión en el acervo cultural del país.

Se muestra entonces que dentro del panorama crítico literario colombiano, a excepción de algunos amigos devotos de Posada Rodríguez, como Germán Arciniegas, Eduardo Santos, Hernando Téllez, y posteriormente estudiosos de la obra del autor como Miguel Escobar y Mario Escobar Velásquez, la recepción ha sido limitada, pues solo aparecen reseñas o comentarios de apreciación sobre el autor. Un comentario muy dicente es el que hizo Téllez (1989), uno de los pocos amigos a quien Posada Rodríguez le mostró una novela inédita:

[...] la impresión que me produjo ese libro curioso, extraño, admirable, en el cual, lo mismo que en los cuentos de Posada aparecía un narrador sorprendente, cuya técnica se presentaba tan novedosa como la de ciertos novelistas europeos y norteamericanos de la más viva actualidad (p. 313).

Cabe destacar que ante la pregunta de Téllez sobre la lectura de Kafka o Faulkner, Posada Rodríguez confesó desconocer a estos autores, ya que solo leía sus viejos libros.

<sup>10</sup> Escobar Velásquez menciona a Abel Naranjo Villegas; sin embargo, Hernando Téllez, en el epílogo, afirma que se trata de Rafael Naranjo Villegas (p. 312).

## “EL MACHETE” Y LA HETEROGENEIDAD

Este es un relato en primera persona de un joven que emigra de la ciudad de Medellín para buscar trabajo en el campo, específicamente en los cafetales del suroeste antioqueño, en los municipios de Fredonia y Venecia. Encuentra trabajo en una finca cafetera y allí empieza a conocer las costumbres de la vida rural, así como a sus compañeros de trabajo, entre ellos dos personajes centrales de la historia: Pachita y el negro —la primera, de quien se enamora; el segundo, el que le enseña el juego del machete y su uso como instrumento de trabajo y de defensa—. El protagonista detalla su relación con ellos en el trasegar de los días. La narración no solo se centra en la descripción de las costumbres del campo antioqueño, sino que la trasciende para hilar una historia paralela al relato que invita a descubrir su fondo.<sup>11</sup> Al final, el protagonista ejecuta un duelo a machete con su amigo, Pachita lo traiciona al irse con otro, y él, lleno de tristeza, abandona la finca.

Ahora bien, Julio Posada Rodríguez (1929) logra plasmar en el cuento la oralidad de una cultura popular campesina: “esa tarde ya si miablaron algo los piones y al otro día mi compañero en lestufa mestuvo contando las cosas de la finca y de los trabajadores y de las mujeres y todo y ya nos tratábamos con confianza” (p. 19); todo el cuento está escrito en la oralidad de sus personajes como una marca discursiva de las literaturas heterogéneas, es decir, la participación activa de la otredad silenciada por el discurso homogéneo. Cornejo Polar (2003), en *Escribir en el aire*, apunta hacia estos hechos: “literaturas a las que una vez llamé ‘heterogéneas’ [...] en las que, por debajo de su textura ‘occidental’, subyacen formas de conciencia y voces nativas” (p. 10). Es así como en el cuento “El machete” el escritor construye su discurso heterogéneo porque, si bien hace uso de la letra de la “institución literaria de origen occidental”, también pone en diálogo la imagen, la oralidad y la escritura que delatan su ubicación en mundos opuestos.<sup>12</sup> Prevalece en el cuento un lenguaje oral y popular que demuestra, como lo dice Pineda Botero (1995), que en toda sociedad existen dos fuerzas

<sup>11</sup> “Cuando utilizamos dicho término solemos pensar básicamente en tres cosas. La primera, que lo propiamente ‘relato’ o ‘discurso narrativo’ es el enunciado narrativo (oral o escrito) que relata un acontecimiento o serie de acontecimientos; la segunda, que la ‘historia’ o ‘diégesis’ es la sucesión de acontecimientos que el ‘relato’ narra; y la tercera, la ‘narración’ o ‘enunciación’ es el acto de narrar tomado en sí mismo” (Castany Prado, 2008, p. 1).

<sup>12</sup> Con relación a esto dice Raúl Bueno Chávez (2004): “El modelo de los discursos heterogéneos de Cornejo supone, en su apartado de producción, y en su nivel de excelencia, a un sujeto bicultural o multicultural en capacidad de entender, usar y reproducir los signos de otra cultura, a la vez que los signos propios. Estos heterogéneos culturales despliegan un mérito enorme en tanto que hermanadores de culturas y aproximadores de registros discursivos (por ejemplo: los de oralidad y escritura). Ellos, mediante el acto semiótico que supone la producción de signos cuyos contenidos y valores son los de otros sistemas y culturas, representan el momento glorioso en que una cultura intenta establecer un interpretante complejo, fiel y viable del otro, de sus modos de figuración discursiva y simbólica” (p. 33). Lo anterior supone una comprensión profunda y honesta de la cultura alternativa.

centrípetas y centrífugas en oposición. Estas últimas están motivadas por el centro de poder y utilizan un lenguaje "oficial" expresado principalmente en las obras canónicas y clásicas. Las fuerzas de dispersión o centrípetas, por el contrario, son subversivas, atentan contra el centro, lo ridiculizan y parodian (p. 145). En "El machete" se aprecia una lectura desde los bordes, lo marginado, lo descentrado y donde se hace evidente un contradiscurso al poder dominante.

La estructura narrativa del cuento se erige mediante la voz de un narrador personaje que hace parte de la historia, pero también se perciben otras voces con las que se postula un dialogismo bastante marcado. Este narrador presenta el relato en primera persona y se atribuye funciones descriptivas e interpretativas de los personajes y, por lo tanto, no muestra un perfil monológico ni posee una voz unívoca; por el contrario, se desdobra al acoger la narración principal que guía la secuencia del cuento, al introducir y desarrollar otras historias y voces en las que no presenta univocidad en el tratamiento del discurso. Lo anterior se aprecia en los personajes mencionados, Pachita y el negro, a quienes el narrador les da voz y tienen una acción relevante dentro del relato. Dice el negro en una conversación con su amigo: "No, estuve bregandole llastastuve a punto que me correspondiera pero la cosa se quedo asi i no paso a nada asta que me convensi quella no quiere a nadie [...] conquieste fijese Parientico pa que no se deje burlar" (Posada Rodríguez, 1929, pp. 78-79). Así mismo le da voz a la mujer: "Traigamela y verá, yo si tengo tiempo yo sabre" (p. 36).

Al hacer parte de una minoría dentro de la clase social impuesta por la voz oficial del Estado en la década de 1912, fecha en que el autor escribió el cuento, sus discursos son rechazados por el modelo social y cultural dictado por el centro del poder a la vez que se inscriben en un proceso de integración étnico-racial y cultural. La obra es, entonces, un cuento dialógico en el que confluyen varios discursos heterogéneos —incluida la oralidad popular— que se proyectan en oposición al lenguaje oficial.

Es a través de este discurso oral que la palabra convoca, une, separa, violenta. Al provenir del interior humano, permite formar grupos estrechamente unidos. En esta medida, es la fiesta la que convoca a la comunidad; se oye la voz del narrador que describe los personajes preparados para ella, a la espera de que lleguen los patrones para pagarles su salario; porque si es día sábado, es día de pago y, por lo tanto, de celebración: "vueno, el pago ayá era los sábados por la tarde [...] y en ocasiones nostábamos después cantando i bailando asta mui tarde la noche, guármabamos unas parrandas muy buenas [...] yo tocaba tiple y armábamos de pronto unas parrandas de pelar" (p. 61).

Este pequeño espacio de regocijo es una segunda vida, diferente a la normativa y oficial; es una vida festiva basada en la risa y en la alegría que supone el triunfo de la libertad, la eliminación de las clases sociales y la liberación del lenguaje que diluye provisionalmente las jerarquías entre individuos. El cuento entonces se convierte no solo en lugar de expresión del pueblo y su oralidad; también enfatiza sobre la otredad y su lectura desde los bordes, pues la fiesta, como una de las manifestaciones que tiene presencia importante en la cultura popular, exhibe toda la alegría reprimida y silenciada casi siempre por la rutina y, en este caso, el duro trabajo en las haciendas cafeteras. De esta forma, el autor recrea la experiencia de un regionalismo que trasciende los límites geográficos por medio de una obra literaria en la que son incluidas el conjunto de voces que configuran la sociedad y hablan de la condición humana sin limitarla a su estatus social.

Otra línea de análisis del cuento se enfoca en la migración que articula fenómenos de intercambio cultural como resultado de los desplazamientos del campo a la ciudad, o viceversa. En “El machete” se evidencian dos hechos particulares: el recorrido del protagonista desde Medellín hacia el campo, y su impronta en los habitantes del campo. Para este último caso, se aprecia el extrañamiento con el que es recibido el forastero incluso en el modo en que es denominado: “A lo que volbimos a la casa don Feles le preguntó al negro que como luavía echo el de Medellín y el contestó quera guapo pal trabajo y es fregaito don Feles, no sabe lo que me dijo” (p. 42). Por otro lado, se evidencia el desarrollo del cuento como referente sociocultural que opera a modo de contenido contradictorio al discurso hegemónico literario y cultural. Las descripciones de la cultura cafetera por parte del sujeto migrante dan cuenta de las rupturas presentes en la lógica centralista, e intenta desmitificar las grandes narrativas que nutren el discurso oficial (nación, ciudadanía, identidad, progreso). De ahí que el protagonista desconozca casi la totalidad de las costumbres campesinas:

[...] bien la cosina una cosa que me llamo la tension y me callo en grasia cuando supe pa que era y fue un gueso colgao del techo diuna cabuya i supe quera un gustador pa dale gusto al caldo i lo descolgaban entre la olla (p. 93).

Se trata de la constitución de un sujeto plural que asume experiencias distintas situadas en tiempos discontinuos que remiten a culturas diversas, y a su vez construyen un sujeto y discurso descentrado. Habitar entre dos o más culturas propicia el juego de acuerdos para la convivencia, entre el que se confrontan la necesidad de suscribirse y actuar con los nuevos espacios



y culturas, y la nostalgia por el retorno al lugar de origen: "Me acordé la primera vez que me jui de casa pa lejos la tristeza que me dio a lo que le dije a mi Mamá, adiós mamá que ni pudo aflogar palabra y que le venían las lágrimas" (p. 10). Como se observa, los sujetos se debaten entre la añoranza —los recuerdos de un *locus* de origen— y su determinación por adaptarse al *locus* de destino; además, oscilan entre múltiples identidades disímiles, a medida que sus discursos se van descentrando precisamente por su habitar en el aquí y en el allá, a la par que se negocian identidades nuevas, pero provisionales, móviles y dispersas.

Uno de los temas centrales del cuento tiene que ver con el papel que juega el negro en relación con su labor de transmisor de conocimiento a un criollo ciudadano de la sociedad antioqueña en las postrimerías del periodo de la Regeneración. Los siguientes pasajes ilustran dicho comportamiento. El primero: "me dijo; Aquí debiaber una colmena Parientico, saquémolá, ai si le conteste llo; Ai no me meto a que me piquen esos animales y el me contestó No tenga cuidao Parientico uste no sabe sacarlas yo le enseño" (p. 43). El segundo: "Un día que nos mandaron a traer popiyo qe lo usan como encaño pa techar, fué qué l me dió las primeras leiciones; ai vi yo como puediuno guaresese mui bien debajo desos popiyos" (p. 48). El sujeto migrante desconoce las costumbres campesinas, y es solo a través del negro que aprehende una variedad de técnicas y conocimientos necesarios para desenvolverse en el nuevo lugar. El papel de este último, en el tiempo del relato, apela a la reciente liberación de la esclavitud y al dominio de técnicas que aludían a una tradición de resistencia: el empleo del machete tanto como herramienta de trabajo y de defensa. De ahí surge que el hilo conductor del cuento se base en dicho instrumento, lo que evidencia, por ende, el papel fundamental de las culturas ancestrales afrodescendientes como trasmisoras y generadoras de conocimientos legítimos, a diferencia de la perspectiva hegemónica, bajo la cual es el criollo o el blanco quien posee el conocimiento y la técnica: "yese negro si quiba cortando bonito con ese machete como si liubieran metido vapor [...] y ese negro me llevaba de la lengua" (p. 49). De este modo se expone un discurso de descentralización que da primacía a los valores de la cultura afro y popular.

En el transcurso del relato, el protagonista y el maestro entablan una amistad que se consolida al llamarse entre ellos "Parientico"; en tal proceso, el primero recalca sus intenciones por aprender la técnica del machete, hasta que el segundo se decide a enseñarle: "Él me confesó; yo si le voy a enseñar [...] cortamos 2 varitas de guayacan polvillo [...] me dijo Bueno Avíspese pues y tíreme sin miedo y con gana como pa partime" (pp. 52-53). Cabe resaltar el intercambio de roles en la transmisión de conocimientos, precisamente

durante una época de transición en la que culminaba la Regeneración y se daba lugar a un renacer liberal. Exponer y darle voz a sujetos subalternos, ya sea por cuestión de raza y clase social, subvierte los valores de la sociedad antioqueña, cultura plagada de prejuicios cuyo interés abogaba por el supuesto desarrollo económico. En otras palabras, en el cuento se demuestra a un sujeto heterogeneizante porque traslada los elementos propios de la periferia hacia los centros de poder en relación con el intercambio de roles donde es el criollo quien aprende del afrodescendiente. Y no solo ello, el protagonista también demuestra admiración por su amigo: “i lo lindo que sumbaban esos colis y la saitisfaicion con que yo me veía revolando con ese negro que sabia tanto” (p. 74). De otra parte, el cuento se enfoca en resaltar cuestiones propias de la existencia humana, de lo más recóndito de cada ser, que trascienden las jerarquías impuestas. Es así es como el negro no solo cumple la función de transmisor de conocimiento, pues también adquiere voz para confesar sus tristezas y tragedias:

[...] llo tenía un ijo quiapienas llego comuasta los 3 años desa edá murió el, y en el me beía yo, es lo que yo mas e querido, lo quería tanto tanto como uste no simagina, y con la pena de su muerte que se miarranco lalma (p. 84).

Se observa por lo tanto que además del discurso pedagógico del afrodescendiente, también hay cabida a un trato humano e igualitario con sus semejantes; no hay disputas por razas ni condiciones socioeconómicas, más bien rescata valores humanos universales, en contravía de lo establecido por una sociedad antioqueña viciada por prejuicios racistas y clasistas.

Como se pudo apreciar en este apartado, el cuento produce una diversidad de elementos discursivos propios de la oralidad, marcas que rompen la hegemonía del texto escrito y representan a sujetos que de alguna manera en ese momento eran considerados como una minoría en el entorno cultural y literario. Si bien no hay una polifonía en los lenguajes —ya que todos los personajes, incluyendo al narrador personaje que es un ciudadano, intervienen con la misma oralidad popular—, existe un dialogismo y, por lo tanto, cada personaje cuenta con voz propia; factores que junto a la forma física del cuento apoyan la hipótesis de que “El machete” es un cuento heterogéneo, como veremos a continuación.

#### ENTRE EL CONTENIDO Y LA FORMA

Si en el apartado anterior se demostró que el discurso y contenido del cuento son heterogéneos, aquí se argumentarán las razones por las que “El machete” también cumple con esta condición en cuanto a su forma. Anteriormente

se expusieron las características formales y artesanales de su publicación, que incluyen ilustraciones pintadas por el propio autor.<sup>13</sup> De hecho, Posada Rodríguez se encargó de todas las labores de producción de su libro. Pese a que se trata de una obra impresa mecánicamente a partir de planchas de metal, tiene el aspecto de un manuscrito que claramente destaca la distinción entre una cultura impresa y una manuscrita. Es interesante notar una caligrafía a mano (véase la figura 1) que se conjuga con la oralidad del discurso y rompe con una tradición mecánica de producción editorial donde la tipografía es predeterminada. Es decir, forma y contenido se armonizan para crear un contradiscurso al oficial y hegemónico, y proponen una visión incluyente y humana.

Este tipo de escritura conlleva valores pictóricos que invitan a apreciar dichas formas alfabéticas con otros sentidos para dar cuenta, más allá del significado que subyace en ellas, de la sensualidad que insinúan. Como afirmaba William Blake en relación con su caligrafía humanística,<sup>14</sup> "cada Palabra y cada Carácter / era Humano" (citado en Mitchell, 2009, p. 134). Podría hablarse aquí de la sinestesia de la escritura, justamente por la música de la oralidad hecha registro alfabético y que no guarda la contradicción básica de la voz frente a lo impreso; también podría interpretarse que Posada Rodríguez en este cuento deseaba que el público receptor de su obra modificara su manera de acercarse a la literatura y se liberara de la idea fija de que la historia solo puede entenderse en un sentido. Así lo hizo el autor: en las características formales de su libro y en su escritura, exploró la idea de unas letras humanas acordes con la intención del cuento y, al mismo tiempo, evidenció un sentido de humanidad y libertad de ser y de crear, alternas a un centro que dictaminaba los modos de producción literaria. Incluso, el cuento en el conjunto de elementos heterogéneos de la escritura-lectura fue pionero al implementar el fenómeno metaliterario, "en el que el autor apuesta por una acción comunicativa capaz de incorporar al lector a un acto de construcción textual en la que se ponen al descubierto las estructuras conformantes del mismo texto" (Camarero Arribas, 2004, p. 457). Esto se evidencia en la imitación que hace Posada Rodríguez de una escritura rudimentaria acorde con el personaje narrador a quien se asigna la tarea de escribir su propia historia.

<sup>13</sup> Los textos con ilustraciones en Colombia datan del siglo XIX, pero sobresalen más en relación con publicaciones periódicas; por ejemplo, el *Papel Periódico Ilustrado*, publicado entre 1881 y 1889. El hecho de que Posada haya hecho su libro ilustrado es también una novedad, pues rompe con los esquemas canónicos de la tipografía y litografía en esa época. Para ampliar el tema del texto e ilustración en Colombia, véase el artículo "Texto ilustrado o imágenes textualizadas. Un acercamiento al *Papel Periódico Ilustrado* desde la relación entre arte y literatura" (2014), de Diana Carolina Toro Henao.

<sup>14</sup> Blake fue un poeta, pintor y grabador inglés. Para profundizar en el análisis de sus obras véase la investigación de W. J. T. Mitchell (2009), en su libro *Teoría de la imagen*.

dijo que sí, Entre.

Yo me paré en la va-  
tanda y al ratico que comenzaban a parecerse piones desde lejos del cafetal que estaba todo entredondo de la casa, y traían azadones al ombro y iban entrando a guardarlos y bolbían a salir a guardar la corrida; así que estaban repartiéndola me dijo Don Felis Taya que le den su comida.

La cosineta les daba la comida por una ventana y ellos se sentaban por ai en los estredores y el patio, uno me preg-

Tanto por su forma como por su contenido, tales hipótesis sostienen que el cuento produce un contradiscurso de resistencia frente a la univocidad y el control cultural. Pone de manifiesto, además, la vitalidad de grupos marginados, y se evidencia la alteridad y la otredad presentes en Colombia. Elementos que, como se ha visto, configuran una literatura heterogénea. "El machete" es un cuento ilustrado cuyo análisis de la relación entre imagen y texto resulta imprescindible, pues dichos elementos se complementan, y separarlos implicaría una descontextualización, sobre todo en los casos en que la creación fue simultánea y concebida como todo un conjunto.

### EMBELLECER O INTERPRETAR: LA ILUSTRACIÓN EN "EL MACHETE"

En este apartado se analizará la relación entre imagen y texto, dada la plausible intencionalidad de Julio Posada Rodríguez de utilizar las imágenes tanto para ilustrar y embellecer su narrativa como para reforzar el efecto del texto. "El machete" contiene veinte ilustraciones dibujadas en una técnica de tinta sobre papel, acromática y en líneas, cuyas formas generan texturas diferentes en cada composición. Cada ilustración ocupa una página entera y describe personajes, ambiente laboral y momentos claves del relato en el cuento. Entre sus funciones, las imágenes no solo marcan las anacronías en tiempo del relato; también ejercen un papel de simetría, ampliación, complementariedad, contrapunto y contradicción, según su interacción con el texto.

La primera ilustración (figura 2) que abre el cuento es un retrato del narrador y personaje. La misma da cuenta de la conciencia que tiene el personaje principal de sí mismo como escritor que interpela de frente a su observador, con una pluma en su mano.

Esta imagen refuerza la noción de manuscrito y el fenómeno de metaliteratura que subyace en el cuento, pues el autor ilustra al personaje-narrador que escribe con su puño y letra; es un juego de roles en el que la estructura formal implica al lector no solo en la deconstrucción del sentido del texto; también participa de su construcción a través de un acto de metaescritura, punto de vista que permite revalorar la estructura narrativa que propone el autor.

Es significativo que solo existan dos ilustraciones más (figuras 3 y 4) con este mismo formato de retratos en primer plano que representan los rostros de dos personajes primordiales en la historia, el negro y Pachita; esto permite percibir la igualdad de condición de estos tres personajes que se constituyen como eje central del cuento, sin ningún tipo de superioridad por parte del personaje narrador y ciudadano.



Figura 2. Posada Rodríguez, J. (1929). *El machete*. Bogotá: Litografía Colombia (s. p.).

La figura 3 representa un rostro de perfil cuyas líneas intermitentes destacan sus rasgos físicos. Los fondos de los tres retratos son diferentes y amplían el contexto sociocultural de cada personaje. En consonancia, las tres ilustraciones complementan las descripciones escritas de los personajes, pues actúan como claros referentes que intervienen en el imaginario de los lectores. Por su parte, ilustraciones como la que aparece en la figura 5 cumplen la función de anunciar los acontecimientos que vendrán en un futuro cercano.

Esta imagen hace alusión al momento en que el negro le enseña al protagonista a manipular el machete como instrumento de trabajo; se observa al negro en una posición firme y diestra, mientras el otro luce agotado. Por otro lado, la interacción es simétrica, pues texto e imágenes cuentan la misma historia y repiten información por medio de formas comunicativas diferentes. La aparición reiterativa del sujeto afrodescendiente en las ilustraciones en comparación con la presencia de otras figuras, junto a la voz propia otorgada por el autor, sin duda constituye un aspecto admirable que da cuenta de la primacía de dicho

personaje. Este hecho convierte a "El machete" en un precursor del reconocimiento de la pluralidad cultural colombiana; sin dejar a un lado, claro está, que las imágenes de Pachita también sobresalen dentro del conjunto de ilustraciones. Las reiteraciones de los dos personajes convalidan la efectividad del mensaje del cuento y posicionan estas ilustraciones como soporte de una visión heterogénea que el autor quiso resaltar. Entre las ilustraciones que muestran la presencia del negro (figuras 6 y 7) se presenta el proceso desde que se crea la amistad con el criollo, y el negro cuando decide enseñarle la técnica del machete.



Figura 3. Posada Rodríguez, J. (1929). *El machete*. Bogotá: Litografía Colombia, p. 27.



Figura 4. Posada Rodríguez, J. (1929). *El machete*. Bogotá: Litografía Colombia, p. 81.





JULIO POSADA R.



Figura 5. Posada Rodríguez, J. (1929). *El machete*. Bogotá: Litografía Colombia, p. 21.



Figura 6. Posada Rodríguez, J. (1929). *El machete*. Bogotá: Litografía Colombia, p. 69.

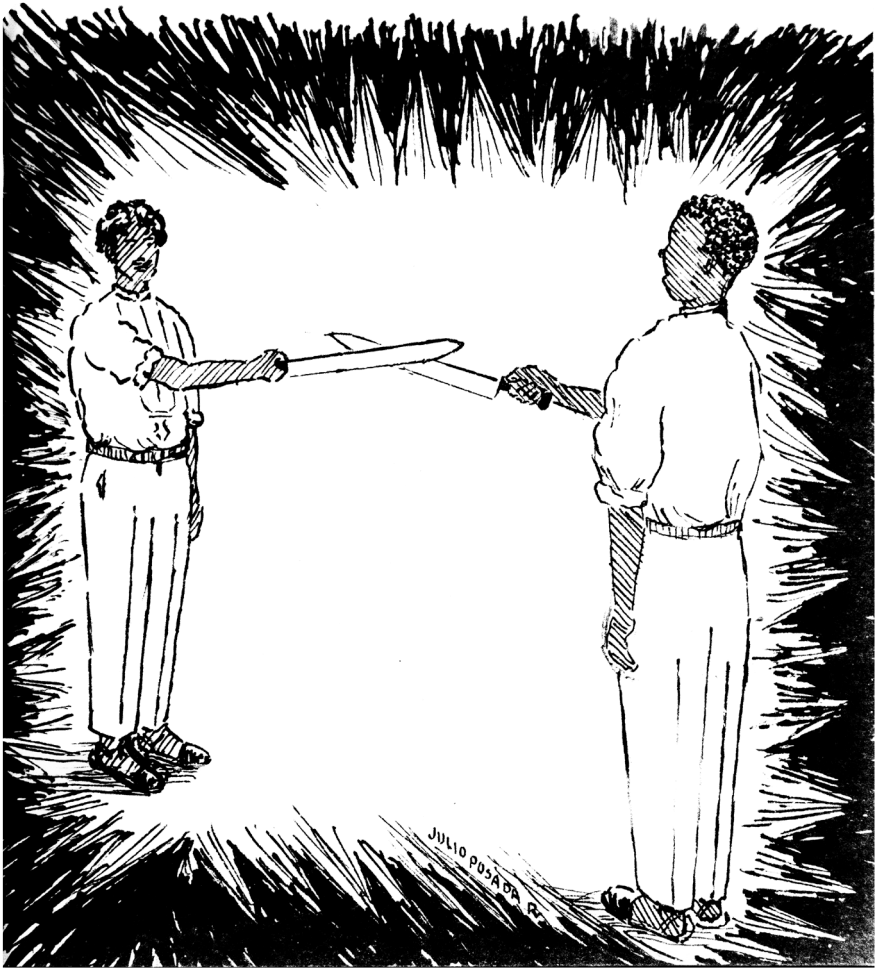


Figura 7. Posada Rodríguez, J. (1929). *El machete*. Bogotá: Litografía Colombia, p. 102.

En la figura 6 se muestra al negro de frente al espectador, firme y sin ninguna dificultad ante la presencia de su amigo, quien se muestra encorvado al resistir el embate. Se observa la mano izquierda detrás como lo consignan las reglas del juego explicadas en el relato, por eso tiene una interacción simétrica con el texto, ya que describen la misma situación; por otro lado, marca una analepsis porque la escena que corresponde a la imagen había sido narrada dos páginas atrás en relación con su posición en el marco del relato. Al lado de esto, la figura 7 ilustra los dos personajes en igualdad de condiciones, pues el criollo ya ha aprendido la técnica del juego; la escena describe el momento decisivo en que los dos demuestran lo que aprendieron: uno la técnica, y el otro su función de maestro. En la confrontación, el marco de la ilustración denota acción y movimiento, y se resalta la escena para captar la atención del lector. Las figuras de los personajes están a la misma altura, a diferencia de las ilustraciones anteriores, donde el criollo siempre aparece encorvado; se nota un trabajo más complejo para lograr caracterizar perfectamente a los personajes centrales, y a los machetes en el primer plano listos para empezar el combate.

Hay dos ilustraciones (figuras 8 y 9) que abren y cierran el cuento, de gran importancia en el devenir del personaje principal. La primera de ellas deja ver las huellas de los pasos descalzos del personaje migrante tras su llegada a la hacienda cafetera; en la segunda, al finalizar el cuento, aparecen estas mismas huellas en un recorrido contrario que señalan la partida hacia nuevos rumbos.

Aunque son ilustraciones muy similares que marcan fenómenos de entrada y salida, connotan discursos disímiles de aquel personaje que llega con ciertas experiencias y se va nutrido de otras. En las dos figuras se observa un árbol: en la primera este sale de un montículo de tierra de un tamaño reducido; en cambio, en la figura 9 se ve de un tamaño más grande. Una hipótesis al respecto puede ser que su identidad se ha fragmentado, no es una unidad, sino varias identidades que le permitieron crecer y reconocer al "otro"; esta premisa actuaría también como una característica heterogénea, pues se da la imagen de un sujeto migrante cuya identidad se presenta descentrada y fragmentada. Otra diferencia a destacar entre estas dos ilustraciones es la presencia del machete amarrado en la cintura del personaje (figura 9), tal y como lo describe el texto; es entonces el machete el vehículo que permite mostrar el suceso del cuento y articular el discurso subyacente en el relato. Por último, uno de los elementos más sobresalientes de las dos ilustraciones es el rastro de las huellas que deja el personaje principal, pues atienden a una intertextualidad ubicada en otra producción literaria: un libro de poesía del autor llamado *Jacillas*, palabra que significa, según la RAE (2018), "Señal o huella que deja algo en la tierra sobre la que ha estado por algún tiempo".



Figura 8. Posada Rodriguez, J. (1929). *El machete*. Bogotá: Litografía Colombia, p. 2.



Figura 9. Posada Rodríguez, J. (1929). *El machete*. Bogotá: Litografía Colombia, p. 2.

## CONSIDERACIONES FINALES

En el presente capítulo se señaló la necesidad de la reescritura de las historias de la literatura colombiana, con el fin de dar cuenta de otras manifestaciones literarias relegadas en el tiempo, que permiten reflexiones acerca de la interacción social, cultural e histórica; asimismo, estas otras manifestaciones juegan un papel importante en la construcción de una visión heterogénea que cuestiona las bases y los fundamentos de un discurso hegemónico que marcó la historia de la literatura colombiana hasta la mitad del siglo xx.

Por otro lado, “El machete” de Julio Posada Rodríguez, tanto en su forma como en el contenido, configura diversos discursos que contrarrestan un discurso monológico, como lo es un lenguaje popular y oral en oposición a uno oficial y centralizado. De esta forma se despliega la noción de heterogeneidad, tanto que evidencia esos otros discursos y fragmentaciones culturales y sujetos plurales, en relación con sus contextos históricos. Es decir, es un cuento que reivindica la pluralidad discursiva, sociocultural y étnica de los distintos sectores articulados dentro de los factores comunes de la nación, que por lo general están en tensión y en constante transformación, en lugar de una unidad armónica. Es así como el cuento hace su respectivo aporte a la literatura colombiana como base del conocimiento de las literaturas heterogéneas, que actúan como forma de resistencia a un discurso dominante y permiten el reconocimiento de la pluralidad y el dinamismo tanto de los sistemas literarios como de sus modos de producción.

Si bien es cierto que el autor de “El machete” podría tildarse de costumbrista, su obra trasciende esta categoría, pues participa de recursos intermediales (imagen/texto) que abordan fenómenos que apenas se estaban gestando en el momento de concepción del cuento, como la metaliteratura, la ilustración y la visión de la otredad, elementos que revitalizan el cuento y lo hacen contemporáneo de una modernidad diversa. Asimismo, aunque Julio Posada Rodríguez no ha tenido una profunda acogida en los estudios literarios y ha estado marginado por mucho tiempo —ya sea por cuestiones de cánones literarios cerrados o por desconocimiento de su existencia—, se considera relevante el aporte a la literatura colombiana de su producción porque logró elaborar un discurso descentrado y múltiple en el que él mismo se tejió como un sujeto heterogéneo.



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arciniegas, G. (1946). [Prólogo]. En: Julio Posada. *El machete* (pp. 3-6). México: Unam. Colección "Lunes" 22. Recuperado de [https://books.google.com.co/books?id=lzs-cYdwfvQC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.co/books?id=lzs-cYdwfvQC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false) [30.01.2020]
- Bueno Chávez, R. (2004). Sobre la heterogeneidad literaria y cultural de América Latina. En *Antonio Cornejo Polar y los avatares de la cultura latinoamericana* (pp. 19-36). Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Camarero Arribas, J. (2004). Las estructuras formales de la metaliteratura. En *El texto como encrucijada: estudios franceses y francófonos* (pp. 457-472). Rioja: Universidad de La Rioja.
- Carvajal, M. (1990). El duelo con machete. *Nueva Revista Colombiana de Folclor* 2 (9), pp. 41-62.
- Castany Prado, B. (2008). Reseña de *Figuras III* de Gérard Genette. Universitat de Barcelona. Recuperado de <http://dipositub.edu/dspace/bitstream/2445/34775/1/564817.pdf> [31.01.2020]
- Cornejo Polar, A. (1982). El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto sociocultural. En *Sobre literatura y crítica latinoamericanas* (pp. 451-484). Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Cornejo Polar, A. (1989). Los sistemas literarios como categorías históricas: elementos para una discusión latinoamericana. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* xv (29), pp. 19-24.
- Cornejo Polar, A. (2003). *Escribir en el aire. Ensayos sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas Andinas*. Perú: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar (Celacp)-Latinoamericana Editores.
- Escobar Velásquez, M. (1989). Prólogo. Don Julio Posada R. y el cuento. En J. Posada Rodríguez. *El machete y 11 cuentos* (pp. 9-19). Medellín: Secretaría de Educación y Cultura de Antioquia. Dirección de Extensión Cultural. Colección Breve, volumen 6.
- González Ochoa, C. (2008). La literatura como sistema. *Acta Poética* 29 (2), pp. 277-309.
- Mitchell, W. J. T. (2009). *Teoría de la imagen*. Madrid: Ediciones Akal. S. A.
- Moya Guijarro, A. J. y Pinar Sanz, M. J. (2007). La interacción texto/imagen en el cuento ilustrado. Un análisis multimodal. *Ocnos* 3, pp. 21-38.
- Pineda Botero, Á. (1995). *El reto de la crítica. Teoría y canon literario*. Bogotá: Planeta Colombiana Editorial S.A.
- Posada Rodríguez, J. (1929). *El machete*. Bogotá: Litografía Colombia.
- RAE. Real Academia Española. (2018). Jacilla. *Diccionario de la Lengua Española* (23ª ed.). Recuperado de <https://dle.rae.es/?id=MHoxVW5> [31.01.2020]
- Téllez, H. (1989). Epílogo. Un testimonio. Recuerdo de Julio Posada. En J. Posada Rodríguez. *El machete y 11 cuentos* (pp. 311-315). Medellín: Secretaría de Educación y Cultura de Antioquia. Dirección de Extensión Cultural. Colección Breve, volumen 6.
- Williams, R. (1991). *Novela y Poder en Colombia 1844-1987*. Colombia: Tercer Mundo Editores.

# LEÓN ZAFIR: EL ROSAL SALVAJE Y EL PARTERRE CITADINO

Manuel Bernardo Rojas López\*

Cuando se vuelve a mirar, luego de más de veinticinco años,<sup>1</sup> la obra del poeta León Zafir, un doble extrañamiento se instala, fundamentalmente porque aquello que uno dijo de él, hoy lo diría de otro modo o, francamente, no lo diría; y porque en este tiempo sus palabras, aquellas de mediados de los años 1920 a 1963, se han tornado todavía más distantes de nuestro mundo, de nuestra manera de existir. Como bardo conocido en su época, su poesía y su prosa se ajustaron perfectamente a los dictámenes pseudoraciales que por entonces alborotaron, en algo, el cotarro paisa.<sup>2</sup> La tierra, el paisaje, la autenticidad, el campo —como horizonte de verdades esenciales— son temas recurrentes en su obra, elegantemente contruidos.

\* Historiador de la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín. Especialista en semiótica y hermenéutica del arte y Magister en Estética de la misma Universidad. Doctor en Problemas del pensar filosófico, por la Universidad Autónoma de Madrid. Profesor Asociado del Departamento de Estudios Filosóficos y Culturales de la Facultad de Ciencias Humanas y Económicas de la Universidad Nacional de Colombia, Medellín. Sus más recientes trabajos publicados son *Babilonia y el teatro de la máquina parásita. Metáforas en el tiempo para pensar la ciudad latinoamericana* (2015) y el libro de cuentos y narraciones *Ni un minuto más allá* (2016); mbrojas@unal.edu.co

<sup>1</sup> Entre 1991 y 1993 realicé mi tesis de pregrado en Historia en la Universidad Nacional llamada *El rostro de los arlequines; Tartarín Moreira y León Zafir, dos mediadores culturales* (Editorial Universidad de Antioquia, 1997).

<sup>2</sup> Como veremos, las alusiones a la identidad y la raza son una constante en la obra de este poeta, lo cual se lleva bien con los ideales federalistas, cuando no francamente separatistas, que por momentos, y sobre todo, se han apuntalado no tanto en consideraciones raciales (la excepción son los cuestionables tratados sociológicos de Luis López de Mesa, que eran ya un verdadero anacronismo conceptual en su época), cuanto en un *ethos* forjado en las zonas montañosas, al tenor de la colonización y fundada sobre un férreo catolicismo. Zafir responde a estos ideales, y nostalgias, pero no es el único: otros escritores, periodistas, políticos y empresarios han caminado por sendas similares (Londoño Vega, 2015).

Temas, por lo demás, que lo ubican en el momento preciso y en las circunstancias adecuadas y, sobre todo, que le permiten explotar al máximo una muy particular formación en modos y en conocimientos literarios.

Estamos pues ante un poeta que obliga a una mirada detenida, porque, a más de la extrañeza, no deja —y esto es algo personal— de asaltarnos una inquietud, y es si todavía hoy nos sentimos cómodos de tan particular figura, si sus palabras nos conciernen en algún modo o si ya hemos establecido una barrera, inevitable, fruto de querer indagar por otros caminos. Estas circunstancias nos indican que estamos ante un personaje que bien vale mirar con cuidado y, utilizando una metáfora agrícola —que sin duda hubiese sido del agrado de nuestro poeta de marras—, debe ser desbrozado. Tomemos primero en consideración su formación, el contexto anoriceño que permitió que un hombre, migrante en Medellín, tuviera el resplandor tan particular que en su época tuvo; segundo, miremos algunas de sus obras, y, en particular, consideremos la compleja relación con la ciudad y, por último, atrevámonos a pensar sobre la distancia y la proximidad que podemos hoy tener con su poesía, sus poemas vueltos canciones, y sus crónicas y relatos.

#### EL ROSAL DE LA BIBLIOTECA MATERNA

Si algo caracteriza la obra de León Zafir —en realidad llamado Pablo Emilio Restrepo López— es su nostalgia por el pasado, por el mundo de su niñez y en particular por los años anteriores a la muerte de su madre. Zafir, según su registro parroquial, fue bautizado el 12 de julio de 1900, veinte días después de su nacimiento, es decir que pudo haber nacido entre el 23 y el 25 de junio, o incluso el 29 de junio, día de los santos Pedro y Pablo: de ahí su nombre, y quizá su onomástico coincidía con su cumpleaños. Sin embargo, el año de su nacimiento es confuso, pues tal como él mismo lo expresaba en distintas crónicas, había nacido en diciembre de 1905, unas veces, o en 1904 en otras ocasiones. Ignorancia tal que no era infrecuente en las zonas rurales del país hasta hace muy pocos años —síntoma evidente de que solo la Iglesia católica se ocupaba de aquello que era obligación estatal—, y que sin duda coadyuva a que se construya una infancia legendaria, idílica, y un paraíso perdido. Por sus textos en verso y en prosa, la nostalgia del terruño es un tema frecuente; bien podría decirse que ocupa buena parte del espectro de su escritura, no solo porque una y otra vez vuelva a ello, sino porque, aun cuando trata otras cosas, esa nostalgia le sirve de contrapunto para pensar asuntos tales como la vida política, la vida urbana, los problemas de la economía.

Restrepo López era hijo de Antonio José Restrepo Atehortúa y María del Carmen López Álvarez, ambos campesinos y mineros que vivían en el alto de una montaña a la que llamaban El Gólgota. Tan particular nombre sin duda marca acentos específicos en su obra: la figura de Cristo que camina hacia el Calvario aparece en el que es quizás —por mor de la industria fonográfica y del talento musical de Carlos Vieco Ortiz— el más célebre de sus poemas:

#### Hacia el Calvario

Señor, mientras tus plantas nazarenas  
suben hacia la cumbre del calvario,  
yo también, cabizbajo, solitario  
voy subiendo a la cumbre de mis penas.

Tú, para redimir los pecadores,  
cargado con la cruz, ¡Mártir Divino!,  
Y yo, por un capricho del destino  
cargado con la cruz de mis dolores.

Siquiera que en tu agonía silenciosa  
Tienes, ¡oh sin igual Crucificado!  
una dulce mujer, cerca a tu lado...  
¡La Inmaculada Madre Dolorosa...!

Yo que perdí desde que estaba niño  
mi santa madre que, tan buena era...  
Respóndeme Maestro: Cuando muera  
¿quién cerrará mis ojos con cariño...?  
(Zafir, 1939, pp. 133-134).

Publicado en 1939 en el libro *Luna sobre el monte*, editado por la Imprenta Departamental de Antioquia, este poema se tornó en canción de gran éxito en Colombia y en América Latina cuando fue grabado por el tenor mexicano Alfonso Ortiz Tirado. Se debió al éxito del verso endecasílabo, tan distante de los octasílabos con los cuales se han hecho las cuartetos de las coplas populares en Iberoamérica y de la trova antioqueña en particular. Este uso literario ya nos dice algo: la nostalgia de Pablo Emilio Restrepo López se construye estableciendo una distancia de aquello que tanto anhela e idealiza.

En efecto, Millo o Millón, como lo llamaban en su pueblo, si bien no pudo terminar su primaria porque su madre murió siendo él todavía un niño, tuvo una particular formación en las letras. Una formación que no se debió a las escuelas rurales y urbanas que recorrió,<sup>3</sup> sino al hecho de que en su

<sup>3</sup> Tres escuelas rurales, incluyendo una que estaba en la mina La Constancia y la Escuela Urbana de Anorí. El municipio por ese entonces no contaba con la posibilidad de ofrecer estudios de bachillerato. Cabe anotar, en todo caso, que la Escuela Urbana de Varones la dirigía Aurelio

pueblo el auge minero había permitido que se establecieran personas de cierto nivel intelectual que traían consigo bibliotecas privadas, las cuales fueron visitadas por diferentes habitantes de esta población. Según Arnoldo Estrada, en Anorí hubo por lo menos tres grandes bibliotecas: la más antigua, en donde se formaron Jesús Gómez González, Aureliano Peláez (que oscilaron entre la política, la docencia y la literatura), Aurelio Peláez y Germán López Fernández (poetas de algún renombre); otra, la más completa, la Biblioteca San Luis Gonzaga, regentada por la parroquia, con clásicos de la Antigüedad, novelas recreativas y algunas obras del Romanticismo;<sup>4</sup> y, finalmente, la biblioteca de don Francisco Sánchez Argüelles:

[...] en ella alternaban Orion Marden, Samuel Smiles, José Enrique Rodó con Arturo Schopenhauer, Federico Nietzsche, Kant, Goethe, Renato Descartes, Voltaire, Chateaubriand, Lamartine, Victor Hugo, los Dumas padre e hijo, Pierre Lotti, Milton, Shakespeare, Dickens, Spencer, Dante, D'Annunzio, Inclán, san Agustín, santa Teresa de Jesús, Pío Baroja, san Juan de la Cruz, Juan [José] de Soiza Reilly, Jorge Isaacs, Vargas Vila y tantos otros románticos, fuera de los poetas desde Edgar Allan Poe y Walter Whitman de los Estados Unidos, pasando por Amado Nervo en México y Rubén Darío en Centroamérica, hasta José de los Santos Chocano y Leopoldo Lugones, aquél del Perú y éste de la Argentina (Estrada, 1967, p. 236).<sup>5</sup>

Aun con la presencia de estas bibliotecas en el pueblo, no es posible saber con certeza si Zafir tuvo acceso a todos estos títulos, pues el autor no hizo mención alguna sobre sus lecturas, ni de los libros que prefería ni nada por el estilo; tampoco mencionó que en Anorí se hubiese dado esta particular formación —solo habla, de paso, de su tránsito por las escuelas en donde hizo su primaria— dado que, para él, su obra es fundamentalmente expresión de la nostalgia por la madre ausente; Zafir no incursionó en la autobiografía ni se refirió a sí mismo en una historia, sino que hace de sus imágenes personales imágenes de la mayoría, estereotipadas. En *Luna sobre el monte* (1939) nos habla de ello.

En “Los motivos de mi verso”, la dimensión personal de León Zafir se vuelve colectiva porque, a pesar de todas las evocaciones de su terruño, en realidad habla para los que han llegado a la ciudad en busca de mejores posibilidades vitales; canta para los que todavía anhelan la vida campesina,

---

Peláez Cardona (un reconocido hombre de la época en el ámbito nacional que, siendo autodidacta, tuvo algún renombre político —fue congresista— y literario, e incluso fue profesor en el Gimnasio Moderno en Bogotá), y contaba entre sus profesores con Victoriano Valencia, José María Ospina, Alfonso Mora Naranjo y Carlos Mazo, casi todos ellos con producción literaria.

<sup>4</sup> En otras palabras, libros que no estuvieran en el *Index Librorum Prohibitorum et Derogatorium*.

<sup>5</sup> Sin embargo, de esta biblioteca no se puede asegurar nada, pues según Estrada, cuando su propietario tuvo que viajar a Santa Marta, viaje en el que encontró la muerte, la finca en donde se ubicaba la colección fue abandonada y, al parecer, los libros fueron consumidos por el fuego.

## Los motivos de mi verso

**P**ORQUE naciera en medio de los frondosos árboles que sombreaban mi casa — que era un nido de amor —, huelen todos mis versos a pomares fragantes y a naranjos en flor.

Y huelen a los musgos que por los riscos ásperos se resbalan fingiendo ser un verde tapiz, porque hasta aquellos riscos yo ascendí, jubiloso, en mi infancia feliz.

Y a la yerba aromosa de los prados tan fértiles que mi desnuda planta ariscamente holló, y a matorrales húmedos, por donde al escondrijo corri jugando yo.

En mis versos se enhebran, el trinar de los pájaros, la sutil armonía de la fuente cordial, y los dulces consejos que la brisa, al oído le dijera al juncal.

Notas graves, o falsas, nunca dará mi flauta que es de caña, y no sabe de estridencias ni afán; mi verso es suave y fresco como las palmas frescas que sacude el Dios Pan.

En falange armoniosa, por mis estrofas rítmicas pasan, iluminadas, como días de Abril, con sus senos de nácar, las campesinas vírgenes de mirada febril.

Visten, unas, azules muselinas levisimas,  
y otras frescos linones de rosado color,  
telas que les denuncian los corpiños bordados  
con hilo de tambor.

Las cabelleras largas, frondosas y magníficas,  
sueltas como cascadas por la espalda.... La sién  
ceñida con la cinta carmesí..... Y una dalia.....  
Quién sabe para quién!

Y anhelantes, tras ellas, van los gañanes rústicos,  
buscando un positivo, venturoso ideal;  
llevan sombreros blancos, pañuelos en el cuello,  
y navaja y puñal.

En noches rumorosas y tranquilas y pálidas,  
hacia la casa de élla..... — la dueña del rosal —  
se van los campesinos, en la mano el dulcísimo  
tiple sentimental.

A mi musa inspiraron espíritus bucólicos  
y el espíritu mío con Ella ha sido fiel;  
mis canciones son mías..... No importa que no alcancen  
un gajo de laurel.

Que otros burilen versos.... Yo que guardo el romántico  
secreto que me diera mi inspiración fugaz,  
le canto a mi montaña, porque con ella quiero  
morir al fin en paz.

el olor a musgo y el canto de las aves; los que recuerdan con nostalgia las campanadas del templo del pueblo y los espantos en los caminos y en las veredas; en fin, los que añoran una procedencia artificiosa —la idealización borra las adversidades de la vida en el campo y en las minas— a la cual, sin embargo, nunca retornan porque no hay modo de volver a un lugar imaginario. Esta escena de su vida se traslada a la voz de un sujeto genérico: todos los inmigrantes que idealizan la vida campestre, lugar materno, lugar del origen perdido que solo se recuerda, no en sus contradicciones, sino como inicio impoluto. Acá la muerte de la madre es evocada por medio del jardín cultivado, de un rosal que siguió creciendo, aunque la casa fue abandonada y las ruinas ocuparon el lugar; el rosal que crece salvaje, cubre y orna las ruinas:

Desconcertado por la angustia me atreví a preguntar:

—¿Y el rosal?

—Es lo único que no se ha acabado; el rosal se ha ido extendiendo por el patio y ya empieza a invadir los corredores; todos los días amanece florecido como si una mano invisible lo cuidara por la noche...; hasta dicen algunos vecinos que lo ven a diario, que eso parece un milagro...

De veras...

Si eran las rosas la flores que más quería mi mamá...

(Zafir, 1963, p. 73).

## LAS MUSTIAS FLORES DE LA CIVILIZACIÓN

El soneto “Del colegio a la calle” es un buen ejemplo para entender lo que para Pablo Emilio Restrepo López significaba la ciudad, en particular Medellín:

La llevaron a un colegio de hermanitas religiosas  
 con sus 12 [sic] abriles claros como un claro manantial,  
 porque el padre pretendía que aprendiera bellas cosas  
 en la paz no interrumpida del colegio conventual.  
 Y sus manos —rosa y nieve— suaves manos primorosas,  
 descifraron los secretos de la aguja y el dedal,  
 y sus labios aprendieron oraciones milagrosas  
 que ahuyentaban por la noche el espíritu del mal.  
 Pero el mundo la atraía, y era el mundo su destino,  
 y al salir de aquel encierro se extravió, tomó el camino  
 más sesgado, más tortuoso, más difícil para andar...  
 Y ayer tarde, ¡qué tristeza!, la he encontrado en un suburbio  
 dolorida, maltratada, apurando un vino turbio...  
 Y al mirarla tan distinta sentí ganas de llorar  
 (Zafir, 1939, pp. 121-122).



De su pueblo salió en la década de 1920 (la fecha exacta no la conocemos), al ver que sus posibilidades económicas y vitales eran reducidas, y también sintiendo que estaba llamado a figurar en el universo literario antioqueño. Con talento innegable para las letras, en su lugar natal, a más de versos, prestó su habilidad para hacer de tinterillo e incluso de abogado no titulado; es decir, abogado de los menesterosos que requerían de los oficios de un jurisperito pero no tenían modo de pagarlo. Sin embargo, un día partió para Medellín. En principio se dedicó a la misma labor de leguleyo, aunque pronto pudo hacerse sitio en la prensa de la ciudad, tanto en *El Heraldo de Antioquia* como en *El Bateo* —un diario cómico que tuvo cierto relieve por la forma irónica de tratar no solo la actualidad, sino la vida cotidiana de la urbe—. Con la indefinición del oficio en la época, Restrepo López fue considerado como periodista, aunque su labor en la prensa realmente fue la de cronista y redactor de secciones culturales dedicadas a las letras antioqueñas; de hecho, reportajes y entrevistas, que en principio serían lo propio del oficio, apenas si realizó algunos a lo largo de su tránsito por diarios y semanarios. Esta situación no era extraña en la época ya que, al contrario de hoy, los diarios prestaban más atención a la opinión y al comentario, a la crónica y la semblanza, que a la información de novedades o al análisis de situaciones de coyuntura. Esta manera de concebir el oficio periodístico fue lo que le permitió a nuestro poeta ubicarse laboralmente en la ciudad y desplegar su labor creativa.

Sin embargo, esa ciudad que lo acogió y le permitió destacarse no fue plenamente aceptada por él; esa ciudad que incluso le brindó un seudónimo literario —León Zafir, en realidad es un ingenioso palíndromo, o casi, de Rifas Noel, anuncio que vio en el espejo de una barbería, en la época en que apenas llegaba a la ciudad—, no produjo más que malestares en él. León Zafir hizo profundos reproches a los modos de vida en la ciudad, cuestionamientos a la idea de civilización, y, claro, todo ello a través de los cristales de la nostalgia. Bien podríamos, mirando el conjunto de su producción, señalar grandes formas de entender su compleja relación con lo urbano. La ciudad, para él, es una impostura que presume de lo que no es o, como acostumbraba a decir, Medellín es un pueblo grande con calzones largos. En otras palabras, la vida urbana en donde la moda imponía cambios en los hábitos y en la visión del mundo, no creaba una forma esencial de la existencia, sino modos artificiosos que él no podía soportar.

La queja es interesante, por cuanto es similar a la que, en distintos momentos de la historia occidental, sobre todo con el despliegue del capitalismo industrial, expresaron distintos escritores y poetas. Es la queja en cierto modo del romanticismo, la cual apela a una idea de pueblo (en

el sentido de entidad primaria, sita en el mundo rural) guardián de una esencia susceptible de perderse con el arribo de estos campesinos a ciudades en donde su destino es convertirse en obreros. Por eso, su condición de folclorista lo vincula con aquella noción germana del *Volk* (o en inglés *folk*), donde encuentra un horizonte prístino, casi legendario, como verdad de fondo que no se puede perder.

Poeta y cronista, Zafir quiere ser un compilador de historias, mitos y leyendas que revelen la autenticidad; se convierte en un concededor del folclor, un erudito que escribe sobre elementos tan inmateriales como las historias de María Centeno sobre las vueltas del pañolón, o la Patasola,<sup>6</sup> pero no para realizar un estudio antropológico o etnográfico, sino para hacer gala de su capacidad como escritor. Su afán es presentar, del modo más ameno y sin ínfulas intelectuales, a todos sus lectores aquello que, sin duda, se conocía en el mundo rural a través de la oralidad, pero que en la ciudad, con radios vociferantes, vitrolas y gramófonos en las cantinas, y periódicos que suscitaban discusiones en los cafés (es decir, en una oralidad secundaria), empezaba a desaparecer. En Medellín no había espacio para personajes, incluso tan auténticos, como los bobos, “Aquí no hay bobos; es decir, no hay bobo legítimo. Los hay por allí vagando, pero esos no son los que el público requiere. Necesitamos bobos de consideración en quienes se pueda confiar” (citado en Rojas, 1997, p. 138).

Cosiaca, Marañas, Majija, Guineo o Bacalao no eran manifestaciones de un auténtico bobo; el bobo era el del pueblo, ya que en la ciudad la idiotez se confundía con la locura, la astucia y hasta el servilismo; por tanto, esa figura, que a la sazón él tampoco define o precisa, de ninguna manera podía darse en Medellín. Como la luna que alumbraba las noches pueblerinas —antes de que llegara la luz eléctrica—, el bobo del pueblo es una piedra de toque que devela uno de los rostros de la autenticidad. Por eso, aunque sin aclarar nada, las historias de su pueblo o de otros, con sus personajes —Toña la Loca, la Josefona, la trovadora de Envigado, Víctor Malo, Riverita o Bocanegra—, le permiten configurar estereotipos que alimentan una época legendaria y soportan la sustancia de la “raza antioqueña”. Estos personajes estereotipos descritos en su prosa (seres sin profundidad, que obedecen a un deber ser que se impone sin criterio alguno) es lo que facilita la sencillez de su escritura, esa que tanto alababan en su época y la misma que, todavía hoy, hace tan agradable la lectura de sus crónicas:

<sup>6</sup> Véase su libro *Nosotros somos así* (Zafir, 1963), en donde estos mitos y leyendas se confunden con imágenes de la vida propia, sobre todo de la no menos legendaria infancia que él construye para solaz de sus lectores.

Tiene León Zafir una gracia sencilla —decía en 1941, Emilio Jaramillo— que le brota de la pluma como el hilillo limpio de nuestros arroyos de la montaña. Sus gracejos no son rebuscados, sino de una espontaneidad y una frescura netamente “terre a terre” [sic]: dócil, sincero, hijo de su tierra, sin excentricidades, ni exotismos, ni estridencia, enhebra sus crónicas, lo mismo que fabrica sus versos, sin pensar en que va a incurrir en el agrado o el desagrado de los literatos que ya ciñen laureles sobre sus frentes olímpicas.

Ser popular parece que se considera por algunos como una desgracia o como un fracaso. A León Zafir, que es sumamente popular, no le importa esa popularidad y él afirma tranquilamente [...], que se merece la popularidad que lo circunda porque “es el primer cronista de Antioquia”. [...]

¿León Zafir? Un mediocre, no sabe escribir, no tiene gracia, es un tonto. (Dicen los que lo envidian).

Pero León Zafir, impertérrito, sigue escribiendo crónicas festivas, dulcemente irónicas, profundamente humanas y extraídas del alma de la raza (Zafir, 1963, pp. 9-10).

Acostumbraba a decir el poeta, “La civilización es la madre de todos los vicios”, y lo hacía asombrado por el cambio en las costumbres y, sobre todo, porque en la ciudad los estereotipos que tanto le gustaban y consolaban eran constantemente desmentidos. Pero, ¿qué quería decir con civilización? En realidad, se refería al cambio en los comportamientos que, al tenor de la moda, convertía en lábiles las actitudes y, sobre todo, en hipócritas a las personas:

Moda que con ruin hipocresía  
también por ironía  
tienen hoy en la “Casa de Menores”  
moda que el indio acostumbró primero  
y a falta de sombrero  
acostumbraron los conquistadores.

Boinas que en países extranjeros  
llevan los marineros  
y también ciertas gentes de valía;  
pero que en nuestros rústicos raiceros  
tan solo los mineros  
acostumbran por mera economía [...].

Unidas a los anchos pantalones  
de veintidós botones  
que ya están usando por aquí  
darán los estudiantes la impresión  
de un payaso cansón  
del circo “Dumbar” o del “Talalí.”

Pero, ¿qué hacer?, la juventud de ahora  
que juega, que enamora  
y no sabe de angustias ni trabajos  
compró la indumentaria a fuer de ahorros...  
¡que siga con sus gorros!  
"Como un pueblo infeliz de escarabajos"  
(citado en Rojas, 1997, pp. 143-144).

Imitación de lo foráneo, su superficialidad e inautenticidad, eran todos fenómenos que se vinculaban y caracterizaban a un conglomerado humano: el conjunto de ciudadanos, quienes, alejados de la vida comunitaria, no hacían más que entregarse al afán del consumo y a desconocer lo que realmente los constituía. La ciudad imponía una pátina, bastante deleznable por lo demás, que ocultaba apenas lo que, en verdad, según León Zafir, constituía la esencia de ese aglomerado de urbanitas: una identidad fundada en tradiciones inmemoriales, forjadas en el arraigo y la pertenencia al terruño. Esa pátina, sin embargo, no era tan endeble como él lo suponía, ya que estaba hecha de heterogéneas personas y heteróclitos modos de vida: mujeres obreras que, bien por el trabajo y la necesidad o bien por decisión propia, habían renunciado a la maternidad; obreros que por fuera del trabajo encontraban esparcimiento en Guayaquil oyendo tangos, embriagándose y departiendo con prostitutas; bohemios e inadaptados, quienes con su comportamiento recusaban los ideales industriales e industriosos de una burguesía que predicaba el amor al trabajo; jóvenes ricachones poniendo sus ojos en la amplia lista de todo lo que exhibía el mundo, el cual, o bien habían conocido en sus viajes, o conocían de oídas o por el cine. Una pátina que literalmente era un tono indefinible, porque alentaba (como en general lo hace la vida urbana) diversos tonos afectivos que encontraban otros modos de poetizar la existencia, allende la nostalgia.

En la música popular —tangos, boleros, guarachas, rumbas, porros, cumbias y gaitas— alentaban modos de comprensión del mundo acordes con los cambios que imponía la urbe: ritmos musicales que se ajustaban a unos ritmos vitales diferentes, contruidos en el contrapunto entre el motor y la fábrica; letras que daban cuenta de la fugacidad de las cosas y la velocidad de los tiempos. Frente a ello, en clave de resistencia, León Zafir escribe poesías que luego se convierten en canciones; música de bambucos hecha por Camilo García, Luis Uribe Bueno, Eladio Espinosa o Carlos Vieco. Música que pretendía ser expresión de autenticidad pero se había vuelto un elaborado artificio escrito en papel pautado y lejano al bambuco de los campos, sin autor y con un sonido distinto; temas hechos para la industria musical, grabados por cantantes colombianos y latinoamericanos que vendían la esencia y la raíz en acetatos de 78 rpm y estaban al mismo nivel

del gusto de la mayoría, porque el sentimiento del tango o la alegría del porro no eran contradictorios con la nostalgia bambuquera:

#### Cultivando rosas

Te vi cultivando rosas  
un día primaveral,  
y tus manos primorosas  
se confundían con las rosas  
al cultivar el rosal.

Te quise, y tú prometiste  
mi cariño compensar;  
la promesa no cumpliste,  
y al verme tan solo y triste  
cumplí el deber de olvidar.

Ya ni siquiera me acuerdo  
si era tu voz dulce o no;  
en la sombra en que me pierdo  
toda esperanza o recuerdo  
que alumbrara, se apagó.

Cuán distinta me pareces  
y aunque ello me es cosa igual,  
he gozado muchas veces  
al mirar que tu envejeces  
y al ver marchito el rosal  
(Zafir, 1939, pp. 139-140).

Exitoso vendiendo nostalgias y poetizando el desarraigo, Pablo Emilio Restrepo se hizo a un lugar en la vida cultural de la ciudad; se hizo ciudadano, todo ello justificado con el hecho de que aquello que en verdad tenía valor en la urbe provenía de los pueblos: poetas, intelectuales, músicos, escritores, todos provenían de poblaciones —cercanas unas, lejanas otras— del departamento.<sup>7</sup> Verdad no le faltaba en ello, pero no se infiere, en todo caso, que todos esos inmigrantes asumieran la misma actitud; en la mayoría, si bien venía de pueblos, veredas y campos, al contrario de lo que hacía nuestro poeta, quizá la nostalgia no era el centro de su dimensión afectiva; incluso muchos arrumbaban sus pretéritos recuerdos y, entregados al caos de la ciudad, a ese *atractor extraño*, construían otros modos de sentir (afán por la novedad, disfrute de lo efímero), o dimensionaban el sinsentido en las redes de la melancolía.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Zafir en *Aquí voy* (1935) escribe una crónica llamada “Yo estoy aquí”, donde señala que los intelectuales de Medellín son todos de los pueblos, lo cual muestra la fuerza de la tradición y la debilidad de la modernidad en la ciudad (p. 16).

<sup>8</sup> La melancolía, al contrario de la opinión corriente, no es lo mismo que la nostalgia. Para entender la dimensión del sentimiento melancólico, véase Földényi (1988).

## EL JARDÍN DOMESTICADO

Visto hoy, luego de veinticinco años, el mundo de León Zafir se ha hecho todavía más extraño, no solo para el que escribe y en su momento dedicó tiempo a investigar de su vida y obra, sino para la gran mayoría. En algunas emisoras culturales se oye todavía música colombiana, pero en muchas de ellas, se trata de nueva música donde pasillos, bambucos y otros ritmos andinos o de diferentes zonas del país se fusionan con ritmos foráneos, o exploran alternativas expresivas que buscan dar el tono sensible a un país de ciudades. Las viejas glorias de la canción colombiana son reconocidas por las personas mayores, por algunos estudiosos, quizás por algún curioso, pero ya no son el centro de los gustos y menos de la industria musical. Hemos cambiado como país, como región y como ciudad, y por ello, quizás, la poesía no ocupa un lugar vital tan importante para la gran mayoría de la población. Posiblemente, uno no se emocione ya con

Morenita, la dulzura  
de tu reír no me engaña;  
huele a poma madura  
y conservas la frescura  
del agua de la montaña  
(Zafir, 1939, p. 137).<sup>9</sup>

Y no lo hace, porque en medio de la fragmentación urbana no es posible encontrar un modo dominante en el decir; incluso la música comercial se ha convertido en algo que ya no obedece a las estrategias que se generaban en el mercado del disco o en la radio —tan solo—, sino que debe valerse de redes y plataformas digitales que le permiten a cada individuo seleccionar a su amaño lo que considera le conviene para su cotidianidad, para hacer más ligero el día a día. Si en 1964 Medellín tenía 772 887 habitantes, hoy con más de dos millones y medio (y más de tres millones, si consideramos toda el Área Metropolitana), lo que resulta evidente es que ya la diversidad se instala y los gustos se transforman no solo de forma más acelerada, sino en sentidos múltiples. Posiblemente cuando León Zafir escribió su obra, ya se notaba ese empuje de lo urbano —de ahí sus habituales quejas frente a la ciudad y la civilización—, pero todavía era posible imaginar una comunidad de antioqueños que, anclados en tradiciones rurales, encontraban en la añoranza del pasado una forma de entender las transformaciones que vivían. Sin embargo, en un país, un departamento y una ciudad de tantas complejidades, difícilmente puede haber espacio para la

<sup>9</sup> Fragmento de "Morenita, la dulzura", poema de León Zafir musicalizado por Carlos Vieco e interpretado originalmente por Miriam Araque y Antonio Ríos. La versión más conocida, empero, es del Duetto de Antaño.

nostalgia: cuando en la década de 1950 a raíz del conflicto armado, agudizado en la década de 1960, expulsaron violentamente a millares de campesinos, ellos, por fuerza o necesidad, se hicieron ciudadanos y, para sobrevivir, tuvieron que ingresar a otras formas de vida. Quizás bajo estas dinámicas no haya espacio para la nostalgia cuando atrás no se dejó el terruño amado, sino que se huyó para salvar la vida propia y la de los más cercanos.

Aunada a estas circunstancias, es obvio que la aceleración de la vida urbana, y en general la inserción de Medellín en las tramas de lo global, ha condicionado la emergencia de otros modos musicales, pero también de otro modo de comprender la vida y las relaciones interpersonales. Muchos no reconocen —o no reconocemos— un origen, ni siquiera un precedente, en bambucos o pasillos que hemos oído porque solazaban a nuestros mayores, pero que en nada nos sirven para entender nuestra manera de vivir.

De hecho, como un romanticismo hartado tardío, quizás uno vulgarizado —análogo a lo que hizo Agustín Lara en México con el bolero creando una versión popular del modernismo literario—, es como podemos llamar a la producción poética de León Zafir y, sin duda, a la de muchos de la época. Como los predecesores decimonónicos, estos románticos criollos de la primera mitad del siglo xx buscaron principios de identidad en lo bucólico y en la idealización de cierto tipo de figuras femeninas: la madre, la campesina, la abuela y la Virgen María. Pero ese modo del estro poético no es ya el de nuestra época; no lo puede ser, porque las relaciones entre sexos han heredado muchas veces lo peor de un pasado que, justamente, estos poetas idealizadores no contaron: el machismo, la misoginia, la ausencia de la figura paterna. El propio padre de León Zafir, Antonio José Restrepo Atehortúa, se caracterizaba por la rudeza y la violencia en el trato con sus esposas (su segunda esposa hizo las veces de madrastra de nuestro poeta), y sin duda era y es un modelo de comportamiento repetido una y otra vez en todos los niveles sociales de Medellín y Antioquia; la figura del guapo —el peleador— que iba de pueblo en pueblo buscando problemas para dirimirlos en riñas con machete, incluso jugándose la vida, y el cual León Zafir exaltó en sus crónicas, en realidad es un precedente terrible de nuestros jóvenes armados, dedicados a tareas delictivas que siegan la vida de muchos; la madre santa, que tanto gustaba de exaltar, en realidad hoy no es un ideal para muchas mujeres; la maternidad, para algunas, es un tropiezo en la construcción de una vida, por lo cual desisten de este tipo de proyecto o al menos lo difieren en el tiempo; los espantos se han ido de las ciudades porque la luz eléctrica acabó con ellos; nadie cultiva rosas en inmensos prados, porque vivimos en espacios pequeños donde hacemos jardines miniatura, casi como un juego de niños, o simplemente porque no tenemos interés en ello: el *parterre* de

cemento de las calles y avenidas es más que suficiente para su contacto con la naturaleza.

Cuando León Zafir murió (9 de julio de 1964), fue reconocido en el medio como un intelectual destacado y, sobre todo, como una gloria del arte nacional. El diario *El Colombiano*, del 10 de julio de ese año, decía:

Colombia pierde a un genuino cantor de sus glorias, tradiciones y modalidades típicas. Las crónicas de León Zafir estuvieron matizadas de coplas y buen humor antioqueño. Sus versos tenían la egregia sencillez de la montaña y la autenticidad expresiva del labriego. En la Colección de Autores Antioqueños, la Imprenta Departamental editó hace poco su estupendo libro de crónicas *Nosotros somos así*. [...] León Zafir recibió honrosas distinciones nacionales e internacionales, era miembro de la Comisión Nacional del Folclor, miembro fundador y secretario de la Sociedad de Autores Antioqueños y miembro honorario de diversas instituciones culturales. Además, conquistó los primeros premios en diversos juegos florares y otros certámenes literarios. Por todo ello nos duele su ausencia (citado en Rojas López, 1997, p. 351).

Hoy se le menciona de vez en cuando y hasta su biografía aparece, como siempre, alterada y con errores en distintas fuentes, se reitera que recopiló leyendas y tradiciones, que sus versos poetizaron la vida de la gente y que Carlos Vieco lo musicalizó. Nunca se menciona, sin embargo, su habilidad para hacer parte del mercado musical, el hecho de haber sido un precedente de la industria cultural y, a su modo, un predecesor de lo que hoy llamamos gestión cultural; por eso, quizás como todavía hacen los gestores de hoy, se inventó una idea de lo popular, de la identidad y la autenticidad. No es fortuito que la clase dirigente antioqueña de su época le haya dado varias condecoraciones a personaje tan extravagante —con su sombrero de ala ancha, su cabello largo y su bastón de empuñadura de oro—, pero al mismo tiempo tan útil para mantener el mito de la antioqueñidad; mito que, hasta hoy, permanece en muchas de las manifestaciones estéticas, sociales y políticas de la ciudad y el departamento: por ejemplo en el éxito de más de treinta años de una obra de teatro como *País paisa* del grupo Águila Descalza (su temática le hubiera gustado a León Zafir, con seguridad); en las actitudes de sus dirigentes que sostienen una idea de progreso (hoy hablan de innovación) sin entrar a cuestionarla y sin sopesar el efecto destructivo que produce cuando se actúa convencido de su bondad; en fin, mito de lo paisa que se transpira en la cotidianidad de los habitantes de Medellín, bien sea en el disfrute de un partido de fútbol o en las sentenciosas y contradictorias palabras de un taxista.

Tomás Carrasquilla, en 1939, prologando *Luna sobre el monte* o presentando al autor, decía a León Zafir: “Puedes vivir en la mente de otros, sea porque



te sepan de memoria o porque se acuerdan de ti solamente. Tú que crees en glorias de aquí a abajo, tienes algo de qué gloriarte y por qué glorificarte” (Zafir, 1963, p. 188). Sin duda, su memoria sigue viva, y uno espera, a pesar de la distancia, que lo siga, porque su mérito fue atreverse a hacer una obra —irregular, discontinua, hecha bajo la presión de la prensa y las circunstancias más particulares—,<sup>10</sup> y ello es digno de ser mencionado; su memoria sigue viva, porque todavía escribimos sobre él y porque es, para algunos de nosotros, un personaje y no un modelo para seguir. Carrasquilla amablemente le escribió un prólogo; pero el escritor de Santo Domingo estaba a años luz de esta apología de lo antioqueño. En este último, los personajes de sus novelas y cuentos no son estereotipos, sino complejos ságnicos que no se pueden definir sustancialmente, y menos encarnan valores o representan un *ethos* particular; la ironía de Carrasquilla no es la nostalgia de Restrepo López, y sus novelas no son crónicas extensas, ni las crónicas del anoriceño son cuentos o relatos breves que develen la complejidad de lo humano.

León Zafir nos interesa como un personaje sobre el cual recayeron las contradicciones de una época y que encontró en la escritura una forma de subsistencia, pero también una manera de hacerse un mundo, chocando con lo que de su entorno era contrario a sus ideales; nos interesa, además, no por prurito de historiador o de anticuario, sino para dimensionar, en la distancia, un cierto modo de nuestro presente; nos interesa, a algunos —por las razones que sea—, pero en todo caso, no para rescatarlo del olvido (pues de la permanencia o la valoración se encarga el tiempo), sino para hacernos pensar en la extrañeza que tal vez seamos nosotros mañana.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Estrada López, A. (1967). *Mi tierra y algo más*. Ensayo de monografía. Medellín: Imprenta Municipal.
- Földényi, L. (1988). *Melancolía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Londoño Vega, P. (2015). La identidad regional de los antioqueños: un mito que se renueva. En *Mitos políticos en las sociedades andinas*. Caracas: Institut français d'études andines, Editorial Equinoccio, Universidad de Marné-la-Vallée. Recuperado de <https://books.openedition.org/ifea/5173>
- Rojas López, M. B. (1997). *El rostro de los arlequines. Tartarín Moreira y León Zafir, dos mediadores culturales*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Zafir, L. (1935). *Aquí voy*. Medellín: sin publicar.
- Zafir, L. (1939). *Luna sobre el monte*. Medellín: Imprenta Departamental de Antioquia.
- Zafir, L. (1963). *Nosotros somos así*. Medellín: Imprenta Departamental de Antioquia.

<sup>10</sup> Zafir, como otros poetas —Tartarín Moreira, El Caratejo Vélez, Aurelio Agudelo, etc.—, eran llamados para “poetizar” en reinados de belleza (en *Luna sobre el monte* encontramos un poema llamado “Exaltación lírica de S.M. Jenny Primera”), exequias y homenajes a dirigentes y empresas. Palabra venal, por ende, que, sin embargo, ellos no encontraban contraria a su obra más personal. De hecho, es como si entre unas y otras formas no hubiese diferencia alguna.

# LA HERENCIA LITERARIA HISPÁNICA EN LA OBRA DE TOMÁS CARRASQUILLA: PRESENCIA DE “LA CUEVA DE MONTESINOS” DE CERVANTES EN *FRUTOS DE MI TIERRA*

Félix Antonio Gallego Duque\*

## PRESENTACIÓN

Tomás Carrasquilla (1858-1940)<sup>1</sup> fue denominado *Maestro* por sus contertulios y contemporáneos, una consideración intelectual con uno de los precursores de las letras antioqueñas, quien instauró definitivamente la literatura de la región en un contexto nacional. Aunque el reconocimiento sobre su obra se ha efectuado tardíamente, en su época fue estimado por sus círculos literarios; se convirtió en un referente por la sabiduría adquirida a través de su larga formación como lector autodidacta y por su ineludible maestría en el oficio de la escritura. Precisamente fue este carácter de lector incansable el que propició su contacto con la literatura española, especialmente con los escritores decimonónicos por los cuales manifestó abiertamente su predilección y sus deudas literarias, pero poca mención se ha realizado en los estudios críticos de su relación de intertextualidad e hipertextualidad con Miguel de Cervantes y su obra *Don Quijote de la Mancha*. Será en la primera novela de Tomás Carrasquilla, *Frutos de mi tierra* (1896), donde se pueden encontrar evidencias directas de esta relación.

\* Profesor de la Universidad de Antioquia, coordinador del Área de literatura de la Facultad de Comunicaciones y Filología. Doctor en Literatura y Magister en Literatura Colombiana en la Universidad de Antioquia. Miembro del Grupo Estudios Literarios –GEL– y colaborador del programa Memoria y archivos literarios. Literaturas y culturas de Antioquia; felix.gallego@udea.edu.co

<sup>1</sup> Este capítulo es resultado del proyecto de investigación número 2015-3604: “Estudio previo y edición crítica de la narrativa breve de Tomás Carrasquilla”, financiada por el Comité para el Desarrollo de la Investigación –CODI– de la Universidad de Antioquia; además contó con el apoyo del programa de Estrategia de Sostenibilidad 2018-2019 del Grupo Estudios Literarios –GEL–, otorgado por la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad de Antioquia.

Para los propósitos de este análisis se tomarán inicialmente algunos aspectos a partir del texto “Autobiografía” (1915) del mismo Tomás Carrasquilla con el fin de enmarcar sus preferencias lectoras y sus influencias estéticas en el marco de las escuelas literarias del siglo XIX. Además, se realizará un acercamiento al carácter autodidacta y la formación como lector de Carrasquilla con relación a sus lecturas de herencia hispánica, para evidenciar convergencias y deudas literarias entre la creación del escritor antioqueño y la literatura de la península ibérica, tanto del siglo XIX como de la literatura del Renacimiento representada por la obra emblemática de Cervantes; el análisis se centrará en particular en el episodio de “La cueva de Montesinos”.

### TOMÁS CARRASQUILLA Y SU MOMENTO LITERARIO

Por mucho tiempo se ha repetido de manera errónea entre los críticos literarios y entre los profesores de literatura que Tomás Carrasquilla es un escritor costumbrista. Esta falsa percepción ha tenido varias causas: en gran medida se debe al carácter de comentario personal y subjetivo que imprimieron sus críticos en las primeras recepciones literarias, así como a su posterior influencia en la valoración de la obra del escritor; en segundo lugar, por la confusión entre costumbrismo y regionalismo que no distinguió por muchas décadas la diferencia entre una literatura enmarcada en la estética del “cuadro de costumbres” y el ambiente de las obras literarias con raíces provincianas; y, en última instancia, por la ausencia de estudios académicos preocupados por enmarcar en cuál escuela literaria se inscribe la obra del insigne escritor antioqueño.

Algunos críticos reconocidos como autoridades sobre la obra de Carrasquilla, desde Kurt Levy a mediados del siglo XX, hasta otros escritores que se remontan a inicios del mismo siglo como Cortázar con su obra *La novela en Colombia*, contribuyeron con sus escritos a ahondar en esta discusión que delimita parcialmente los alcances de la obra de Carrasquilla, con conceptos como los siguientes:

Como causas que expliquen el porqué de la producción y pronta difusión de las novelas que allí [en Antioquia] se publican, suelen apuntarse, entre muchas otras, el vigor de aquella raza privilegiada, la tranquilidad política como resultante de la, por lo general, buena administración de los negocios públicos en Antioquia, lo cual les permite dedicarse a las faenas literarias [...]. Y por ser Antioquia un pueblo aparte [...] se explica la afición de la gente de por allá a las novelas del terruño, como quiera que nada hay más interesante para un pueblo que el relato de su propia vida, enmarcado en la descripción de la naturaleza del suelo que la produce (Cortázar, 2003 [1908], p. 130).

Esta apreciación de un crítico bogotano, enmarcada todavía en las rivalidades regionales heredadas del siglo XIX, es solo una muestra de la valoración de una literatura antioqueña que se veía todavía lejana de ser representativa de los intereses de la nación colombiana, la cual ha restringido toda manifestación inspirada en el ámbito regional a muestras de la vida local de la provincia.

Tomás Carrasquilla en su novela primigenia planteó las grandes contradicciones en Colombia, con las cuales se enfrentó en la transición del siglo XIX al XX, entre el ambiente político de la Regeneración y la hegemonía conservadora,<sup>2</sup> al tener un proyecto literario enmarcado en los límites de la región antioqueña que era visto con recelo desde su valor estético por el proyecto centralista.

En la literatura, el ambiente de finales del periodo decimonónico no era menos confuso y extremo, pues los límites de los Estados Federales abolidos por la Constitución de 1886 no habían dejado de existir en los imaginarios de los provincianos; esta situación propició que “la actividad literaria también fue[ra] regional. A comienzos de siglo, la *escuela antioqueña*, de características tradicionales y realistas, estaba en oposición a la *modernista* que alentaban los intelectuales bogotanos” (Williams, 1992, p. 39); de esta manera, Carrasquilla fundamentaría su proyecto literario al margen de la Regeneración y sus propuestas ideológicas, como lo explica Williams (1992):

Las primeras obras de ficción de Tomás Carrasquilla y José María Vargas Vila no estuvieron cercanas ideológicamente a la Regeneración [...]. Carrasquilla, por su parte, en *Frutos de mi tierra* (1896), al igual que Marroquín, demuestra sensibilidad para percibir la llegada de la modernidad [...]. El narrador de esta novela, sin embargo, es mucho más satírico al referirse a la sociedad colombiana, y asume una actitud mucho más progresista respecto a la cultura local, a la vez que integra dentro del texto la cultura popular y oral (p. 59).

Es en este momento histórico, determinante para el futuro del país, que Carrasquilla se presenta como ese gran precursor del realismo en Colombia a través de sus obras literarias; sus antecedentes serán más claros al revisar más adelante su relación con la literatura española, en especial con Cervantes y su obra *Don Quijote de la Mancha*.

<sup>2</sup> Entre los hombres emblemáticos de la Regeneración se encontraba Miguel Antonio Caro, en quien se han encarnado las premisas fundamentales que guiaron este periodo de “restitución” nacional, a partir de los tradicionales principios y guías morales que habían configurado a la sociedad colombiana desde el legado hispánico; de esta manera, Núñez se apoya en Caro, quien tendrá una amplia influencia en este periodo, inclusive como redactor de la Constitución política de 1886, la cual determinó los principios del país por más de un siglo hasta 1991: “El autor principal de la Carta fue uno de los colaboradores conservadores de Núñez, Miguel Antonio Caro, estudioso de los clásicos, inflexible defensor de los valores tradicionales católicos y ferviente admirador de la herencia colonial española” (Bushnell, 1994, p. 199). Estos principios, unidos a su papel como gramático y filólogo, defensor de las formas estandarizadas del uso del castellano, serían los estandartes de la Regeneración. Curiosamente Carrasquilla será uno de los escritores más conocedores de la tradición literaria hispánica, pero sus formas estéticas basadas en la oralidad y en las formas coloquiales del lenguaje, en discursos atribuidos a sus personajes, parecen alejarse de los principios de la Regeneración que tenían como modelo la herencia colonial española.

## INFLUENCIAS Y ANTECEDENTES LITERARIOS DE CARRASQUILLA

“Autobiografía” es el texto más significativo de Tomás Carrasquilla para conocer una posición crítica con respecto a la sociedad de su tiempo y su formación como lector; este escrito fue publicado como desagravio contra una férrea negativa del escritor a conceder una entrevista al periódico *El Gráfico* de Bogotá en 1915. La precisión de los detalles que don Tomás manifiesta sobre sus orígenes y la génesis de algunas de sus obras convierten este texto en un referente para todo crítico que pretenda acercarse a la vida y la obra del escritor antioqueño. Elementos como la génesis textual de sus obras “Simón el mago” (1890),<sup>3</sup> *Frutos de mi tierra* (1896) y “Dimitas Arias” (1897); la valoración estética del autor sobre *Salve, Regina* (1903); la presentación de sus orígenes familiares e inquietudes intelectuales, así como la postura frente a temas como el poder, la política, el periodismo y la crítica, la labor del novelista y las influencias estéticas, entre otros, hacen que este breve texto guarde toda una serie de apreciaciones sobre la vida personal, social y literaria, el cual es fuente documental imprescindible para comprender la ideología de Carrasquilla.

A pesar de lo anterior, se debe tomar una distancia crítica con respecto a la posición objetiva que al hablar de sí mismo puede tener una figura de las calidades estéticas e intelectuales de don Tomás, quien a través de su tono irónico y cómico expresa más de lo que es evidente a los lectores; de esta manera, Rodríguez-Arenas (2000) ha señalado cómo el autor en su “Autobiografía”

[...] imagina y representa la existencia de otro yo que es en aspectos diferente al real; su memoria selecciona y reorganiza el pasado en imágenes; transforma los hechos recreando una identidad que enfatiza la representación desmitificadora y humorística, en suma, irónica de su yo textual (p. 8).

Por otro lado, el afán de reconocimiento del autor está dado en la alta valoración de sus capacidades intelectuales, encubriéndolas con la “falsa modestia” que va a permear el texto.

El juego establecido a través de la parodia y la ironía va a mostrar superficialmente una faceta humilde del escritor de provincia que viene de un pueblo “feo, frío y faldudo” (Carrasquilla, 1915, p. 698), pero cuyo nacimiento es comparado por antonomasia con el de un mesías “sin que hubiera anunciado el grande acontecimiento ningún signo misterioso ni en el cielo ni en la tierra” (p. 698). Carrasquilla, al hablar de sí mismo

<sup>3</sup> La génesis textual se refiere a la anécdota sobre el proceso de gestación de una obra literaria; en ocasiones se encuentra en textos donde el autor se refiere a su propia creación literaria y a la concepción de las ideas que dan lugar a su escritura, temas o motivos, en este caso, de las obras narrativas de Tomás Carrasquilla.

en “Autobiografía”, establece un juego con los lectores donde logra, por contraste, realizar su figura como intelectual, mostrándose como un humilde provinciano, pero que se reconoce en realidad como un lector incansable y con publicaciones en prosa trascendentes por su propuesta estética y por su estilo literario. Pero más allá de estas anécdotas, las cuales actúan a la manera de un exordio con tintes de fábula o cuento de hadas para entretener y captar la atención del lector, está la figura de Tomás Carrasquilla como erudito y crítico, quien en apariencia minimiza sus virtudes para terminar enaltecéndolas; muestra de ello son dos pasajes: la génesis de *Frutos de mi tierra* y la valoración que expresa sobre su obra más alabada:

Nada de lo que he publicado —fuera de *Salve, Regina*— me parece bueno. Mal podría parecerme: tengo idea altísima del arte, muy baja de mis facultades y conozco los grandes autores. Si he publicado y publico es porque me pagan, y no muy mal, relativamente. Soy, pues, una pluma alquilada y como tal se me debe apreciar (Carrasquilla, 1915, pp. 698-699).

Este apartado es significativo en cuanto menciona la obra que considera de mayor valor estético entre las publicadas hasta esa fecha, desacreditando todo lo que ha escrito anteriormente; sin embargo, esto solo es una simulación, debido a que líneas antes ha mencionado cuál fue la génesis textual de su primera novela y cómo esta es un testimonio invaluable de la narrativa en Colombia; tal es su visión de *Frutos de mi tierra*:

En verdad que a esa obrilla, por más que haya gustado, le concedo poco mérito artístico. De tener alguno, será, probablemente, como documento literario, por ser esa la primera novela prosáica que se ha escrito en Colombia, tomada directamente del natural, sin idealizar en nada la realidad de la vida. Y digo que la primera, porque *Manuela*, si muy hermosa, meritoria y realista, es más bien un estudio de costumbres que de caracteres, amén de estar inconclusa (p. 698).

En este breve párrafo de “Autobiografía” están contenidas las influencias estéticas de las escuelas literarias decimonónicas en Colombia. En primera instancia se puede especificar que si bien don Tomás conocía perfectamente los antecedentes de *Manuela* (1854) de José Eugenio Díaz Castro —obra vinculada con el costumbrismo que en Colombia tuvo su auge años después de las luchas independentistas hasta dos décadas antes del finalizar el siglo XIX—, en *Frutos de mi tierra* el escritor ha superado el paradigma costumbrista al publicar, cuarenta años después de Díaz Castro, una obra igualmente colombiana, pero alejada de este canon estético.

Adicionalmente, reconoce que su primera novela no está enmarcada en el Romanticismo, al enunciar que su propuesta no busca “idealizar en nada la realidad de la vida” (Carrasquilla, 1915, p. 698); es decir, se aleja de la

característica principal del Romanticismo como escuela, una tendencia que fue igualmente representativa para la literatura nacional con su obra paradigmática *María* (1867) de Jorge Isaacs. Por último, don Tomás se reconoce cercano al realismo y al naturalismo, escuelas de corte francés que habían tenido su antecedente respectivo con la publicación de obras como *Madame Bovary* (1867) de Gustave Flaubert, o *Nana* (1880) de Émile Zola, pero que en el continente americano habían tardado en llegar como influencia literaria; sin embargo, Carrasquilla (1915) menciona cómo *Frutos de mi tierra* es “tomada directamente del natural” (p. 698), vinculándola con una herencia literaria definida.

En suma, Carrasquilla reconoce que su obra se aleja de la estética propia del Romanticismo; además, se diferencia del costumbrismo y de la obra de José Eugenio Díaz Castro por ser esta más “un estudio de costumbres que de caracteres” (p. 698), y concluye que una obra con tan “más bien poco mérito artístico” (p. 698), como *Frutos de mi tierra* está sentando las bases de una nueva narrativa en Colombia desde una prosa realista con influencias naturalistas, brindando precisamente en esta novela una contrapartida del costumbrismo, donde interesan más los cuadros de costumbres o los estilos de vida de los personajes que sus caracteres y su configuración ideológica.

A pesar de lo anterior, pocos se han detenido a analizar la conciencia literaria del mismo escritor sobre sus antecedentes en las letras y la escuela literaria en la cual se inscribían sus obras. En suma, el mismo Tomás Carrasquilla en su “Autobiografía” nos brinda las claves para entender su producción escrita, reconociendo sus bases en la formación literaria como autodidacta, especificando su amplia erudición:

Seguí leyendo, leyendo, y creo que en el hoyo donde me entierren habré de leerme la biblioteca de la muerte, donde debe estar concentrada la esencia toda del saber hondo. He leído de cuanto hay, bueno y malo, sagrado y profano, lícito y prohibido, sin método, sin plan ni objetivos determinados, por puro pasatiempo [...]. Lo que tengo en la cabeza es un matalotaje caótico de hojarasca, viruta y cucarachas (Carrasquilla, 1915, p. 698).

Estos asuntos no podrían haber sido tan claros para el escritor si su vasta formación como lector no le hubiera permitido conocer los grandes escritores del siglo XIX europeo, en especial los autores españoles, diferenciando cada una de las propuestas literarias y estéticas de los escritores ibéricos. El hecho de que nombre directamente a *Frutos de mi tierra* como “la primera novela prosáica que se ha escrito en Colombia” (1915, p. 698) ya está marcando una pauta para entender su literatura desde la conciencia que él mismo tuvo de su creación, a pesar de aparentar lo contrario. En este punto hay una clara alusión a la determinación de Carrasquilla como escritor que está introduciendo cambios revolucionarios a las formas tradicionales de la literatura nacional, tal como lo

hizo Cervantes en su época con sus *Novelas ejemplares*, porque en el prólogo mismo de esta colección de narraciones se especifica:

[...] es así, que soy el primero que ha novelado en lengua castellana, que de las muchas novelas que en ella andan impresas, todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son mías propias, no imitadas ni hurtadas; mi ingenio las engendró, y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa (Cervantes, 2005, p. 19).

Con base en lo anterior, se afirma que tanto Cervantes como Carrasquilla, en sus respectivos momentos históricos, fueron pioneros en establecer rupturas con los modelos tradicionales, al propender por la originalidad de sus argumentos y sus estructuras, así como reivindicar explícitamente en sus propios textos el aporte que hacen a las letras de sus respectivas épocas. Hay cierta audacia de Carrasquilla en parafrasear a Cervantes en este “primer aporte”, al aludir a su contribución estética y como reconocimiento al aporte del escritor ibérico, quien sentó las bases para nuevas propuestas desde la estructura de sus obras narrativas.

Pero no solo Miguel de Cervantes influenció a don Tomás, porque los escritores españoles siempre tuvieron gran aprecio entre las lecturas de Carrasquilla, en especial algunos enmarcados en la propuesta del realismo y el naturalismo. Escritores como Benito Pérez Galdós, José María de Pereda o Emilia Pardo Bazán estaban en las lecturas realizadas por Carrasquilla y su amplio conocimiento de los autores de la época,<sup>4</sup> una evidencia de que en este autor no se podría atribuir la influencia del realismo solamente a la escuela francesa del siglo XIX.

El vasto conocimiento de los autores españoles de finales del periodo decimonónico se evidencia en una carta dirigida a su amigo Francisco “Pacho” Rendón desde Bogotá, fechada el 2 de diciembre de 1895, donde le refería cómo en los círculos intelectuales de la capital no conocían ampliamente a escritores españoles, franceses y rusos, determinantes en la formación como lector de Carrasquilla y su círculo antioqueño:

Pásmate más de lo que voy a contarte: concurro diariamente a dos centros periodístico-literarios: la librería de Roa, que me queda vecina, y la agencia de Olarte y Grillo, en la calle Real. En la primera oficina Roa, como Víctor Hugo en su tertulia; todos giran alrededor de este hombre infalible en asuntos literarios. Oye ahora cómo es la infalibilidad: de literatura rusa no conoce sino algo de Tolstói; no ha leído ni a Palacio Valdés, ni al Galdós (!!); de doña Emilia sólo conoce el *San Francisco*, y de Daudet *El Nabab*, y de este último porque vino ahora hace poco a su librería. Zola le parece muy poquita cosa,

<sup>4</sup> La relación de las lecturas realizadas por don Tomás está fundamentada en los registros que se conservan de la Biblioteca del Tercer piso en Santo Domingo, donde Carrasquilla consultó y prestó para su lectura obras de estos mencionados escritores, entre otros. Esta biblioteca, considerada la primera biblioteca pública del país, fue fundada hacia 1893 por un grupo de intelectuales antioqueños entre los que se contaban Tomás Carrasquilla y Francisco de Paula Rendón.



aunque lo vende mucho; y de Rueda, como novelador, no tenía noticia. Para él solo existen Paul Bourget, Pereda, y no sé qué autor italiano [...]. No ha visto *La España Moderna*, ni sabía de *El Nuevo Teatro Crítico*, de doña Emilia. Parece que te estuviera mintiendo; pero "mi verdá" "mi verdá" como dice Jesusa Aristizábal (Carrasquilla, 1958, p. 738).

Este ambiente intelectual de Bogotá deja desfavorablemente sorprendido a Carrasquilla, quien en su lejana provincia había tenido a su alcance un cúmulo de lecturas más amplias de las que se tenían noticias en la capital de la república, asunto paradójico al tener en cuenta la circulación de libros y la convergencia en el centro del país de mayores rutas comerciales y círculos intelectuales, comparado con el ambiente marginal atribuido a las provincias, al menos como se asumió de manera errónea y durante mucho tiempo en Bogotá, llamada por ese entonces 'Atenas Suramericana'. Como se explicita en la referencia anterior, el interés de Carrasquilla por las obras de escritores europeos, en especial españoles, es una evidencia fundamental de estar a la vanguardia de sus contemporáneos en lecturas, autores y tendencias estéticas, argumentos para realizar su propia producción literaria de avanzada o innovadora para la época en Colombia.

La claridad de Carrasquilla frente a la contribución que realiza a la literatura colombiana —al insertarla en la senda del realismo con la publicación de *Frutos de mi tierra*— es un avance para dejar atrás la influencia del Romanticismo tardío y del costumbrismo que marcó nuestra literatura del siglo XIX. Con base en lo anterior, es evidente que este escritor de provincia conoce de primera mano los maestros del realismo europeo de diferentes nacionalidades, incluido el naturalismo de Zola y de Pardo Bazán. Las fronteras intelectuales no son geográficas para el caso de los escritores antioqueños, quienes a partir de Carrasquilla evidenciaron su amplia formación y conocimiento.

#### LA PRESENCIA DE "LA CUEVA DE MONTESINOS": DE CERVANTES A CARRASQUILLA

La amplia formación de Tomás Carrasquilla como lector de obras de todas las épocas se evidencia en cómo el autor va a recurrir a uno de los grandes maestros de la literatura hispánica y universal, con una obra cumbre como *Don Quijote de la Mancha*, al tomar el legado de Cervantes como referente para su primera novela. Para establecer una adecuada relación de la presencia de Miguel de Cervantes en la obra de Carrasquilla se pueden seguir los postulados de Gérard Genette en su obra *Palimpsestos* (1989), donde encontramos que existen varios tipos de dependencias entre las obras literarias: relaciones que se establecen con base en el cúmulo de lecturas

realizadas por un escritor, quien ha sido en algún momento lector, y se ha formado en la literatura al conocer la herencia de las letras universales.

Dentro de las categorías identificadas por Genette encontramos cinco modalidades de transtextualidad;<sup>5</sup> frente a la relación entre Cervantes y Carrasquilla nos interesan dos de ellas: la intertextualidad y la hipertextualidad. En el primer caso, la intertextualidad se define como la presencia efectiva de un texto en otro, es decir, una referencia directa a la influencia de una obra de la tradición literaria en otra más contemporánea; en palabras de Genette (1989), una de sus manifestaciones sería “la *alusión*, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente” (p. 16).

Por otro lado, la relación de hipertextualidad reconoce las relaciones de dependencia entre un texto original pero derivado en segundo grado con base en un texto primigenio; Genette la define más directamente como “toda relación que un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario” (p. 14). Siguiendo esta premisa, será a través de la hipertextualidad como se reconoce que toda obra contemporánea es heredera de una tradición literaria ancestral, que cada obra nueva está en deuda con sus antecesoras y estas a su vez se han alimentado de otras obras anteriores a su creación; en este sentido, “no hay obra literaria que, en algún grado y según las lecturas, no evoque otra, y en este sentido, todas las obras son hipertextuales” (Genette, 1989, p. 19).

Con base en lo anterior, se puede establecer que hay una presencia de intertextualidad e hipertextualidad entre las obras objeto de análisis de Cervantes y Carrasquilla. Analizando en primera instancia la intertextualidad, se evidencia que Miguel de Cervantes tiene en la segunda parte de *Don Quijote*, entre los capítulos XXII y XXIII,<sup>6</sup> los sucesos de “La aventura de la cueva de Montesinos”; por su parte Tomás Carrasquilla, 280 años más tarde, hará referencia directa en su novela *Frutos de mi tierra* a este episodio al titular específicamente el capítulo XIII de su obra como “La cueva de Montesinos”. En este sentido, no solo aplica la *alusión* a un mismo título para demostrar la intertextualidad, sino que la relación entre ambos textos va a trascender con la hipertextualidad. Para comprender la

<sup>5</sup> Las cinco categorías identificadas por Genette son: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, architextualidad e hipertextualidad; para el presente análisis solo interesa analizar la primera y la última, debido a que son las que cuentan con una presencia más fuerte en el episodio de “La cueva de Montesinos” presente tanto en la obra de Cervantes como en la novela de Carrasquilla.

<sup>6</sup> Los títulos completos de estos capítulos son respectivamente: “Donde se cuenta de la grande aventura de la cueva de Montesinos que está en el corazón de la Mancha, a quien dio felice cima el valeroso don Quijote de la Mancha” y “De las admirables cosas que el extremado don Quijote contó que había visto en la profunda cueva de Montesinos, cuya imposibilidad y grandeza hace que se tenga esta aventura por apócrifa” (Cervantes, 2012, pp. 714-733).

relación entre ambos episodios de dos obras tan disímiles y separadas en el transcurso de los siglos se realizará una breve síntesis de esta parte de las diégesis de las obras.<sup>7</sup>

En la novela de Cervantes, entre las innumerables peripecias de don Quijote y Sancho, una de sus metas trazadas ha sido entrar a la cueva de Montesinos, un paraje de Castilla-La Mancha que está rodeado de cierto misterio; acompañados de un primo, llegan a la cueva, atan a don Quijote de una cuerda con arnés para que descienda a las profundidades de la caverna. Después de media hora del ingreso, suben al caballero aventurero, quien aparece dormido, para dar cuenta de una aventura fantástica llena de visiones e interacciones con diversos personajes, entre ellos el venerable anfitrión Montesinos, algunas figuras legendarias, y finalmente una breve interacción con su amada Dulcinea. El cuestionamiento sobre este episodio radica en la veracidad del relato para don Quijote, quien a pesar de reconocer que se había quedado dormido le da un carácter de experiencia vivida a los acontecimientos, mientras que para Sancho esto hace parte de otra de las ensoñaciones de su amo.

En los comentarios de Aurora Egido, compilados por Francisco Rico en el volumen complementario a su edición de *Don Quijote de la Mancha*, se presenta una idea interesante al respecto, a partir de la cual también se puede tomar este descenso como parte de las pruebas iniciáticas de los héroes, las cuales tienen reminiscencias a partir de las epopeyas clásicas y las obras literarias herederas de esta tradición:

Con esta caverna o mazmorra, paraíso e infierno, espacio ultramundano de lo mágico y lo oculto, lugar del sueño y desengaño, que de todo hay en ella, desmitifica uno de los lugares más ricos de la tradición literaria para plantear cuestiones de moral y de poética [...]. Todos los géneros literarios, desde la lírica a la épica, la mística o la hagiografía, pasando por el mester de clerecía y las crónicas, habían hecho temprano uso de las cuevas como espacio mágico y visionario, sin olvidar el teatro, la novela sentimental y pastoril o el folclore (Egido, 2004, p. 146).

Se determina entonces que la misma obra de Cervantes es una obra hipertextual con respecto a aquellas escritas hasta su momento, entre estas los libros de caballerías que parodia el autor a través del “Caballero de la triste figura”, de manera que también recoge en esta obra la herencia literaria como influencia para la configuración de su novela. Aunque esta afirmación no es nueva, el carácter de parodia determinará más adelante el sentido que Carrasquilla le imprimirá a su propia obra.

<sup>7</sup> Para Genette (1989), “diégesis es el universo espacio-temporal del relato” (p. 70), es el acontecimiento o el conjunto de sucesos de una obra narrativa presentados en un orden lógico o cronológico, es el discurso narrativo o texto que deconstruye los movimientos temporales en acciones sucesivas para dar cuenta de la “historia” del relato.

Por su parte *Frutos de mi tierra* no va a plantear una gran aventura quijotesca; en el capítulo que alude a la relación intertextual con *Don Quijote*, los acontecimientos se centran alrededor de la figura de Martín Gala, un joven caucano que bajo la excusa de vivir como estudiante en Medellín se dedica a despilfarrar los recursos que le envía su madre, dándose una gran vida de lujo y derroche, en especial para impresionar a Pepa Escandón, joven que lo desprecia y se burla de sus pretensiones amorosas. Esta relación deviene en ridiculización y humillaciones que terminan afectando al joven, quien cae terriblemente enfermo con altas fiebres y delirios, “mientras más borroso el embolismo y mayor la complicación, más fuertes, más pronunciadas las impresiones; y todo ello tenaz, invariable, con el mismo lujo de horrores” (Carrasquilla, 2008, p. 94).

En este caso, la ensoñación de Martín es de carácter enfermizo y delirante, mientras que la experiencia para don Quijote ha sido placentera y sublime; sin embargo, hay concordancias entre ambos episodios en cuanto los dos personajes han ostentado fuerza y gallardía que no poseen completamente ante sus amadas; su acercamiento a sus objetos amorosos solo se realiza a través del sueño o el delirio, y no hay una reciprocidad en el amor. En el caso del Caballero de La Mancha, más adelante caerá el encanto por su idealizada Dulcinea; en el caso de Martín, la figura de Pepa lo seguirá atormentando hasta hacerlo confundir la fantasía con la realidad:

Abrió desmesuradamente los ojos y trató de incorporarse [...] quiso articular algo, pero fuese por miedo o por debilidad, sólo produjo un murmullo. Hundióse otra vez, no ya en los horrores aquéllos; que se hundió en la muerte. Por tal tuvo a lo menos la frialdad y congoja que sintió; y en tan terrible trance vinieron a confundirsele Muerte y Pepa en una misma persona: Pepa con cara de calavera y manos de esqueleto, o Muerte con arreos de fiesta.

La fiebre bajaba, y Martín iba analizando ¿Se habría muerto ya?... ¿Todo ello serían escenas de ultratumba? Si acaso no lo eran, lo serían muy pronto seguramente (Carrasquilla, 2008, p. 94).

La pérdida de conciencia y de discernimiento, entre la realidad del personaje y la ficción o el ensueño, están presentes en ambas obras, no en vano, Sancho le recrimina a su amo sobre cómo garantiza haber vivido los hechos narrados de la experiencia si estaba dormido y perdió la noción del tiempo, porque una estadía de una hora no se puede comparar con las experiencias de tres días: “—Verdad debe de decir mi señor —dijo Sancho—, que como todas las cosas que le han sucedido son por encantamiento, quizá lo que a nosotros nos parece una hora debe de parecer allá tres días con sus noches” (Cervantes, 2012, p. 729).

En otra propuesta de análisis crítico de la novela de Carrasquilla por parte de Clemencia Ardila, con respecto a otras deudas literarias de la obra de este autor con el Romanticismo, se establece que las categorías de Genette en ese caso tienen aplicabilidad por las formas irónica y paródica con las cuales el autor antioqueño trata los amoríos de su personaje, al desmitificar la idealización del amor, una referencia que a propósito sintetiza de igual forma la relación de hipertextualidad entre las obras tratadas, según se ha planteado en este análisis:

En *Frutos de mi tierra* se establece, en primera instancia, una relación intertextual que se erige como procedimiento y recurso estilístico que cimienta la hipertextualidad de la obra. La intertextualidad, explícita obviamente, está dada en la cita y la alusión directa, como recursos estilísticos, referidos a autores, obras y fragmentos de estas que poseen el común de pertenecer al llamado por los historiadores literarios, romanticismo (Ardila, 1993, p. 63).

Para nuestro propósito, es significativo que en la obra de Carrasquilla haga aparición “La cueva de Montesinos” como referente literario, que al ser explícito devela la relación de intertextualidad directa y sin ambages; por otro lado, las relaciones entre don Quijote y Martín Gala como individuos trascienden este plano literal y requieren una reflexión más relacional de caracteres y situaciones entre los personajes, así como de estructuras literarias para evidenciar esta hipertextualidad.

Una de las formas comunes a ambas obras es el tono de parodia que se le ha atribuido tanto a Cervantes como a Carrasquilla en sus obras, que puede llevar a efectos irónicos y terminan proponiendo un juego al lector, con el fin de caracterizar ciertas situaciones o personajes a partir de una decodificación de significados por parte del receptor literario. Al respecto, Luis Iván Bedoya nos presenta una definición a partir de su propia traducción de un fragmento de Linda Hutcheon:

La parodia es repetición, pero repetición que incluye la diferencia; ella es imitación con distancia crítica, cuya ironía puede darse en ambas. Las versiones irónicas de “transcontextualización” e inversión en sus principales formas operativas, y el alcance del ethos paradigmático va de la ridiculización desdeñosa hasta el homenaje reverencial (Bedoya, 1996, p. xi).

Precisamente esta forma ha sido utilizada en *Don Quijote* para asumir que el Caballero andante no es otro que una figura paródica de los Cantares de gesta y las obras de caballerías medievales, es decir, el personaje Hidalgo no es más que una repetición de la figura del caballero, pero transformada en una forma obsoleta y en desuso que ya no tiene viabilidad en la transición o cambio de la Edad Media a la de Cervantes, contemporáneo al Renacimiento y el Barroco.

Por otro lado, Carrasquilla recurre a estas formas de parodia y su consecuente ironía para burlarse de sus personajes y las formas anticuadas que rigen los estilos de vida decimonónicos en Colombia: enamorarse al estilo romántico, vivir bajo el signo de las costumbres rurales en florecientes ciudades como la Medellín de finales del siglo XIX, más el consecuente pésimo gusto que traen las mal asimiladas influencias extranjeras, así como el descontextualizado progreso sobre las conductas del individuo; es decir, más allá de unas simples relaciones de dependencia y deudas literarias, Carrasquilla reconoce en Cervantes una propuesta de cambio con un carácter imitativo-satírico. Según Genette, “el que realiza una parodia se apodera de un texto y lo transforma de acuerdo con una determinada corrección formal o con una determinada intención semántica” (1989, p. 100).

Si Cervantes parodió a los caballeros medievales y por ende las formas estéticas dominantes que antecedieron su época a través de *Don Quijote*, Carrasquilla a partir de la postura del narrador, como crítico que propicia la ironía y la parodia ante las acciones de los personajes de *Frutos de mi tierra*, critica con estos recursos literarios las formas estéticas y las escuelas literarias dominantes frente a las que mostraba distanciamiento en su “Autobiografía”, el Romanticismo y el costumbrismo, para evidenciar un cambio hacia nuevas formas como fueron el realismo y el naturalismo en su momento.

Pero no todo es transmutación o cambio en las relaciones textuales establecidas por Genette; también hay un homenaje y proceso de reconocimiento de Carrasquilla hacia Cervantes en esta relación literaria, porque haciendo mención en *Frutos de mi tierra* al apartado de “La cueva de Montesinos” que originalmente está en *Don Quijote*, el novelista antioqueño también ha logrado dilucidar una de las grandes características atribuidas a Cervantes que dominarán la estética de sus obras literarias y en general de la narrativa de finales del siglo XIX y durante el siglo XX hasta hoy: el realismo; una gran influencia de Cervantes, quien será visionario y presentará

[...] el *topos* de la cueva para hacer una crítica antiescolástica y parodia caballeresca, pero sobre todo para situar lo admirable y maravilloso en el ámbito de la fabulación, dando al traste con la máquina de las alegorías y abriendo paso a la novela moderna (Egido, 2004, p. 149).

No en vano, la historia de la literatura reconocerá en Cervantes y su magna obra *Don Quijote de la Mancha* los fundamentos de la novela moderna, principios que rescataron con posterioridad los grandes novelistas de principios del siglo XX; sin embargo, con un adelanto visionario desde nuestra literatura, Tomás Carrasquilla apuntará su producción literaria

hacia estas formas de la narrativa moderna y realista, tomando un legado hispánico pero haciendo un aporte auténtico desde el contexto colombiano a la literatura nacional con su invaluable legado literario.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ardila, C. (1993). *Frutos de mi tierra: del romanticismo al realismo*. *Lingüística y Literatura* 14 (24), pp. 62-72.
- Bedoya, L. (1996). *Ironía y parodia en Tomás Carrasquilla*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Bushnell, D. (1994). *Colombia. Una nación a pesar de sí misma*. Bogotá: Planeta Colombia.
- Carrasquilla, T. (1915). Autobiografía. *El Gráfico* XXIV (237), pp. 698-699.
- Carrasquilla, T. (1958). *Obras completas*. Medellín: Editorial Bedout.
- Carrasquilla, T. (2008). *Obra completa*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Cervantes, M. (2005). *Novelas ejemplares*. Edición de Jorge García López. Barcelona: Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg.
- Cervantes, M. (2012). *Don Quijote de la Mancha*. Edición de Francisco Rico. Madrid: Punto de Lectura.
- Cortázar, R. (2003). *La novela en Colombia*. Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit.
- Egido, A. (2004). Capítulos XXII-XXIII. En M. Cervantes. *Don Quijote de la Mancha*. Edición del Instituto Cervantes, Francisco Rico. Madrid: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Rodríguez-Arenas, F. (2000). La "Autobiografía" de Tomás Carrasquilla entre *autos* y *graphé*. En F. Rodríguez-Arenas (Ed.), *Tomás Carrasquilla. Nuevas aproximaciones críticas* (pp. 1-33). Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Williams, R. (1992). *Novela y poder en Colombia: 1844-1987*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.

# TRAYECTORIA DE TOMÁS CARRASQUILLA EN *EL ESPECTADOR* (MEDELLÍN 1913-1915)<sup>1</sup>

Juan Esteban Hincapié Atehortúa\*

## INTRODUCCIÓN

¿Cómo asir la realidad?, ¿cómo definirla o caracterizarla si es producto de la interpretación, de la invención, de la traducción? Si partimos de que la validez de un contexto se pierde con posterioridad porque los signos se transforman y se contradicen (Durán y Martínez, 2010, p. 91), el tiempo sería, en esta medida, el factor controlador de la realidad y, por consiguiente, el pasado una fuente inagotable de interpretaciones. Lo anterior permite vislumbrar que el estudio de la relación entre prensa y literatura tiene relevancia en la realidad actual porque permite hallar nuevas informaciones, por ejemplo, sobre autores que quedaron en el olvido, o de los procesos editoriales y estéticos de las producciones literarias. Tales estudios también han demostrado que muchas de las primeras ediciones de escritores, hoy representativos, se publicaron a través de estos medios y, además, los análisis han identificado las valoraciones sobre la coyuntura temporal de sus colaboradores. De acuerdo con Barnedo (2004),

---

\* Filólogo hispanista y Magister en Literatura de la Universidad de Antioquia. Crítico y editor textual cuyo propósito es recuperar las obras narrativas olvidadas en los anaqueles de la historia de la literatura hispanoamericana; juane.hincapie@udea.edu.co

<sup>1</sup> Este periodo de verificación obedece al proyecto de investigación para obtener el título de Magister en literatura: "Edición crítica de los cuentos de miércoles y sábados del escritor colombiano Tomás Carrasquilla, publicados por primera vez entre 1907 y 1931", que a su vez hace parte del proyecto macro "Estudio previo y edición crítica de la narrativa breve de Tomás Carrasquilla". Por ello, los periodos siguen parámetros metodológicos relacionados con la selección de un corpus de diez cuentos: "Mirra" (1907), "El gran premio" (1914a), "El prefacio de Francisco Vera" (1914b), "Historia etimológica" (1914c), "La perla" (1914d), "El rifle" (1915b), "La mata" (1915c), "Esta sí es bola" (1921), "Copas" (1923) y "Salutaris hostia" (1931); esta última hace parte de la narrativa breve, es decir, cuentos y novelas cortas.



La búsqueda de una mayor estabilidad política en la mayoría de las sociedades latinoamericanas posibilitó el desarrollo de una prensa más institucionalizada, crecientemente empresarial, con proyección en el tiempo [...], y cada vez más independiente de intereses políticos de corto plazo (p. 152).

Si bien esta búsqueda sí garantizó la consolidación y la continuidad de la prensa nacional, también el impreso periódico a principios del siglo xx, caso puntual en Colombia, se consolidó como el medio para divulgar diferentes obras literarias —por los alcances de publicación estas se dieron por entregas—. Este es el caso de Tomás Carrasquilla en el periódico *El Espectador* de Medellín (1914-1922).

Desde las postrimerías del siglo xix hasta la actualidad, *El Espectador* ha sido un espacio para la discusión crítica del país y la región, denominado un “periódico político, literario, noticioso e industrial” (Cano, 1887, p. 1). Fue una publicación de pago fundada el 22 de marzo de 1887 en Medellín por el defensor de las ideas liberales Fidel Cano Gutiérrez. En sus páginas se publicaron apuntes filosóficos, notas de actualidad, noticias internacionales, información relacionada con la coyuntura política y, en especial, lo relacionado con las candidaturas electorales; también se incluyeron cuentos nacionales, traducciones al español de cuentos extranjeros, crónicas y numerosos avisos de venta de bienes y servicios. Además, *El Espectador* se destacó por su posición abiertamente liberal, evidente en sus diferentes notas editoriales sobre la libertad de prensa:

Habiendo *El Espectador* tomado carácter de publicación subversiva, el Gobierno, de acuerdo con lo que proviene del índice del artículo 7 del Decreto sobre prensa, ha resuelto suspender por seis (6) meses la impresión del [ilegible] periódico. Sírvasse Usía comunicar esta resolución al Director y Editor de la hoja en referencia y hacer que tenga estricto cumplimiento (Domingo, 1888, p. 7).

Entre 1914 y 1922 Tomás Carrasquilla trabajó para este impreso periódico, tiempo en el que también colaboró con otros impresos de importante circulación en Colombia: *Alpha* (1907), *Liberal Ilustrado* (1915), *El Gráfico* (1915), *Sábado* (1921), *Lectura Breve* (1923) y *Mármol* (1931); sin embargo, fue en *El Espectador* de Medellín donde publicó la mayor cantidad de cuentos y crónicas. Todos estos impresos periódicos habían sido los medios para la circulación de las obras de Carrasquilla en el marco del proceso social y político conocido como la Regeneración en Colombia.<sup>2</sup> Entre 1878 y 1898,

<sup>2</sup> “En 1884 fue reelegido a la presidencia Rafael Núñez, el liberal que dos años antes, como presidente del Senado, había pronunciado su ominosa frase: ‘Regeneración o catástrofe’. Y ahora quiso poner en práctica la primera parte de su advertencia en colaboración con una fracción de los conservadores, la encabezada por Carlos Holguín, ya desde hacía años promotor de alianzas y ‘ligas’ con las disidencias del Partido Liberal. Pensaba Holguín que el regreso de los conservadores al poder (¿cómo en los breves años de Ospina?, ¿cómo en los largos siglos de la Colonia?) solo

los cuentos, las novelas cortas y las crónicas divulgadas por estas diversas publicaciones periódicas son una fuente clave para el análisis en la poética de la narrativa breve de Tomás Carrasquilla. No obstante, el presente capítulo se enfoca en la descripción de *El Espectador* entre 1913 y 1915 como instancia clave en la divulgación de la trayectoria del escritor.

#### LOS IMPRESOS PERIÓDICOS: UNA BASE TEÓRICA

Los impresos periódicos en el sistema literario dependen de las circunstancias del momento y, en ese sentido, responden a su tiempo de publicación. La prensa es un testimonio de su época: periódicos, revistas, suplementos dominicales, entre otras manifestaciones, dan cuenta de las discusiones políticas, económicas, sociales y literarias a partir de sus respectivos contextos de producción. De ahí que las publicaciones periódicas se transformen de acuerdo con su coyuntura y, por lo mismo, sean espacios discursivos en los que algunas prácticas literarias toman forma, como es el caso del cuento y la crónica. En otras palabras, son instancias de consolidación y divulgación de la materia literaria (Dubois, 2014, pp. 15-19), donde “el producto de la escritura solo adquiere su realidad y su sentido cuando es recibido, leído y hablado” (p. 70); lo anterior expresa la naturaleza de lo literario no como un acto individual sino colectivo, cuya consecuencia es la creación de medios que difundan las producciones escritas para que haya un espacio en el que se puedan debatir. Esta es la función del impreso periódico como instancia: “Llamaremos instancias a todo engranaje institucional que cumpla una función específica en la elaboración, la definición y la legitimación de una obra. Toda instancia puede ser considerada como un lugar de poder y de lucha por el poder” (pp. 70-71).

Según lo anterior, el periódico es un mecanismo de poder que hace parte de un sistema. Su función es la de ocuparse de la divulgación de la obra de un autor, de las dinámicas valorativas por su recepción y reconocimiento por parte del mercado. Cada periódico con sus lógicas de publicación se vuelven instancias que legitiman las prácticas en el interior de la institución de la literatura, “porque estos *textos colectivos* fueron un vehículo importante para la formación de instancias culturales que favorecieron la profesionalización de la literatura” (Beigel, 2003, p. 106) y, en muchos casos, de establecer los criterios de cómo producir literatura. Existe una gran variedad de instancias o engranajes posibles, como las relaciones entre lectores y productores; otro

---

podía lograrse maniobrando en zigzag, dando bordadas, como un velero avanza contra el viento. Con Núñez, sus relaciones eran mejores y más estrechas que las de cualquier jefe liberal del radicalismo: ya en su gobierno anterior (90-92) le había encargado a Holguín la reanudación de las relaciones diplomáticas con España, sesenta años después de la guerra de Independencia” (BNC, 2019, párr. 3).

ejemplo es el caso francés de la “biblioteca familiar [...] cuyos contenidos y orden la convierten en una instancia legitimante” (Dubois, 2014, p. 71).

Los impresos periódicos configuran normas que facilitan la divulgación de una obra, pero a la vez las tensiones en el interior de ella misma determinan dichas normas, “son un lugar y una organización de discursos diferentes, un mapa de las relaciones intelectuales, con sus clivajes de edad e ideologías, una red de comunicación entre la dimensión cultural y la política” (Sarló, 1992, p. 15). En consecuencia, son espacios discursivos en donde muchas voces se encuentran para discutir sobre la cosmovisión que afecta la realidad inmediata; por eso es tan importante el papel de la prensa como catapulta para la trayectoria de un escritor.

Ahora bien, ¿qué sentido tiene entonces describir un impreso periódico para comprender el devenir literario de un autor? El ejercicio de descripción da lugar a la sistematización de información, un instrumento clave para identificar las dinámicas de los diferentes procesos literarios; por ejemplo, encontrar autores de cuentos, crónicas y notas editoriales olvidados. En suma, describir la prensa tiene la función de “identificar aquellas categorías y variables que consideramos son indispensables para explorar el universo de análisis” (Pita González y Grillo, 2015, p. 2).

Según lo anterior, el acceso a una base de datos es completamente necesario para garantizar exhaustividad y sistematización de la información; en este sentido, para nuestro caso hemos diseñado una base de datos cuyo criterio de registro está definido por la aparición de una publicación de o sobre Tomás Carrasquilla. Esta información es registrada en una hoja de cálculo que tiene por nombre “Matriz de revisión”. Los descriptores empleados para designar cada una de sus columnas fueron: año de publicación; número; fecha (completa); géneros atribuidos: el primero por la publicación periódica y el segundo por el investigador; título; página inicial y final; autor (solamente si es una publicación sobre Tomás Carrasquilla); sección: entendida como una parte de la publicación; dedicatoria y ubicación en el espacio textual, es decir, cómo está distribuido en las dimensiones de la caja de impresión.

Los resultados preliminares, gracias al uso de este instrumento de almacenamiento y clasificación de datos, permitieron encontrar 27 registros de textos publicados en *El Espectador* de Medellín en la revisión de los microfilms de 1913, 1914 y el primer semestre de 1915. Además, se tiene noticia de la publicación de tres obras adicionales (dos en 1920 y una en 1922), gracias a los avances del grupo de investigación. A continuación, un resumen de los resultados:

- a. Cuentos: "Historia etimológica", "El prefacio de Francisco Vera" partes I y II, "El gran premio" parte II, "Semana Santa" ["La perla"], "En los campos", "Estudiantes" partes I y II, "Curas del alma", "Elegantes", "La mata".
- b. Crónicas: "Ermita", "El buen cine", "Los toros", "Liceos", "La sencillez en la ciencia", "La sencillez en el Arte", "La sencillez en la vida", "Almas", "Ave, Oh vulgar", "Alimento", "Soberanía", "Resurrección", "Escobas", "Sursum corda", "Autobiografía".
- c. Reseñas: "Tomás Carrasquilla".

El conjunto de registros de los textos publicados en *El Espectador* permite determinar el lugar que tuvo Tomás Carrasquilla en este periódico: divulgación de su obra, el género que cuenta con más producciones del autor y, en general, vislumbrar aquellos con mayor presencia en el periódico.

### **EL ESPECTADOR: ENTRE COYUNTURAS POLÍTICAS Y SOCIALES**

*El Espectador* sale a la luz por primera vez el martes 22 de marzo de 1887, en cuatro páginas de un cuarto de pliego con un formato tipo diario y escrito a tres columnas. Si bien la primera página o portada no trae imágenes, en todo el centro se incluye una nota publicitaria (véase la figura 1). Inicialmente circuló los martes y viernes, y su espíritu se fundamentaba en "trabajar en bien de la patria con criterio liberal y en bien de los principios liberales con criterio patriótico" (Cano, 1913, p. 2). La historia del periódico está llena de censuras y vicisitudes, debido a las medidas contra la libertad de prensa implantadas por las políticas de la Regeneración.

La primera suspensión del periódico va desde el 8 de junio del mismo año hasta el 10 de enero de 1888 debido a la presión ejercida por la Iglesia católica a través del obispo de Medellín, Bernardo Herrera Restrepo, quien decreta el 3 de febrero de 1888 la prohibición de lectura y auxilio del periódico. Estas censuras, más las políticas arbitrarias en contra de la libertad de prensa de Rafael Núñez del 7 de marzo y la Ley 61 de 1888, conocida como el "Decreto sobre prensa" o la "Ley de los caballos", anulaban la libertad de prensa en Colombia y aumentaban la persecución de los impresos periódicos de corte liberal. Y en consecuencia, *El Espectador* es cerrado el 27 de octubre de 1888 por el gobierno de Carlos Holguín, quien considera al periódico un instrumento subversivo.

El 12 de febrero de 1891 regresa *El Espectador*, cuando Fidel Cano es nombrado director del Directorio Liberal de Antioquia, y se convierte en el periódico oficial del partido. El 8 de agosto de 1893 de nuevo el periódico es suspendido por orden del gobernador de Antioquia Abraham García, debido a un artículo de Juan de Dios Uribe donde pide auxilio para la situación



# EL ESPECTADOR

PERIÓDICO POLÍTICO, LITERARIO, NOTICIOSO É INDUSTRIAL.

DIRECTOR RESPONSABLE, FIDEL CANO.



SERIE I

Colombia. — Medellín, martes 22 de Marzo de 1887.

NUMERO 1°

**EL ESPECTADOR**  
PERIÓDICO POLÍTICO, LITERARIO,  
NOTICIOSO É INDUSTRIAL.

Se publica en Medellín (Colombia), todos los martes y viernes.

La suscripción por serie de 8 números vale veinte centavos, que se pagará anticipadamente. El número suelto vale dos y medio centavos en el mismo día de su emisión, y el doble en el suelto.

Cuando por cualquier motivo se suspenda el periódico en el curso de una serie, se devolverá á los suscritores la suma correspondiente á los números que fallen.

Los agentes recibirán en pago del servicio que presten á la empresa, el 12 por ciento de lo que recaudaren; es decir, 24 centavos por cada suscripción que coloquen y cobren en la serie.

El periódico no será remitido á ningún suscriptor de la ciudad que con cualquier pretexto rehuse el pago oportuno de la suscripción, ni á ningún agente que deje de remitir sus cuentas.

El Espectador publicará remitidos y avisos, á razón de tres pesos por columna los primeros, y 41 centavo por palabra los segundos. Cuando se quiera que estos aparezcan en tipo mayor que el empleado ordinariamente en la sección de avisos del periódico, ó adornados con viñetas ó cuadros, el precio será convencional.

La inserción de anuncios y remitidos se pagará anticipadamente.

Todo remitido debe llevar al plé el verdadero nombre de su autor.

El Espectador se cambia con periódicos nacionales y extranjeros.

### ANUNCIOS

**MANUEL J. ÁLVAREZ C.**  
AGENTE DE NEGOCIOS

Comisionista, Consignatario y Comerciante en libros y útiles de escritorio.

Agencia establecida en 1879.

Se ocupa en los negocios y asuntos siguientes: minas, baldíos, giros, reclamaciones, pagos, periódicos, publicaciones, cobros de sueldos y otros créditos, compra y venta de oro, plata, letras, tabaco, cacao, café, anís, algodón, harina, caucho, sal, cal &c &c; compra, venta, remate ó conversión de papeles de crédito público, y en general en todo lo relacionado con los ramos de su profesión.

Bastido completo de libros y útiles de escritorio, que se renueva constantemente.

La Agencia publica mensualmente una Revista de comercio, industria y anuncios, de la cual distribuye gratuitamente 1100 ejemplares en el Departamento y fuera de él.

Medellín — (Departamento de Antioquia — Repúblicas de Colombia).

**RAFAEL URIBE U.**  
ABOGADO.

Especialista en el foro criminal.  
Calle de Cundinamarca, una cuadra arriba de San Juan de Dios. 6-1

**RICARDO CASTRO**  
Comerciante, comisionista y consignatario.  
Departamento de Antioquia, Colombia, Medellín. 12-1

**Benjamín Palacio**  
ABOGADO

Medellín.—CALLE DE CALIBIO.  
Pieza baja frente á la Casa de Gobierno.

### EL PROGRESO

REVISTA MENSUAL ILUSTRADA, DE NUEVA YORK.

Publica frecuentemente artículos relativos á Colombia.

La suscripción anual vale tres pesos de ley, que se pagará anticipadamente.

AGENTE EN MEDELLÍN, FIDEL CANO. 3-1

**SIN COMPETENCIA**  
Por su calidad y precio es el calzado que venden Jorge y Francisco A. Angeles. Lo hay muy elegante, de marroquín y de becerro. Hay también de cueros suaves é impermeables, propio para el campo y para viajes.  
Precio de un par fino, á satisfacción del comprador, id. id. id. para viaje de 5 00!!!  
id. id. id. id. para viaje de 5 60!!!  
Medellín, Marzo 19 de 1887. 4-1

### SINE QUO NON

En el taller de las modistas así como en el hogar de las personas de buen gusto, es indispensable una colección de LA MODA ELEGANTE.

En el almacén de Sebastián Bravo se reciben suscripciones.  
Precio por año, 15 pesos de ley.  
Pago anticipado. 3-1

**MIGUEL SALAS**

PARA LA SEMANA — SANTA  
Tiene magníficos paños negros labrados, y los mejores sombreros de copa que hay en la plaza. 6-1

### BODEGAS DEL JOCKEY-CLUB

En este acreditado establecimiento se encuentra abundante surtido de Salmón de Morton, Columbia River, en aceite y en tomate. Ostras. Langostas en dos salsas. Pasteles de ligado de ganso. Lampreas. Bacalao. Carne de gallina, de carnero, de pavo, de vaca y de ternero. Sardinas en aceite y en tomate. Mackerel. Thon marino. Jamón, lengua y pavo en extracto. Mostaza en botes. Almendras, fideos, tallarines, macarrones. Gran surtido de loza de porcelana. Aceite para la mesa. Champafia, carta blanca y carta azul (Duc D'Etampes). Bon superior, de varios precios. Vino tinto Saint Emillion. Vino tinto-Saint Julien, tres clases. Vino tinto-Chateaux La Rosse. Vino tinto—Guillaume, seis marcas. Vino Oporto en damajuanas y en cajas. Vino Madera en damajuanas y en cajas. Vino Seco. Vino Jerez. Gotas amargas legítimas. Chartreux. Lluvia de oro. Curazao doble de Amsterdam. Ginebra de Holanda. Aceitunas españolas. Cornichones. Alcaparras. Variantes. Pasas frescas de Málaga. Tónico. Tricófero. Macasar inglés. Fósforos ingleses de campana. Id. de maletica. Revolvers Smit & Wesson finisimos, y capulinas. Vino de quina-Larroche y común. Clavos franceses. Goma. Canela, cominos y pimienta. Oteografías. Glicerina. Papel para tinta. Papel en cajitas. Aceite de linaza. Cigarrillos Legitimidad, frescos. Mil cosas más. (Continuad.)

### DICCIONARIO ABREVIADO

de correcciones de lenguaje  
POR RAFAEL URIBE U.

DE VENTA EL 15 DE ABRIL

En la Librería y Papelería de Manuel J. Álvarez C.

Ejemplar á la rústica..... \$ 2 00

Id. á media pasta ... 2 50

6-1

### SUCURSAL

DEL BANCO NACIONAL

A Manuel S. Toro se le ha perdido el primer tomo de la Historia Universal por Segur. Si alguno de sus amigos ó relacionados lo tiene en su poder, sirva se devolverlo.

Medellín, Marzo 16 de 1887.



miserable del escritor Epifanio Mejía en el manicomio. En consecuencia, Fidel Cano y el “Indio” Uribe son llevados a la cárcel de Envigado durante 18 meses. El 14 de marzo de 1896 regresa el periódico, pero después de tres meses de circulación es suspendido otra vez y regresa el 24 de abril de 1897, cuando se aprueba una nueva ley de prensa.

De este modo, entre disputas, cierres arbitrarios y persecuciones, transcurre la vida del periódico hasta el 19 de octubre de 1899, fecha en la que inicia la Guerra de los Mil Días y queda restringido el ejercicio de la prensa independiente. Ante esta imposición, Fidel Cano se incorpora al ejército liberal para participar en la guerra. En 1904 reaparece *El Espectador* con su número 506; sin embargo, el escenario no era muy prometedor, pues el presidente conservador Rafael Reyes clausura el Congreso y da inicio a una dictadura, haciendo que el 17 de diciembre del mismo año el periódico cierre.

Luego de una reforma constitucional en 1910, se inició el período conocido como la Unión Republicana con la celebración del centenario de la Independencia de Colombia y el gobierno de Carlos Eduardo Restrepo. Así, el jueves 2 de enero de 1913, el diario aparece en gran formato, impreso en el primer linotipo que llega a Medellín. La circulación del periódico continúa hasta el 10 de febrero de 1915, cuando inicia la publicación de manera simultánea en Medellín y Bogotá con diferentes contenidos, en una coyuntura social y política de unión entre liberales y conservadores conocida como la “Unión Republicana” que pretendía acabar con la lucha.

#### DESCRIPCIÓN: *EL ESPECTADOR* (1913-1915)<sup>3</sup>

Para 1913, el periódico es de un pliego y sus medidas son de 70 cm de ancho por 100 cm de alto, es decir, tipo diario. La primera página siempre trae en la parte superior el título del periódico en mayúscula sostenida; en la parte izquierda aparece el nombre y la fecha de fundación, y a la derecha, en la misma línea, los nombres de los directores. En algunas ocasiones la primera página contiene información publicitaria. Abajo, en el siguiente renglón, vienen dos líneas paralelas y entre ellas, en la parte izquierda, el año en números romanos; en el centro, la ciudad y la fecha de publicación; en la parte derecha, el número editorial. Es distribuido en cinco columnas uniformes y en algunas páginas se introducen arbitrariamente versos en

<sup>3</sup> Los lugares de almacenamiento donde se encontró información relacionada con Tomás Carrasquilla fueron: Universidad de Antioquia (Medellín), Biblioteca Nacional (Bogotá) y Biblioteca Luis Ángel Arango (Bogotá). El levantamiento de este material presentó varios problemas relacionados con la preservación y catalogación de los textos, también con la falta de números completos en físico o en microfilm. Este estado dificultó la digitalización del material. Es importante aclarar que solo fue usado el depósito de la biblioteca Carlos Gaviria Díaz de la Universidad de Antioquia, debido a que en él reposa la mayor cantidad de números disponibles para la consulta. El balance inicial es el siguiente: 1913, 1914: ene-jun, 1915-1920, 1922 y 1923.

su centro. El periódico tiene cuatro páginas y se publica en papel de diario, orientado a una producción de bajo costo para que el público en general pueda acceder a su lectura.

En el arte de impresión del periódico predominan las grandes masas textuales organizadas por secciones y distribuidas en columnas. Generalmente, cada una varía entre una y dos columnas de contenido:

“Diario de la mañana” contiene la información del consejo editorial, casi siempre escrita por Fidel Cano. Puede leerse en uno de los números: “Tras ocho años de silencio vuelve hoy EL ESPECTADOR a ocupar su humilde puesto en la prensa nacional, a cuyos órganos todos saluda fraternalmente” (Cano, 1913, p. 2). “Información comercial” suministra datos relacionados con el valor del café colombiano en el mercado de New York. Es importante señalar que los datos provienen de otra revista, lo que advierte que hubo intercambio de información entre las publicaciones periódicas. “El cable (servicio oficial)” da cuenta de las noticias internacionales más relevantes en diversas materias. En “Leyendo la prensa” y “Nota oficiosa” hablan sobre la participación de los ministros en los asuntos relacionados con política exterior. Otra sección es “A través de la América”; en uno de sus números se relata el trayecto entre Chile y Argentina: “Desde que se llega a la estación de los Andes, que dista 120 kilómetros de Santiago, nota el viajero que ha caído en manos duras. La empresa del Ferrocarril Trasandino cobra en diamantes” (Cano Villegas, 1913, p. 2). El tono de esta sección es muy singular, pues no celebra la posibilidad de viajar en tren, sino que valora las condiciones del viaje, su excesivo costo y el monopolio ejercido por la empresa de trenes. Escrito por Luis Cano,

[...] mano derecha de su padre Fidel en los quehaceres periodísticos [...]. Al alcanzar su mayoría de edad, viajó al exterior y por un tiempo hizo periodismo en Costa Rica y Chile. Retornó a Colombia en 1912, y tres años después junto a sus hermanos Joaquín y Gabriel, asumió la misión de producir una edición simultánea de *El Espectador* en Bogotá y Medellín (Redacción *El Espectador*, 2016, s.p.).

Entre los artículos noticiosos, cuentos e impresiones aparece aleatoriamente la pauta publicitaria: almacenes, droguerías, productos para el cuidado animal y tónicos para el tratamiento de enfermedades. Los cuentos o las crónicas de Tomás Carrasquilla aparecen generalmente entre las páginas 2 y 4, a veces por entregas de 2 o 3 publicaciones. En 1914, *El Espectador* incluía tres columnas dedicadas a textos narrativos compuestos por autores extranjeros y nacionales con las siguientes denominaciones: “Los miércoles”, “Cronistas extranjeros” y “Cronistas propios”. Para el mismo año, escribieron para el apartado Gaspar Chaverra, Tomás Márquez, Gabriel Arango Mejía,

Directores:  
**FIDEL CANO**  
**GABRIEL CANO**

# EL ESPECTADOR

**DIARIO DE LA MAÑANA**

FUNDADO EN 1827

**CONDICIONES GENERALES**

**AVISOS**

Certificado de columna, páginas exteriores: \$ 0.04 oro  
 Páginas interiores: \$ 0.03  
 Remitidos, columna: \$ 10.00

Los avisos por diez o más veces tendrán 10% de descuento.

**SUBSCRIPCIONES**

Abono por un mes (26 números más o menos) oro: \$ 0.60  
 Número suelto:..... \$ 0.03

OFICINAS Calle de Boya, Nos. 23 y 214, detrás de la Catedral.  
 Telégrafo: "ESPECTADOR"  
 Teléfono N° 213

LO QUE EL TIEMPO ACREDITA,  
 ES LO MEJOR ACREDITADO.



Hace muchos años somos los  
 mayores introductores  
 en el ramo.

## ALMACEN BRITANICO

Por Telégrafo: ABUNDANCIA

PARQUE DE BERRIO

1913





Alfonso Castro, Justo Montoya A., Jaramillo Medina, El Arcipreste, V. de Lussich y Tomás Carrasquilla; este último aparece con gran variedad de cuentos y crónicas, pues a pesar del título la sección no se limitaba a un género narrativo. En la columna “Los miércoles”, Tomás Carrasquilla publicó la primera crónica, “Abejas”, en el número 1198 del 11 de marzo de 1914. La singularidad de este escrito radica en que no es un cuento, sino una crónica que informa sobre la llegada de las Hermanitas de los Pobres a la ciudad de Medellín.

Por otra parte, en el número 1192 del 4 de marzo de 1914 encontramos distribuido en cuatro columnas “Historia etimológica”. Este es el primer cuento encontrado en este proceso de revisión que, a diferencia de “Abejas”, narra un hecho ficcional, tiene un personaje y cuenta un suceso en poco más de cuatro columnas. Se trata de la historia de una mujer que vivía en la periferia de la ciudad, y era visitada por algunos hombres para satisfacer sus deseos. Un elemento estético sobresaliente en este cuento es la intertextualidad con *El diablo cojuelo* (1641) de Luis Vélez de Guevara: “si el diablo cojuelo, levantatechos de oficio y testigo presencial de toda escena íntima, no hubiese venido en nuestra ayuda” (Carrasquilla, 1914c, p. 2); el auxilio del recién invocado les permite a las beatas del pueblo ver la intimidad de la vida de Luz (el personaje principal del cuento) con sus visitantes. Lo anterior se relaciona con la crónica “El buen cine” (22 de abril de 1914), donde se percibe una posible explicación de la naturaleza de su poética:

Es un error más que craso el pensar, como lo suponen muchísimos, que en las ficciones solo mentiras y falsedades pueden adquirirse. Una mentira, un mito, puede tener tanta filosofía y trascendencia como el hecho histórico más significativo. En eso, cabalmente, el mérito del arte; en eso se funda la estética: en la mentira significativa (Carrasquilla, 1914e, p. 2).

Mentiras significativas que articulan los relatos de muchos cuentos publicados en 1914, por lo que encontramos una relación directa entre las crónicas y los cuentos, esto es, su posición estética y su aplicación en la literatura. Un caso específico es “El gran premio”, publicado el 25 de marzo de 1914, donde la visión de la Muerte occidental adquiere forma y, engañada por un personaje, le otorga la habilidad de modificar la realidad:

Pero este vino demoníaco, que alumbra el entendimiento con intuiciones maravillosas, me ha hecho discurrir con el acierto que caso tan inaudito ha menester. Pues bien, amigo mío: si soy la encargada del gran castigo, lo soy asimismo del gran premio; el mayor premio que en lo terrenal pueda alcanzarse. Y, pues eres tú el único nacido que supo hacerme justicia a mí, la calumniada, quiero sellar con esta adjudicación la alianza más hermosa que existir pueda entre mi majestad y el hombre. Acércate (Carrasquilla, 1914a, p. 2).

El engaño se logra gracias a los poderes mágicos de un brebaje preparado por una bruja del pueblo. En este contexto, la mentira configura la ficción del cuento, y se puede confirmar la relación entre ambos textos. Una posible conjetura para explicar la poética de Tomás Carrasquilla en algunos de sus cuentos.

El 13 de mayo de 1914, en el número 1249, en la columna de “Cronistas propios” aparece una reseña de Tomás Carrasquilla. Lo que significa un tipo de reconocimiento al autor y su obra como una importante pluma de los medios de divulgación de la ciudad de Medellín. Continuo a la reseña viene la crónica “La sencillez en la ciencia”. Publicó los cuentos “Dominicales” a partir del 17 de junio de 1914 con “Dominical 1” y “En los campos”, que actualmente se conoce con el nombre de “Campesinos”. Luego, los textos se publicaron con el título de “Dominical”. La numeración y el título de cada uno fue: “Estudiantes I”, “Estudiantes II”, “Curas de almas”, “Elegantes”. Estos fueron los cuentos encontrados en la revisión, ya que el rollo microfilmado del segundo semestre de 1914 no se encuentra disponible para la consulta.

Para 1915, *El Espectador*, que no circulaba los domingos, inicia una segunda etapa y separa una publicación para Medellín y otra para Bogotá. Cada versión del periódico tiene un director. La suscripción se pagaba en centavos oro y podía ser adquirida de dos maneras: veinticinco números al mes o por números sueltos. Para este año, además, se plantea una idea más clara con respecto a la división de los textos. Aparecen nuevas secciones como “Cuentos ajenos”, “Cuentos propios” y “Crónicas de la guerra”. En publicaciones anteriores no se especificaba tanto su división temática, las crónicas de la guerra o la división por la nacionalidad de los cuentos; simplemente se publicaban con el nombre del autor y no había una sección específica. También en 1915 se crea la sección de “El Espectador Ilustrado”: en la portada de los periódicos se abre el espacio para las imágenes que acompañan el texto, ya sean fotografías, dibujos o grabados. Un dato particular de los números revisados es la ausencia del género lírico en el cuerpo del periódico, y una alta presencia de textos en prosa.

## A MODO DE CIERRE

Se puede afirmar, según la descripción anterior, que los impresos periódicos, en este caso *El Espectador*, son una instancia o engranaje en la institución de la literatura y un espacio para la divulgación de numerosos temas de importancia nacional, y a la vez para la difusión de noticias nacionales e internacionales, obras literarias e información médica, entre otros aspectos. Por tanto, son un vaso comunicante entre las dimensiones política, cultural y social, al igual que permiten la interacción de los diversos estratos de

la sociedad con información nueva y con la publicación de autores que solo se encuentran en este medio. Así, se cumple el papel de *El Espectador* como instancia, y el material encontrado es el primer paso para entender el contenido y la forma de la obra de Carrasquilla; en otras palabras, su poética. Una revisión más exhaustiva del periódico como fuente permitirá encontrar dinámicas de los diferentes procesos literarios en el cuento y la crónica, desarrollados en la prensa. El paso siguiente es la revisión de todo el material encontrado de Tomás Carrasquilla, para luego analizar la relación entre las crónicas y los cuentos, además de la configuración de una posible posición estética del autor entre los textos valorativos sobre la sociedad y los textos deliberadamente ficcionales.

Medellin, 2 de Enero de 1912.

Tres ocho años de silencio vuela hoy EL ESPECTADOR a ocupar su humilde puesto en la prensa nacional, a cuyos órganos todos saluda fraternalmente.

Su labor será, hasta donde sus directores logren realizar los propósitos que les animan, patriótica, serena y culta; con lo cual no se hará otra cosa que mantener las tradiciones del periódico y llenar los especiales deberes que a los escritores colombianos impone al presente la situación de la República.

Hoy conocemos con dolorosa evidencia los peligros que corre nuestra patria por razón del carácter que han tenido nuestras disputas y disensiones políticas; sabemos también que el ensayo de métodos opuestos a los de intransigencia e intolerancia antes usados, empieza a ser evidentemente benéfico; podemos apreciar de modo práctico lo que es un gobierno cuyo jefe se propone serlo de la Nación entera y no de esta o aquella parcialidad; gozamos de garantías cuya falta nos producía enantes la desesperación de la asfixia; vemos manejado con ejemplar pureza el haber nacional, y —contrayéndonos a lo que de modo más directo afecta a quienes quieren servir a la República en el periodismo— tenemos respecto a la prensa instituciones que en teoría distan extraordinariamente del malhadado artículo K de la Constitución de 1886, y en la práctica son—por lo menos en cuanto depende del Gobierno ejecutivo—la anhelada libertad o muy poco menos. En circunstancias tales, la intemperancia del lenguaje, el apasionamiento del criterio, la falta de serenidad para estudiar y juzgar los actos oficiales, la adopción, en suma, de los métodos de oposición periodística antes inspirados por la impaciencia o expuestos por la injusticia y la opresión, sería inexplicable e imperdonable a la vez.

Tengan esto en cuenta

ese sueño y tantas veces hemos llamado a su realización, no seremos de los que contribuyan a malograr un bien cuyo mero anuncio está cambiando de modo tan favorable la condición interior y exterior de nuestra patria; encanecidos en las luchas del periodismo político, no tendríamos perdón ni ante nuestra propia conciencia ni ante el concepto de nuestros compatriotas cuerdos, inteligentes e ilustrados, si no hiciésemos en nuestra manera de servir a Colombia y a nuestros principios políticos, las rectificaciones que los males de la República y los obstáculos retardatarios con que esos mismos principios han tropezado en su marcha, nos intiman en nombre de la Patria y nos aconsejan en bien de la doctrina liberal.

La sincera aceptación de esos mandatos y consejos, de la cual hemos dado clara muestra en varios escritos publicados recientemente en un respetable diario bogotano, ha hecho pensar a algunas personas que *hemos presto a guá en nuestro vino*; frase con la que tal vez se ha querido dar a entender que hemos modificado en sentido reaccionario nuestras ideas fervorosamente liberales. No es ni puede ser tal nuestro parecer; porque hoy sentimos tan firme, acendrado y ardiente nuestro liberalismo como en los harto lejanos días de nuestra juventud; lo que ha habido es, según queda explicado, un mero cambio de lenguaje y de método en la propaganda y defensa de las mismas ideas que siempre profesamos y sostuvimos. Nuestro vino, si no es inmodestia grande convenir en que nuestra manera de pensar sea comparada al licor por excelencia; nuestro vino, decimos, no ha recibido aditamento de agua que lo suavice debilitándolo, sino que por el natural trascurso del tiempo se ha vuelto añejo, y por la natural acción del reposo se ha decantado. Si los años le han quitado la acridad y aspereza peculiares de los caldos frescos, y si la tranquilidad que trae paz y la justicia han traído a los espíritus lo han desenturbado, ¿por qué ni para

INFORMACION COMERCIAL

El café colombiano en el Mercado de New York

[De la Revista de ALEJANDRO ANGEL & C<sup>o</sup>, fecha Noviembre 21.]

Las clases de Colombia han estado bastante deprimidas con motivo de lo grandes que han continuado siendo los arribos. Esta semana, por ejemplo, el total sube a 19,000 sacos. Los de Medellín que están llegando ahora, resultan muy superiores a los de la anterior cosecha, en cambio con los de Manizales pasa todo lo contrario, y de aquí que la diferencia entre unos y otros, que antes era de  $\frac{1}{4}$  c. a  $\frac{3}{8}$  c. sea hoy de  $\frac{3}{8}$  c. a  $\frac{1}{4}$ .

Cotizaciones del día:

|                                        |                                     |
|----------------------------------------|-------------------------------------|
| Medellin, fantasia.....                | 18 $\frac{1}{2}$ a 18 $\frac{1}{2}$ |
| — extra.....                           | 18 a 18 $\frac{1}{2}$               |
| Tolima, fantasia.....                  | 17 $\frac{1}{2}$                    |
| — buenos.....                          | 14 $\frac{1}{2}$                    |
| Manizales.....                         | 17 $\frac{1}{2}$ a 17 $\frac{3}{4}$ |
| Bucaramanga, fantasia,                 |                                     |
| lavados.....                           | 17 $\frac{1}{2}$ a 17 $\frac{3}{4}$ |
| Bucaramanga, buenos,                   |                                     |
| lavados.....                           | 16 a 17                             |
| Bucaramanga, amarillos, trillados..... | 16 a 16 $\frac{1}{2}$               |
| Maracaibo, fantasia trillado.....      | 16 a 16 $\frac{1}{2}$               |
| Maracaibo, fantasia, lavados.....      | 17 a 18 $\frac{1}{2}$               |
| Trujillos.....                         | 15 $\frac{1}{2}$ a 15 $\frac{1}{2}$ |
| Cúcuta buenos.....                     | 16 a 16 $\frac{1}{2}$               |
| Caracas lavados.....                   | 17 $\frac{1}{2}$ a 18 $\frac{1}{2}$ |
| — sin lavar.....                       | 15 $\frac{1}{2}$ a 16 $\frac{1}{2}$ |
| Tachiras corrientes.....               | 16 a 16 $\frac{1}{2}$               |
| — lavados.....                         | 17 $\frac{1}{2}$ a 18 $\frac{1}{2}$ |

Cotizaciones

|                                             |        |
|---------------------------------------------|--------|
| Acciones del B. de Suere. \$                | 143 .. |
| Del Ferrocarril de Amagá.                   | 100 .. |
| De la Cia. Antioqueña de Transportes.....   | 20 ..  |
| De la Ferreteria Antioqueña Consolidada.... | 165 .. |
| De la Cia de Instalaciones Eléctricas.....  | 17 ..  |
| De la Cia. General de Seguros.....          | 25 ..  |
| De la Colombiana de Seguros.....            | 6-50   |

Los precios de todas las acciones están firmes y hay tendencia a mayor alza en el mercado.

El Cambio

|                              |         |
|------------------------------|---------|
| L. E. a 30 días vista.....   | 9900 %  |
| Dólares a 60 días vista..... | 10080 — |
| Dólares a la vista.....      | 10220 — |
| Francos a la vista.....      | 9900 —  |
| Barras de oro.....           | 10050 — |
| Oro amonedado.....           | 9900 —  |

Café y fletes

En los últimos días de Diciembre hubo poco movimiento, por estar cerradas las operaciones.

Los precios pueden calcularse así:

|                               |     |
|-------------------------------|-----|
| Café en pergamino @.....      | 270 |
| — pilado.....                 | 350 |
| — de consumo.....             | 200 |
| Fletes a Cisneros, carga..... | 150 |
| Fletes a Girardot.....        | 30  |

LEYENDO LA PRENSA

Nota oficial

El Ministro de Gobierno, encargado del Ministerio de Relaciones

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barnedo, P. (2004). Nacimiento y desarrollo de la prensa periódica nacional en América Latina. En C. Barrera (Coord.). *Historia del periodismo universal* (pp. 135-165). Barcelona: Ariel.
- Beigel, F. (2003). Las revistas culturales como documentos de la historia latinoamericana. *Utopía y Praxis Latinoamericana* 8 (20), pp. 105-115. Recuperado de <http://www.redalyc.org/pdf/279/27902007.pdf> [02.03.2020]
- BNC (Biblioteca Nacional de Colombia) (2019). *La Regeneración*. Recuperado de <http://bibliotecanacional.gov.co/es-co/proyectos-digitales/historia-de-colombia/libro/capitulo8.html> [02.03.2020]
- Cano, F. (1887). Nota editorial. *El Espectador* I (1), p. 1.
- Cano, F. (1913). Diario de la mañana. *El Espectador* XXVII (846), p. 2.
- Cano Villegas, L. (1913). A través de la América. *El Espectador* XXVII (846), 3 de enero, p. 2.
- Carrasquilla, T. (1907). Mirra. *Alpha* II (15), pp. 581-587.
- Carrasquilla, T. (1914a). El gran premio. *El Espectador* XXVIII (1210), p. 2; XXVIII (1211), pp. 2-3.
- Carrasquilla, T. (1914b). El prefacio de Francisco Vera. *El Espectador* XXVIII (1204), p. 2; XXVIII (1205), p. 2.
- Carrasquilla, T. (1914c). Historia etimológica. *El Espectador* XXVIII (1192), p. 2.
- Carrasquilla, T. (1914d). Semana Santa [La perla]. *El Espectador* XXVIII (1222), p. 2.
- Carrasquilla, T. (1914e). El buen cine. *El Espectador* XXVIII, p. 2.
- Carrasquilla, T. (1915a). Autobiografía. *El Gráfico Serie v, XXIV* (237), p. 698.
- Carrasquilla, T. (1915b). El rifle. *Liberal Ilustrado* IV (1416-1422), pp. 342-348.
- Carrasquilla, T. (1915c). La mata. *El Espectador* XXIX (1555), p. 1.
- Carrasquilla, T. (1921). Esta sí es bola. *Sábado* I (4), pp. 32-34; I (5), pp. 43-45; I (6), pp. 56-57; I (7), pp. 68-71.
- Carrasquilla, T. (1923). Copas. *Lectura Breve* I (18), pp. 225-236.
- Carrasquilla, T. (1931). Salutaris Hostia. *El Mármol* I (3), pp. 35-37.
- Domingo, J. (1888). Oficio del señor secretario de Gobierno y Guerra. *El Espectador* IX (98), p. 7.
- Dubois, J. (2014). *La institución de la literatura*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Durán Ruiz, A. y Martínez Torres, J. (2010). La pretensión del realismo literario. *Castilla. Estudios de Literatura*. (1), pp. 91-103.
- Pita González, A y Grillo, M. (2015). Una propuesta de análisis para el estudio de revistas culturales. *Revista Latinoamericana de Metodología de las Ciencias Sociales* 5 (1). Recuperado de [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.6669/pr.6669.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.6669/pr.6669.pdf) [02.03.2020]
- Redacción *El Espectador* (2016). Luis Cano: una tribuna para el pensamiento. *El Espectador* (versión digital). Recuperado de <https://www.elspectador.com/noticias/nacional/luis-cano-una-tribuna-el-pensamiento-articulo-653780> [02.03.2020]
- Sarlo, B. (1992). Intelectuales y revistas, razones de una práctica. *América. Cahiers du CRICCAL* (9-10), pp. 9-16. Recuperado de [https://www.persee.fr/doc/ameri\\_0982-9237\\_1992\\_num\\_9\\_1\\_1047](https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1992_num_9_1_1047) [02.03.2020]

# FRANCISCO DE PAULA RENDÓN EDITADO POR ALPHA

Elizabeth Cañas Rodríguez\*

El proceso editorial que siguieron los textos de Francisco de Paula Rendón (Santo Domingo, 1855-1917) en la revista *Alpha* permite comprender las dificultades técnicas de impresión de aquella época y también la recepción y la valoración de su producción estética, en especial el manejo de los gráficos y del diseño. Las frecuentes publicaciones de “Pacho” Rendón en la revista suscitaron reacciones de ensayistas de la época y causaron comparaciones con su coterráneo Tomás Carrasquilla,<sup>1</sup> así como con autores de otras latitudes. Las opiniones y propuestas de “Pacho” Rendón, tan refrescantes como contrastantes, también nutrieron los debates literarios frente a la modernidad, el costumbrismo y el decadentismo. Así que determinar cómo las obras de Rendón fueron publicadas en *Alpha* constituye un ejercicio de la historia intelectual en el capítulo de las publicaciones seriadas y su influencia en el estilo y las formas literarias. Este ejercicio puede ilustrar cómo se valoró una obra literaria.

---

\* Comunicadora social-periodista y filóloga hispanista vinculada a la Dirección de Comunicaciones de la Universidad de Antioquia. El artículo se deriva de la investigación “Objeto de edición, objeto de crítica. Presencia de la obra narrativa de Francisco de Paula Rendón en la revista *Alpha*”; elizabeth@udea.edu.co

<sup>1</sup> En la revista figuran cuatro narraciones: la crónica “El palacio de la felicidad”, el relato “Necrología”, y las novelas *Lenguas y corazones* y *Sol*.

La revista *Alpha* fue fundada en Medellín en 1906 por Mariano Ospina Vásquez (1808-1885), Antonio José Cano (1874-1942) y Luis de Greiff (1869-1944), y tuvo seis años de circulación.<sup>2</sup> A los dos meses de haber sido constituida, la revista ya acogía autores locales de distintas orientaciones. Además de su variedad en materia de colaboradores, la publicación divulgó criterios estéticos frente a los movimientos literarios y culturales de la época. En 1907, debido a que estas nuevas corrientes literarias suscitaban comentarios entre los intelectuales, la revista convocó a los escritores sobresalientes de la época para que expresaran su opinión sobre el decadentismo (Pérez Robles, 2013, p. 145). Entre estos comentarios se destaca el de Félix Betancourt Villegas (1907):

El arte de decadencia es, pues, signo evidente de descomposición, tan refinado como se le quiera suponer, y su existencia es precisamente transitoria: marca el límite, casi siempre, entre la forma perfecta en que se encarna la belleza y la nueva forma que habrá de revestir el arte de mañana, ó su iniciación henchida de promesas. Su vida es apenas un hecho de la historia literaria y aún sus obras más características, no ocupan sino un lugar secundario al lado de la obra eterna, la que salió armada de la cabeza de Júpiter, en el momento de la plenitud de su vigor físico y mental (p. 863).

**Y respecto al modernismo, Betancourt Villegas complementa:**

A la hora presente, los verdaderos artistas de estos países —los R. Darío, Lugones, Marquina, Rusiñol— se han librado de aquella tendencia *à reveurs*, enderezando la nave, después de la confusión *decadentista* hacia el porvenir... Los jóvenes escritores que les siguen y han tomado sus exageraciones como el nuevo evangelio del arte, deben romper el molde convencional, en que principalmente se han inspirado hasta ahora, de la escuela delicuescente de Baudelaire y la simbolista a *outrance* del enigmático Mallarmé, conservando de ese procedimiento la libertad y la audacia, el culto por la forma exquisita, la inspiración y el verbo, darán vida en el arte, expresiva y clara, al alma moderna, traduciendo —de un modo preciso— la complicación de las ideas y los matices infinitos del sentimiento, en una forma comprensible para toda la inteligencia cultivada y sana, si se renuncia á proseguir el diálogo de la quimera y la esfinge (1907, p. 865).

**Con relación a *El Repertorio* (1896-1897), *El Montañés* (1897-1899) y *Lectura y Arte* (1903-1906), Pérez Robles (2013) valora el énfasis literario que adoptó la revista *Alpha*:**

[...] se dedicó exclusivamente a la literatura y a la ciencia, dejando de lado el grabado que tanto habían cultivado las revistas anteriores. Esta revista tiene

<sup>2</sup> Su impresión inicialmente estuvo a cargo de la Imprenta Oficial, una de las treinta tipografías que existieron en Antioquia hasta 1935 (Silva, 2004, p. 162). Luego se imprimió en los talleres del periódico liberal *La Organización de Medellín* (1903).

mayor riqueza literaria, no solo por ser la más extensa, sino porque en sus páginas se encuentran opiniones divergentes o convergentes encaminadas a formar una comunidad literaria (p. 72).

La divulgación de posturas ideológicas variadas concuerda con el propósito planteado por quienes fundaron *Alpha* (en su mayoría liberales) de ser más que un medio educativo. La publicación, gracias a esta amplia colaboración de escritores, se dedicó entonces a divulgar las propuestas literarias producidas en la época y,<sup>3</sup> a la vez, a dar continuidad a la desaparecida revista *Lectura y Arte*.<sup>4</sup> Esto explica por qué en *Alpha* aparecen las firmas de Ricardo Olano Estrada (1874-1947), Santiago Pérez Triana (1858-1916), Clímaco Soto Borda (1870-1919), Baldomero Sanín Cano (1861-1957) y Antonio José Cano (1874-1942), todos ellos antiguos colaboradores y partícipes activos de la citada *Lectura y Arte*. Con relación a Antonio José “el Negro” Cano, vale la pena destacar que hizo parte del grupo que fundó ambas publicaciones. Al lado de los mencionados, en *Alpha* también aparecen los nombres de Alfonso Castro (1878-1943), Andrés Posada Arango (1839-1923) y Aquilino Villegas (1880-1940), entre otros autores colombianos. Igualmente se encuentran las firmas de escritores extranjeros: Edgar Allan Poe (1809-1849), Oscar Wilde (1854-1900), Guy Maupassant (1850-1893), Vicente Blasco Ibáñez (1867-1928), Edmund Jaloux (1878-1949), Peter Altenberg (1859-1919) y Rubén Darío (1867-1916). Es este el panorama de autores, vertientes y debates literarios en el cual Francisco Rendón desarrolló su proyecto literario.

## EL PALACIO DE LA FELICIDAD

En el tercer número del año 1906, la revista *Alpha* publicó “El palacio de la felicidad” de Francisco de Paula Rendón. Esta narración breve se encuentra ubicada entre las páginas 93 y 104 del citado volumen, y aparece impresa en un tipo de letra serifada (véase la figura 1). La utilización de esta forma tipográfica, que ostenta terminaciones redondas y ligeramente ornamentadas, conocidas como *gracias*, tiene una explicación. De acuerdo con la diseñadora gráfica Raquel Jiménez (1992), uno

[...] de los motivos que animan al diseñador gráfico a preferir los caracteres con gracias es su legibilidad: las gracias “unen” una letra a la otra, con lo

<sup>3</sup> Contó con la sección “Notas editoriales”, donde se escribieron apuntes y reseñas de las novedades bibliográficas de la época.

<sup>4</sup> En *Publicaciones periódicas en Antioquia 1814-1960: del chibalete a la rotativa*, su autora, María Cristina Arango de Tobón, establece la importancia que dan los fundadores de *Alpha*, a continuar como “corolario” de la revista *Lectura y Arte* e, igualmente, a trascender el ideal de que la publicación sirviera para fines docentes.



## EL PALACIO DE LA FELICIDAD

CUANDO no se le encuentra en la *calle real*, se le encuentra al volver la esquina de la plaza, ó al frente de la iglesia, y, pásmense Uds., hay lugarejos donde se le ve, como si dijéramos, agazapado al lado del humilde campanario.

Le engalanan vistosos colores, y para que no quede duda de lo que es, tiene sobre el dintel de las puertas (no se le concibe de una sola), en caracteres gordos, tan claros como el ABC de la cartilla, *el renglón de las siete letras*, que dice el pueblo.

Rezan las leyendas que las grandes ciudades tuvieron por comienzo un templo; que al amparo del templo se levantaron chozas, y que esas chozas llegaron á ser palacios no vistos hoy en día. En esta tierra hay lugares donde primero fué el estanco que la iglesia, y aun hay caseríos con estanco y sin iglesia, caseríos que por obra de las energías del pueblo antioqueño pueden alcanzar á emporios que le hagan chorrear la baba á la historia.

El estanco es el *rendez-vous* de grandes y chicos; de insignificantes y notables; del Sr. Alcalde, la primera autoridad política, y del sepulturero, la primera autoridad cementeril; del hermano del Sr. Cura, tan amigo del *confort* (el hermano del Sr. Cura), y del sacerdote de la justicia; del sacristán, y del Concejo del Municipio. El estanco es forzosa estancia entre las horas de comer y las comidas; salón para aprender el trato de gentes y para hacerse á relaciones; recurso para llevar al amigo que nos llega, y recurso del que llega sin relaciones de ninguna clase; asiento de la crónica local y de la que no lo es. . . . todo eso y más es el estanco. A haberle conocido el laureado poeta, le hubiera apellidado *la casa de todos*.

En día de semana el pueblo está solo: ni una alma cruza la plaza; escarban las gallinas y dormitan los perros tirados por ahí á la bartola; el sol—un sol abrasador—obliga á cerrar todas las puertas; las del estanco siempre de par en par, como diciendo: “Yo soy la alegría, yo soy la vida.”

Un mostrador de madera, pintado, como las puertas, de color vistoso, divide el recinto. Por el borde delantero del mostrador suele andarse un barandaje de

que simplifican la lectura de corrido e imitan, en la sucesión de las letras, la caligrafía que usamos cuando escribimos a mano. Cuando la unión no existe, el ojo del lector lo debe inventar, realizando así, instintiva e inconscientemente, un esfuerzo que cansa la vista (p. 118).

No obstante, hay que tener presente las tendencias gráficas de la época en que fue publicada la revista *Alpha*. Por aquel entonces, la diagramación de las publicaciones periódicas “era muy elemental y limitada. Se dejaba al gusto de los cajistas o de los clientes, la composición de los avisos” (Raventas, 1992, p. 189). Además, conviene señalar que, como anunció Pérez Robles (2013), el texto de Francisco de Paula Rendón no aparece acompañado (así como ninguno de los escritos impresos en la revista *Alpha*) con dibujos, grabados u ornamentos gráficos complejos. Para entender este estancamiento en torno a las artes gráficas es preciso considerar que, en primer lugar, la economía del país se encontraba en una recesión económica causada por la Guerra de los Mil Días (1899-1902). Esta confrontación impidió el desarrollo de la industria tipográfica durante la época en que apareció la revista *Alpha*. En segundo lugar, como advierte Álvaro León Orduz (1992), “La industria de los clisés en láminas de zinc tomó impulso desde 1920 hasta 1970 para reproducir dibujos o fotografías” (p. 190). Esta circunstancia temporal explica la ausencia de elementos gráficos en la publicación. Pese a la ausencia de recursos visuales, “El palacio de la felicidad” inicia con una letra capitular sin adornos. Este recurso gráfico, como bien se sabe, pertenece a una antigua tradición utilizada por los amanuenses de la Edad Media. El texto que estamos analizando se presenta sin anotaciones al margen; además, conserva la marcación del acento sin valor prosódico ni ortográfico en los monosílabos:

Quando no lee, ayuda á criar los hijos, que la madre le mandó con la engañifa sacramental: “Vayan díganle á su papá que me mande un poquito de tenete-allá”, y cuando no hay chicos, se recuesta en un taburete á espantar las moscas que le circundan como si él fuese golosina, á atusarse el bigote y á sobarse la cara como un gatico (Rendón, 1906, p. 97).

También aparecen cuarenta y cuatro palabras escritas en cursiva a lo largo del texto. Este recurso propio de la tecnificación de la escritura en la literatura moderna impresa amplía los niveles de lectura de un texto. Estas marcas abarcan nombres propios, latinajos, expresiones populares, términos ingleses y franceses, adjetivos y marcas de licores. Es decir, los múltiples fenómenos socioculturales de la vida urbana: *calle real, el renglón de las siete letras, rendez-vous, confort, la casa de todos, Viejo ó Matusalén, Oporto, Moscatel, Málaga, Rhin, Malvasía, Zapa, Bourdeaux Sprit, Guapa, whiskey, Agua de Florida, Barry, viraguaron, No fio. Sin excepción, Kolas, haschischs, los paraísos*

*artificiales, paruma, camiseta, zamarros, ponchera, monos, almuercero, enciman, gorrero, goterero, gorrista, sotto-voce, perro, de mano, patrón, pulsadita, jíqueras, carrieles, tán y Angelus Dómini.*

Dichas expresiones y términos también aparecen con letra cursiva en la edición de *Cuentos y novelas* que editó Benigno Gutiérrez en 1954 para la editorial Bedout. Esta publicación se trata de una compilación de trece obras de Francisco de Paula Rendón y en la cual, como valor agregado, el editor incluyó un glosario con 230 palabras y expresiones. Entre ellas, dieciséis corresponden a las que aparecen en letra cursiva en la edición que la revista *Alpha* realizó. Benigno Gutiérrez (1954) explica el motivo de dicha marcación en un anexo incluido en la edición de Bedout denominado “Notas Marginales”:

ADVERTENCIA: Nada pierde el lector si prescinde de estas apostillas, porque ninguna de ellas salió de la privilegiada pluma del insigne novelista. Este, en sus obras, se limitó siempre a poner en bastardilla los vocablos y entre comillas las frases de sabor y uso provincianos. Pero como a lo largo de su obra se advierten idénticos casos, que no están del mismo modo señalados, creímos oportuno precisarlos todos, mediante breves notas, a base de esa “geografía y ciencia regionales” que tanto le aplaudiera el gran Carrasquilla a su espoliqueo sabanero (p. 347).

Otra característica tipográfica de “El palacio de la felicidad” es el uso de la raya (—) que introduce los diálogos escénicos presentes en el cuerpo del texto y ciertas acotaciones del narrador. El siguiente ejemplo lo ilustra:

—Que le aproveche.  
 —Gracias.  
 —Acabamos de tomar.  
 Otro tira billetes sobre el mostrador y manda:  
 —“Sirva tragos para cuantos bultos vea”. Tornan las gracias y las excusas.  
 —Yo no tomo solo.  
 —Usté, Peruchito —Acompañe al viejo.  
 —De cuándo acá tan desganados?  
 (Rendón, 1906, p. 99).

Hay otra señal en la diagramación del texto que vale la pena resaltar: los editores de *Alpha* marcaron con un separador ornamental, distintivo de la revista, el final del texto. Cabe anotar que en ninguna parte de la revista aparece el autor de dicho diseño gráfico.

Respecto a la ubicación del texto en el cuerpo de la revista, la narración de Rendón ocupa el tercer lugar. Concretamente está precedida por dos escritos: el primero se titula “CONTRA-HOMILÍA” (En este ensayo, Max Grillo

realiza observaciones al escritor Tomás Carrasquilla por su radicalismo). El segundo es un poema de Edgar Allan Poe, “A ELENA”, traducido por Gabriel Latorre. Después de “EL PALACIO DE LA FELICIDAD”, los editores de *Alpha* ubicaron otros dos poemas, “TALVEZ...” y “TREGUA”, firmados por Moi (se desconoce el autor o a quién corresponda este seudónimo que, además, firma otros tres poemas en el primer año de *Alpha*). Los editores publicaron en seguida una sección denominada “CUADROS DE LA NATURALEZA” de Joaquín Antonio Uribe (1858-1935), la cual está dedicada a los pájaros. Posteriormente aparece el poema “BALBUCEOS PRIMAVERALES” de Aquilino Villegas. Sigue “EL ERMITAÑO” de Oscar Wilde, con una nota final que señala que el poema fue “traducido del alemán para Alpha”, pero sin adjudicación específica. Continúa “APOTEOSIS DEL MÁRMOL” de Vicente Blasco Ibáñez. A continuación aparece el poema “BIEN FAIRE ET LAISSER DIRE” de Clímaco Soto Borda, que está dedicado a Carlos E. Restrepo. Por último, se encuentra la sección “NOTAS EDITORIALES”, sin firma. Este listado de obras y autores demuestra el carácter internacional y modernista en que apareció la narración de Francisco de Paula Rendón. En total, Rendón aporta once de las treinta y nueve páginas que componen el tercer número de *Alpha*. “El palacio de la felicidad” es una crónica que le plantea al público lector la trama que se da en un bar de la época y cómo en él se da la ingesta de licor por parte del pueblo. Esta narración también demuestra el conocimiento que su autor tenía respecto a la producción internacional de los licores.

### LINGÜAS Y CORAZONES

En los meses de abril y mayo de 1907, Francisco Rendón vuelve a ser parte de los colaboradores de la revista *Alpha*. En los números 16 y 17 (que conforman una misma entrega) del año II publica *Lenguas y corazones*, la cual ocupa cincuenta y nueve páginas (ubicadas entre la 621 y la 679), lo que equivale a más del cincuenta por ciento del contenido de los citados números, dejando solo quince páginas para propuestas literarias de otros autores. *Lenguas y corazones*, además de iniciar con una letra capital y conservar la primera palabra del texto en mayúscula sostenida (de manera idéntica a la presentación de “El palacio de la felicidad”), está impresa en *serif* (véase la figura 2).

El texto no tiene fotografías ni ilustraciones, pero está dividido en doce momentos separados por tres puntos que forman un triángulo (igual sucede en la publicación de la novela *Sol* que se detalla párrafos abajo) y que, a manera de separadores, señalan no solo el interés de los editores por la estética en la presentación del texto, sino también el deseo de estos por facilitar al lector recesos o descansos al momento de leer la novela (véase la figura 3).

# ALPHA

AÑO II

Medellín, Abril-Mayo de 1907.

NÚMEROS 16 y 17

## LENGUAS Y CORAZONES

**B**AULES abiertos, baúles cerrados con letras y arabescos de estoperoles antiguos; hatillos á medio llenar, derramada la sábana que hace de tendido; colchones enroscados y envueltos en estereras; trajes y atados sobre las desnudas camas; en ventanas, mesas y taburetes, sombreros con blancas fundas de ancho volante, capitas de viaje, guantes, fuetes, encomiendas con cartas por rotulata; en la mesa y en la tarima del comedor, gallinas que huelen á gloria, bandejas de carne molida, de pastillas de chocolate—redondas y lustrosas las de harina, ovaladas las sin harina con los dedos estampados; rimeros de arepas, carros de *panelas*, haces de guascas y de hojas de achira quebrantadas. Una mujer—ña Honorata, la vieja sirvienta que comparte con la señora el manejo de la casa—entra agobiada con una niña dormida.

—Qué Babel, doña Santos, por mi amo y Señor! Orde echo yo esta angelita?

Acude doña Santos—una señora jamona, sin canas, que debió ser guapa en sus mocedades—Al ver esa niña, y otra tirada por ahí cual un ángel caído del cielo, con los rizos de oro sobre los ojos, y en la boca el dedo pulgar que chupa de cuando en cuando, confundida y revándose las manos á la cabeza, vocifera:

—Válgame la corona de espinas! Quién me manda á mí moverme de mi casa? No podía menos q' estar tentada del enemigo cuando dí el sí..... Pues será, ña Honorata, que la acueste en su cuarto, que será lo único que se ha escapado de este rebrujo.

Incorporando á la niña, la vieja responde contrariada:

—No lo quiera María Santísima!

—Y que sí, ña Honorata, porque su cuarto es el Santa Santorum.

—La verdad, señora: á yo no me gusta que naide se acueste en mi cama.....y muchachos, menos.

La madre se levanta, secos los ojos, pálida, serena, espectral. Por un instante clava la mirada en su hija, la bendice muda y muda se inclina. La niña siente que la besan en silencio, y percibe que le dicen quedo, muy quedo: "Hasta luégo, hija de mi alma.."

De repente la enfermita se incorpora, anhelante. Ese anhelar angustioso va apagándose...apagándose...se apaga...Ciérranse los lívidos y entreabiertos labios; caen los párpados; dos lágrimas temblorosas se enredan en las pestañas, así como en las alegres mañanas las gotas de rocío en los estambres de las flores.

Duerme con una placidez....

Ya le vistieron la bata color de crema y le ciñeron la banda color de lila, la coronaron de flores. Era una nube de tules la caja que le mandó el Doctor, donde la acostaron rígida. El sepulturero cabó un hoyo muy negro que la recibió en su seno, y la cobijó con paladas de tierra que sonaban lúgubres.

La dejaron sola.

\* \* \*

Al pie de su pobre crucecita, allá cabe la fosa de su padre, se renueva un clavel encarnado que se salpica de rocío, que regala á las brisas su perfume y al tominejo dulce miel....

---

Santodomingo (Antioquia, Colombia).

FRANCISCO DE P. RENDÓN

*Lenguas y corazones* es el texto que abre la entrega; le siguen los siguientes escritos: “EL ZAGAL, DICE:” de Luis Cano (Medellín, 1885; Bogotá, 1950); “EL PADRE VÍCTOR” de Carlos E. Restrepo (Medellín, 1867-1937); el poema “AGUA PÉRFIDA” de Bernardo Jaramillo Arango (Sonsón, 1884-1952); “EL ESPÍRITU SANTO”, dedicado a César Piedrahita V. y escrito por Luis Vives (1492-1540); “OFRENDA” de Ricardo Olano; el poema “INVERNAL”, firmado por F. Jaramillo Medina; “EL PADRE Y LA CASA DE GIRARDOT (para la Sociedad de Mejoras Públicas)”, escrito por J. M. Mesa Jaramillo; “GENERACIÓN ESPONTÁNEA” de A. Soto; y, por último, aparece una sección denominada “NOTAS”, sin autor. También vale la pena señalar que en los números de la revista *Alpha* en que aparecieron “El palacio de la felicidad” y *Lenguas y corazones* no hay obras de su coterráneo Tomás Carrasquilla, lo cual no deja de llamar la atención.

## SOL

La novela *Sol* fue publicada en el volumen IV de la revista *Alpha*, correspondiente a los números 40 y 41 de abril de 1909. *Sol*, además, es la primera obra de esa entrega. A ella la siguen: “ORACIÓN AL PAN” de Guerra Junqueiro (Freixo de Espada a Cinta, 1850; Lisboa, 1923) y traducida por Eduardo Marquina Angulo (Barcelona, 1879; Nueva York, 1946); el ensayo “SOBRE CUESTIONES DE ARTE” de Félix Betancourt Villegas (Abejorral, 1872; Medellín, 1948); la sección “NOTAS”, que incluye un texto sobre José Asunción Silva, escrito por Emilio Samper, y otro sobre la libertad de prensa, escrito por Saturnino Restrepo; la sección “EXTRACTOS”, que presenta una crítica sobre la obra del italiano Guillermo Ferrero (Italia, 1871; Suiza, 1942) titulada *Historia de la grandeza y decadencia de Roma*. Continúa “LOS MORADORES DEL NORTE POLAR” por Knud Johan Victor Ramussen (Groenlandia, 1879; Dinamarca, 1933). Por último, los editores presentaron, sin firma autoral, un obituario en que se reporta el fallecimiento de Miguel Antonio Caro, con las siguientes palabras: “este eminente ciudadano, honra de las Letras Hispano Americanas y prez de la intelectualidad de Colombia. Respetuosamente se asocia esta Revista á los honores que tributan la Prensa y la Magistratura al ilustre finado” (*Alpha*, 1909, p. 204). La novela *Sol* ocupa cincuenta y tres de las setenta y seis páginas de la entrega, y está dedicada a Ricardo Olano. La primera palabra aparece en mayúscula sostenida y su primera letra es capitular (véase la figura 4).

La novela está dividida en ocho partes separadas entre sí con una viñeta triangular compuesta por tres asteriscos. Su letra es tipo serif y algunos de sus términos figuran en cursiva (*el agua negra, mi sia, sobrado, Te deum laudamus, Sursum corda, media mañana, crucífero, Kyrie, eleisón, Pater noster, animero*, entre otras), y no tiene una explicación de esta presentación gráfica.

# ALPHA

AÑO IV

Medellín, Abril de 1909.

{ Nms. 40 y 41

## SOL

A Ricardo Olano

**D**OÑA Dolores, aquella señora alta, enjuta, amarillenta, no se cansaba de lamentar su viudez, la vida llevada á pujos, la miseria y el hambre, el trabajar como una negra, ella, criada en tanta delicadeza; y Pedrito, el difunto y siempre recordado esposo, que no la dejaba mover una paja, que la mantuvo siempre como oro en polvo, ahora sola, sin apoyo en la vida y con tres hijas! Elena, la mayor, tan *histeriquienta*, tan Dios me lleve y Dios me traiga, que por lo achacosa de nada le servía; Eulalia, tan delicada, tan *jullera*, que no levantaba cabeza cuando le caía costura, y los sábados pegada de la plancha todo el día de Dios. . . D. Pedro que se veía en sus hijas, que soñaba con mandarlas á educar á Medellín..... Soledad (Sol), que vino al mundo ya huérfana, que no gozó de su padre, criada á leche pedida, á quien tocó en suerte esa pobreza de "alfombrilla", tan *revejidi-ta*. . . . Hablando de ella siempre exclamaba, dolorida, la madre: "Qué tal que Pedrito la viera por ahí, hecha un arandel, plañendo aguamasas, cargando el agua y haciendo mandados. . . . Y tan nobles, además—añadía meneando la cabeza—de pura cepa española" y no como quiera, que los nombres de la familia estaban inscritos con letras de oro allá en Castilla la vieja.

En los primeros días de viudez, muchas atenciones, mucho socorro prestado con delicadeza para no humillarla: "Pero todo cansa en la vida", repetía D<sup>a</sup> Dolores; y en el pueblo, que ella se hacía insoportable con su eterna cantilena.

—Gracias á Dios—era otro de los cantares de la infeliz viuda—que con lo que se salvó del desastre se había podido comprar esa casita. El desastre fue una fianza que



Al finalizar el texto, el autor firma de la siguiente forma: “Santodomingo (Antioquia, Colombia). FRANCISCO DE P. RENDÓN” (Rendón, 1909, p. 177), lo que da cuenta de la intención de ubicar al lector con respecto a la procedencia del texto y, presumiblemente, para que los lectores extranjeros tuvieran claridad sobre lo mismo.

## NECROLOGÍA

El cuarto escrito de Rendón que aparece en la revista *Alpha* es el cuento “Necrología”. Este fue publicado en diciembre de 1911, en el volumen VI, en la entrega correspondiente a los números 71 y 72. La narración fue publicada en letra serif y va desde la página 425 hasta la 438. Además, contiene una sangría en el primer renglón de cada párrafo. No posee ilustraciones y está ubicado en el quinto lugar de la entrega. El cuento está precedido por los siguientes textos: “Discurso del Dr. Alfonso Castro, en el acto público de la Universidad de Antioquia, al cerrarse el curso de 1911”; el poema “Dominical”, escrito por Julio César Arce; el “Discurso del Pbro. Dr. Enrique Uribe, en el acto público de la Escuela Normal del Instituto, al cerrarse el curso de 1911”; y el poema “Por ti”, escrito por Miguel Agudelo, autor conocido con el seudónimo de David Guerrero (Medellín, 1883-1954). A este poema le siguen los siguientes escritos: el poema “Versos de vida” de Luis Felipe Pineda (1892-1961), poeta y escritor del departamento de Córdoba; “Su silueta negra...” de Arbos y Góngora (España); “Caso de la leyenda” de Manuel de J. Romero (1891-1954); poema “La Santa Genoveva de Puvis de Chavanens” de J. Restrepo Rivera (Envigado, 1886-1958); “Una raza que desaparece” de Julián Hawthorne (1846-1934); poema “Recuerdo del centenario” de Jaramillo Medina; “Cruz y Raya” firmado por Víctor Catala, seudónimo de Caterina Albert, escritora española; poema “El poeta humilde, dice:” de Aurelio Peláez (Anorí, 1879-1918); “Estudios de Fonética” por Januario Henao (Sonsón, 1850; Sopetrán, 1912); y, por último, la sección titulada “NOTAS”, firmada por Máximo Bretal. Como se puede observar, los títulos en esta entrega aparecen en letra minúscula, a diferencia de los otros volúmenes en los que se usa la mayúscula para titular. Otra diferencia es cómo Rendón firma el texto, pues contrario a la forma empleada en la novela *Sol*, en “Necrología” el autor escribe: “Santo Domingo (Antioquia-Colombia) F. DE P. RENDON”, lo que pone en evidencia que quiere darle importancia a su apellido y por eso aumenta el tamaño de la letra. La supresión del nombre dará lugar a la creación de otros seudónimos que el autor emplearía en otras publicaciones de la época. Los editores no incluyeron en ningún caso los datos biográficos de Francisco de Paula Rendón. Tampoco anexaron notas aclaratorias sobre su obra literaria. Por

esta razón, se puede colegir que este autor no era desconocido para los lectores de *Alpha*. Quizás sus producciones literarias ya circulaban en otros medios. Los detalles tipográficos, sumados a la ubicación en los volúmenes y al diseño dispuesto, delatan no solo las condiciones económicas de la revista, sino también la conciencia textual de los editores y la conservación de los detalles gráficos poco alterados, y sustentan que para la época más que el valor gráfico, pesaba el texto como transmisor de emociones y realidades. Igualmente, la acogida de tipos de letras para guiar la lectura y facilitar la comprensión y continuidad de esta, sin duda como apertura al reconocimiento del autor y de su producción, en tanto la tipografía y la ubicación de sus contenidos en la publicación son determinantes para establecer precedencias y se pueden concebir como señales editoriales.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Betancourt Villegas, F. (1907). Opiniones literarias. *Alpha* II (21), pp.859-866.
- Editores Alpha. (1909). *Alpha* IV (40-41), p. 204.
- Gutiérrez, B. (1954). Notas marginales. En F. de P. Rendón y B. Gutiérrez (Ed.). *Cuentos y novelas de Francisco de P. Rendón* (pp. 347-392). Medellín, Colombia: Bedout.
- Jiménez, R. (1992). *Curso de diseño gráfico* Vol. III. Bogotá: Educar.
- Ordúz León, Á. (1992). Industria gráfica. En J. M. Raventós. *Historia de la publicidad gráfica colombiana* (pp. 189-202). Bogotá: Ediciones y Eventos.
- Pérez Robles, S. (2013). *Ideologías y canon en las revistas literarias y culturales de Medellín*. Medellín: IDEA.
- Raventas, J. M. (1992). *Historia de la publicidad gráfica colombiana*. Bogotá: Ediciones y Eventos.
- Rendón, F. de P. (1906). El palacio de la felicidad. *Alpha* I (3), pp. 93-103.
- Rendón, F. de P. (1909). Sol. *Alpha* IV (40-41), pp. 125-177.
- Rendón, F. de P. (1954). Sol. En F. de P. Rendón y B. Gutiérrez (Ed.). *Cuentos y novelas de Francisco de P. Rendón* (pp. 190-248). Medellín: Bedout.
- Silva, R. (2004). Relación de imprentas y tipografías en Colombia, 1935. *Revista Sociedad y Economía* 6, pp.159-171.



# ISABEL CARRASQUILLA: 'EL ESTIGMA DE LA MANCHA DE TINTA' EN LA LITERATURA ANTIOQUEÑA DE LOS SIGLOS XIX Y XX

Claudia Patricia Acevedo Gaviria\*

Hablar de Isabel Carrasquilla, la única hermana de Tomás Carrasquilla, es un aporte para la historia intelectual colombiana, sobre todo si nos referimos a ella desde su relación con la escritura. Ella ejerció este oficio prácticamente en el anonimato, dadas las circunstancias familiares y sociales de la época para una mujer. Aun así, decidió enfrentar las hostilidades del medio, enmascarando algunas de sus producciones en seudónimos o en la imagen de una abuela candorosa que deja un legado a sus nietos, excusándose de antemano por atreverse a hablar de sus impresiones personales. También les hereda unas cuantas obras de teatro que dan cuenta de su ingenio y talento. El presente capítulo reactualiza los acercamientos hechos por otras investigadoras sobre la vida y obra de Isabel Carrasquilla, encontrando a su vez otras aristas de comprensión en su manera de narrar, entre culta y desenfadada, en un medio predominantemente masculino.

ISABEL CARRASQUILLA: PIENSO, POR LO TANTO, SOY

Isabel Carrasquilla nació el 8 de octubre de 1865. Al igual que unas pocas mujeres de su época,<sup>1</sup> tuvo la fortuna de crecer en un hogar “entre pobre y

\* Docente de cátedra de la Universidad de Antioquia. Doctora en Historia. Colaboradora del Programa Memorias y archivos literarios, Literaturas y culturas de Antioquia. Proyecto: Literaturas y culturas del Nordeste. Grupo de Estudios Literarios -GEL-; claudiaacevedo08@gmail.com

<sup>1</sup> Blanca Isaza de Jaramillo Meza (1898-1967), Sofía Ospina de Navarro (1892-1974), María Eastman (1901-1947), entre otras.

acaudalado” —según palabras de su hermano Tomás—,<sup>2</sup> que le permitió una educación que, en su precariedad, por decirlo de algún modo, le ayudó a desafiar, de forma velada, las limitaciones socioculturales de su época y de su género, caracterizado por el ambiente patriarcal y pueblerino del Santo Domingo de finales del siglo XIX.

Ya ha corrido copiosa tinta sobre el tema de la exclusión y el sometimiento de las mujeres en el ámbito patriarcal durante los siglos XIX y XX para entrar aquí a señalar las diversas y comunes razones que otras estudiosas del tema han planteado y desarrollado de manera magistral.<sup>3</sup> Basta indicar aquí, para el caso de Isabel Carrasquilla, su inserción en los acontecimientos que perfilaron lo sociocultural y lo político-religioso en una Colombia en consolidación durante las últimas tres décadas del siglo XIX y los cambios vertiginosos y trascendentales sucedidos en los inicios y primera mitad del XX.

Lo anterior lo podemos colegir de las apreciaciones que da en sus *Impresiones de viaje* (2011)<sup>4</sup> y en las expresadas en su producción dramática, de la cual solo tres dramas fueron llevados a escena en vida de la autora. *Una llanta rota*, premiada con una mención honorífica en los Juegos Florales de 1933 y representada en 1935 en el Teatro Bolívar; *Pepa Escandón*, escrita con la colaboración de su prima Hortensia Ceballos y basada en la novela *Frutos de mi tierra* de Tomás Carrasquilla y que fue representada en 1933, y *Noche de reyes*, escenificada en 1936.<sup>5</sup> Isabel también es autora de las piezas dramáticas *Contra viento y marea*, *Ida y vuelta* y *Filis y Sarito*, además de algunos textos inéditos.<sup>6</sup>

Sea cual sea la producción escrita de Isabel conocida y rescatada hasta el momento, es satisfactorio saber que en las letras antioqueñas de este periodo una mujer, opacada sin malevolencia por la fama y el reconocimiento de una de las mayores glorias literarias de Antioquia, Tomás Carrasquilla, logre burlar el veto de censura que pesaba sobre la escritura femenina, incluida la familiar en cabeza del propio Tomás, y dé a la luz textos no solo de gran factura estilística y literaria, sino también de una fuerte crítica social, sobre

<sup>2</sup> Véase Carrasquilla, Tomás (1958a). “Autobiografía”. En: *Obras completas*, tomo primero.

<sup>3</sup> “La condición jurídica y social de la mujer” (1989), Magdala Velásquez Toro; “Cambios en la vida femenina durante la primera mitad del siglo XX” (1995), Catalina Reyes Cárdenas; “Las colombianas durante el siglo XIX” (1995), Patricia Londoño Vega, *Credencial*, 68.

<sup>4</sup> Nos atenemos a la presentación de Paloma Pérez Sastre (2011). *Impresiones de viaje escritas por una abuela para sus nietos*.

<sup>5</sup> Véase “Mujeres detrás de la escena: Isabel Carrasquilla y Sofía Ospina de Navarro, dramaturgas al margen en la primera mitad del siglo XX en Colombia”. Nancy Yohana Correa Serna, (2018). Felipe Restrepo David en la compilación *Dramaturgia antioqueña 1879-1963* (Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit, 2014) señala que las dos obras de Isabel escenificadas en la década del treinta fueron *Noche de reyes* y *Contra viento y marea*.

<sup>6</sup> *Filis y sarito*, basada también en una de las novelas de su hermano.

todo en la composición dramaturgica, sin caer por ello en un pertinaz y amañado feminismo de corte victimista.

Porque no sobra aclarar que, incluso bajo las limitantes sociales y familiares de la época, Isabel no se presenta como una mujer sometida, agraviada o maltratada; de hecho, nos da la impresión de que tiene cierta potestad y albedrío para ejercer y tomar decisiones dentro de un marco de libertad condicionado, por supuesto, a los confines de la casa familiar cuya autoridad está representada por su esposo y la figura tutelar de su hermano. Es este último quien se opone, de manera obstinada y abierta, a que Isabel escriba, sea porque, como lo manifiesta Magda Moreno (1960), prima segunda de los hermanos, Tomás “consideraba esta afición a la letra de imprenta como una chifladura de la cual él se creía en parte culpable por haber dado el ejemplo” (p. 84); o sea, porque él siguió negándose a darle su venia como escritora, tal vez porque vislumbró “el estigma de la mancha de tinta” en un miembro de su familia y en particular en Isabel. Ambos compartieron el gusto por los libros, las tertulias —realizadas en la Biblioteca El Tercer Piso o en su casa de Santo Domingo y luego en la de Medellín— y las obras de teatro —en especial las de Jacinto Benavente—. Además, ella fue quien lo apoyó e impulsó en los momentos de penuria económica y decaimiento moral y de salud. Al querer escribir, Isabel estaría exponiéndose a la *maledicencia* de los vecinos o parientes, tal como le comenta en una carta de mayo de 1939 a Ricardo Moreno Uribe a propósito de la génesis de *La marquesa de Yolombó*. Allí cuenta cómo su abuela, doña Isabel, “que era muy timorata, vivía ofuscada con las cosas que su padre me enseñaba; y no fueron pocos los pellizcos que me propinó mamá, por contar o narrar aquellas quisicosas” (Carrasquilla, 1939, p. 54). Tomás se deleitaba escuchando a “todas esas viejas” que solían reunirse en su casa de Santo Domingo a “contar y comentar cosas de Yolombó; y yo con esa sopería, con que Dios me dotó, las oía extasiado” (p. 54). Si bien las mujeres de la casa están dispuestas y viven gran parte de las horas del día no solo en función de las labores domésticas, sino también de ese gusto entre inocente y perverso que proporciona el cotilleo de las penas propias y ajenas, no estaría bien que pasaran de ahí y decidieran escribirlo, so pena de alcanzar fama de chismosas y entrometidas. Quizás Tomás amaba tanto a su hermana Isabel que la quería proteger de los comentarios nocivos y de que ella misma acabara en los mismos embelecos de la *sopería* y la *novelería*.

Se reitera, no obstante, que Isabel se presenta como una mujer feliz; al menos esto se puede deducir de sus *Impresiones de viaje*, donde se plasma el recuento de la aventura turística, que inicia con la salida de Medellín, continúa con la travesía por el Magdalena, la llegada a Barraquilla y a Cartagena y,

finalmente, el arribo a Panamá, para que su hijo Jorge pueda someterse a la cirugía programada, fin prioritario de esta primera parte del viaje; a la vez manifiesta, como es de suponer, los sentimientos de gozo y expectativa por salir de la estrechez de la provincia y la angustia por la situación de salud de su hijo. Hasta ese momento, ella y Claudino, su esposo, desconocen que van a seguir su itinerario hacia Europa, en un periplo que los tendrá alejados de su tierra durante nueve meses maravillosos, según la crónica de Isabel. Lo anterior constata que, pese a sus obligaciones como matrona del hogar y a las imposiciones de la época, Isabel maneja soltura y libertad, aspecto ya enunciado, para tomar decisiones y moverse a sus anchas. En toda su crónica de viajes, su esposo Claudino aparece como un hombre generoso y comprensivo que disfruta de la compañía de su mujer y no teme ejercer de vigilante. Es cierto también que ya ambos están en una edad madura: Isabel tiene 64 años, y Claudino, 71.

#### DERRIBANDO MUROS: LO QUE SE HEREDA NO SE HURTA

Pudiera ser que todo lo que en verso he sentido  
no fuera más que aquello que nunca pudo ser,  
no fuera más que algo vedado y reprimido  
de familia en familia, de mujer en mujer.

Alfonsina Storni (1998)

En “Aspectos de la condición jurídica de las mujeres”, capítulo de *Las mujeres en la historia de Colombia*, vol. I, Magdala Velásquez Toro (1995) señala que “durante siglos, los arquetipos de feminidad y masculinidad, en último término, parecieran ser el sustento definitivo de la seguridad y permanencia de las instituciones fundamentales de una organización política determinada” (p. 174). Todo ello para ilustrar en su artículo cómo desde la Constitución de la República de Colombia en 1821 y en la de 1843 se hizo explícita aclaración de la condición política de la mujer, la cual quedaba por fuera de la ciudadanía granadina como sujeto con derecho al voto, exceptuando el caso de la provincia de Vélez que en el año 1853 le otorgó el derecho al sufragio a la población femenina. En el mismo texto, expone la crítica que hace un colaborador del periódico bogotano *El Pueblo*, al comentar entre contradictorio e irónico dicha norma:

Creemos que la disposición que hace a las mujeres electoras i elegibles emanó más bien de un sentimiento de galantería que de un pensamiento político. La mujer llevaría a la urna electoral la opinión de su marido, de su padre, de su hermano o de su amante [...]. Estamos seguros que ellas de semejante derecho no harán uso, i si lo hicieran nada ganaría la política i perderían mucho las costumbres (Velásquez Toro, 1995, pp. 175-176).

Seguidamente, continúa Velásquez Toro, dicho colaborador matiza un poco su apreciación explicando la condición de las mujeres al afirmar que el

[...] cristianismo les dio derechos, dignidad, virtud, esperanza; pero ellas siempre quedaron débiles en presencia de la fuerza del hombre... De las costumbres que establecen los hombres, toca a las mujeres lo peor: desde niñas es verdad les dicen que son soberanas, no hai coplero que no las llame diosas, pero estas apoteosis mentirosas no impiden que se engañe su inocencia, se abuse de su debilidad i que en lo interior de la casa su aparente soberanía se convierta a veces en insoportable esclavitud [...]. La lei sólo puede protegerlas hasta la puerta de la casa de allí para dentro es impotente (p. 176).

No obstante, la manera como termina su intervención en el periódico muestra un tono entre benevolente y sarcástico, sin ocultar por supuesto la mirada reaccionaria y conservadora que se desprende del cierre de su participación:

La vida pública no es su elemento. Quédense pues en la casa calmando, con sus dulces sonrisas i sus cuidados afectuosos los desengaños y sinsabores que llevamos de la calle: quédense como las sacerdotisas en el santuario, manteniendo encendido el fuego celeste de los afectos, i formando en medio de los ardores de la vida un oasis fresco y risueño donde repose tranquilo el [hombre] (p. 176).

Los ecos de estas valoraciones sociales y políticas con respecto a la condición de la mujer todavía resonaban fuerte en el primer tercio del siglo xx a pesar de las voces de protesta que ya se habían levantado y generado, a su vez, combates verbales por el acceso y reconocimiento de las mujeres a la ciudadanía, el derecho al voto y a la educación y la no explotación laboral.<sup>7</sup> Las esperanzas estaban puestas en el cambio de gobierno, en el paso de un modelo conservador a uno liberal y, de hecho, el triunfo del Partido Liberal en 1930 con Olaya Herrera a la cabeza permitió que el entonces ministro Carlos E. Restrepo presentara el proyecto “Régimen de Capitulaciones Patrimoniales”, el cual, después de pasar por distintos debates a favor y en contra de lo que allí se proponía, logró ser aprobado favoreciendo así una autonomía patrimonial de la mujer casada que le otorgaba un manejo de sus bienes y por tanto una independencia económica (citado en Velásquez Toro, 1995). El lema “compañera pero no sierva” fue la insignia de batalla de esta propuesta, y aunque se lograron beneficios importantes para la ciudadanía de las mujeres, gobiernos posteriores como el de Eduardo Santos, por ejemplo, enfatizaron más adelante en el papel de madre-esposas que las mujeres estaban destinadas a cumplir.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Las luchas civiles lideradas por María Cano (Medellín, 1887-1967). Véase: “María Cano y las mujeres trabajadoras de Antioquia en las primeras décadas del siglo xx” (en *Mujeres antioqueñas en la memoria de la ciudad*, pp. 68-81. Medellín: Alcaldía de Medellín, 2007), investigación de Paula Andrea Giraldo Restrepo.

<sup>8</sup> Para ampliar el tema véanse “Mujer y publicaciones femeninas durante la República Liberal”, de Isabel Piedrahita Salom (Bogotá: Universidad Pontificia Javeriana, 2008, trabajo de grado),



Ahora bien, se insiste en lo expresado al inicio de este capítulo: no es la intención del mismo detenerse en las certeras apreciaciones historiográficas y de crítica que otras investigadoras han realizado sobre el intenso debate que libró la mujer para el acceso a "su mayoría de edad" durante los siglos XIX y XX con mayores énfasis y logros en este último; si se menciona, es porque no se puede obviar el contexto sociocultural en el que se desenvuelve la vida de Isabel Carrasquilla, incluso cuando podemos colegir que sus aspiraciones de escritora comienzan precisamente en el viaje que emprende en 1929 y del cual quedará constancia en *Impresiones de viaje*. Sobre la vida y formación de Isabel nos atenemos a los datos que existen sobre su hermano Tomás, obra y contexto que han sido mucho más estudiados, actualizados y divulgados en el ámbito de las letras antioqueñas y nacionales. Por ello, lo que se sabe de Isabel, además de lo expresado por ella misma en sus *Impresiones*, está en estrecha relación con la situación femenina de la época, los eventos, las instituciones y las publicaciones en los que participó; y con escritoras, feministas y benefactoras del periodo con las que emprendió proyectos, amén de los testimonios de sus descendientes y que trabajos como el de Paloma Pérez (2012) y Nancy Yohana Correa (2018) han visibilizado en los enfoques analíticos de su trayectoria y obra.

Estudios de género realizados por Magdala Velásquez Toro, Catalina Reyes Cárdenas y Patricia Londoño Vega, por solo indicar algunos de los trabajos más citados, coinciden en presentar el rol de la mujer dentro de la sociedad patriarcal como aquel que está asociado desde lo cultural a un ideal femenino que encarna y practica las virtudes de la castidad, la abnegación y la sumisión; por lo tanto su comportamiento modelo debe servir de ejemplo a seguir en la sociedad católica de la cual es estandarte, ya que a través de ella se vehiculiza todo un sistema de valores que las sociedades en su tránsito hacia la modernidad material, no espiritual, quieren transmitir y mantener. Con la intención de establecer pautas de conducta, las mujeres fueron las llamadas a visibilizar y ser paradigma de hábitos de convivencia y respeto por las normas establecidas. A las pertenecientes a la clase alta o con una marcada representatividad social desde lo económico les correspondió desplegar cierta influencia y tener un papel protagónico en actos y eventos públicos que propendieran por una pedagogía de la vida doméstica.

Isabel Carrasquilla no fue ajena a esta intervención de carácter misional que congregaba a las mujeres de la élite medellinense, junto a figuras de la talla de Sofía Ospina de Navarro,<sup>9</sup> Teresa Santamaría de González,<sup>10</sup> Ángela Villa de Toro y Alicia Merizalde de Echavarría.<sup>11</sup> Solo se indican estos cuatro nombres porque a ellas está asociada la fundación y proyección de *Letras y Encajes, revista femenina al servicio de la cultura* (1926-1959), según su lema de presentación, la cual se convirtió para la época en la publicación femenina de más larga duración y quizás de más fuerte impacto cultural no solo en Medellín sino también en el ámbito nacional e internacional; tanto así, que en 1937 fue reconocida y premiada en Cuba con el “Diploma al Mérito de la Gran exposición internacional de publicaciones”, tal como se divulga en los números 138 y 139 de enero y febrero de 1938 de la misma revista. Se aspiraba a generar con esta publicación nuevos espacios de sociabilidad y comunicación de las féminas en torno a temas domésticos y de buen tono, amén de las primeras discusiones intelectuales sobre la participación y situación de la mujer en una sociedad que ingresaba tímidamente en la modernidad producto de una economía industrial y que necesariamente cambiaba los modelos y modos de vida haciendo eco en las mujeres de clase alta, la mayoría de ellas casadas o emparentadas con hombres de desempeño en la política, el arte, la medicina y la cultura en general. Todo expresado desde el respeto a las normas, su condición de fervientes católicas y, sobre todo, desde el lugar privilegiado que como matronas y mujeres de clase ocupaban en la sociedad.

Desde esta perspectiva de élite, se observan también algunas de las contradicciones que un medio de comunicación como este presenta a la ciudadanía en general con sus aciertos y limitantes, pues sus “principales redactoras eran mujeres, pero contaba con la colaboración ocasional de algunos hombres y con traducciones de autores extranjeros, especialmente

<sup>9</sup> Sofía Ospina de Navarro (Medellín, 1892-1974), figura emblemática de su época, pues estuvo asociada desde lo familiar y lo personal a importantes dirigentes públicos y políticos. Sin embargo, ella supo desarrollar y descollar en su imagen de matrona antioqueña, como escritora de crónicas, cuentos y recetas para la buena mesa, además de su vinculación en proyectos cívicos y sociales que incluían la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín, la dirección y participación en *Letras y Encajes* (una de las revistas femeninas más importantes del periodo) y la fundación del Centro de Estudios Femeninos de Medellín.

<sup>10</sup> Teresa Santamaría de González (Envigado, 1897-1985). Al igual que Sofía Ospina, destacó por su labor social entre las que se cuentan la fundación de La Casa del Estudiante, Organización del Museo Zea (hoy Museo de Antioquia), fundadora y rectora del Colegio Mayor de Cultura Femenina, además de su participación y dirección en la revista *Letras y Encajes*.

<sup>11</sup> Respecto a Ángela Villa de Toro (1900-1972), se resalta que viajó a Estados Unidos a estudiar y allí recibió un título universitario en artes. Fue la primera mujer que obtuvo el título en Filosofía y Letras del Colegio Mayor de Cultura Femenina fundado por su compañera de proyectos culturales, Teresa Santamaría. Por su parte Alicia Merizalde de Echavarría (s.f.) también fue gestora de importantes obras de beneficencia; una de ellas, recoger fondos para el Hospital San Vicente de Paul. Tuvo a su cargo la creación del primer salón de belleza y un Salón de Té cuyo fin primordial fue el de generar un espacio de sociabilidad para que las mujeres tuvieran un lugar de encuentro con amigas y amigos.

franceses, ingleses y norteamericanos.[Sin embargo] El público objetivo de esta revista eran mujeres de la clase alta y media, dados los temas que abordaba” (Restrepo Sanín, 2011, p. 44). No se trata aquí de atacar o defender esta posición de la revista, mas no se pueden dejar de señalar los factores en pro y en contra de un proyecto de tal envergadura: de un lado, como ya se dijo, eran las mujeres de la clase alta las llamadas a liderar propuestas misionales que intentaran ayudar y mitigar las carencias de los más pobres; en palabras de Catalina Reyes Cárdenas (1995),

Son estas señoras y señoritas quienes, en compañía de sacerdotes y comunidades religiosas, en particular los Jesuitas y las Hermanas de la Caridad o de la Presentación, se dedican a organizar en distintas ciudades patronatos para obreras, asociaciones católicas femeninas tales como las Hijas de María y las Madres Católicas, u obras de beneficencia como casas para jóvenes desamparadas, sala-cunas, hospicios, clínicas infantiles, talleres de trabajo y escuelas dominicales donde se preparaban los niños pobres para la primera comunión. Estas actividades permitieron a las mujeres de los sectores pudientes trascender el espacio doméstico y tener papel destacado en sus respectivas localidades (pp. 10-11).

De otro lado, si bien lograban alcanzar un papel destacado en la sociedad, todavía continuaban atadas a la representatividad social que su género les imponía y demandaba; al mismo tiempo requerían de la venia y apoyo masculino para desarrollar sus actividades de carácter altruista. Tampoco se puede desconocer el creciente analfabetismo de la época; era mayor el porcentaje de las que no sabían leer, y por supuesto las cifras más altas las encabezaban las mujeres de baja condición social. ¿Entonces a quién se tenía que dirigir la revista? A quienes pudieran adquirirla, leerla y practicar los consejos de moda y buen tono que se proponían en sus páginas.

En “Del lujo o la melancolía. Antioquia siglos XIX y XX”, Federico García Barrientos nos ilustra una de las intenciones antes enunciada: las promotoras de *Letras y Encajes* son en su mayoría damas de alta alcurnia, quienes a pesar del liderazgo en materia cultural, benéfica e intelectual que persiguen con esta comunicación, deben recibir el apoyo económico de los empresarios antioqueños patrocinadores de la revista. Observa García Barrientos que por la época de esta publicación hay una serie de pronunciamientos en contra del lujo como vanidad, arribismo y capitalismo por parte de los pobres, que no de los ricos, para los cuales es la justa compensación “por los afanes, fatigas y privaciones a que deben su fortuna”, afirmaciones que el autor del artículo cuestiona en tanto enfatiza y discrimina en los privilegios de ricos y pobres. Lo curioso de la exhortación es la llamada de atención que se le hace a la mujer como la “promotora del lujo, por tanto, corruptora del orden moral de la familia y la sociedad en general; su papel no está ligado al

mercado, y menos al consumo del lujo; ella está vinculada a la moral de la matrona antioqueña” (García Barrientos, 2015, p. 28). En su disertación, el autor nos corrobora, para el caso que se viene tratando, por qué la revista va dirigida en gran parte a ese público de poder adquisitivo:

Las consumidoras más pudientes de Medellín a mediados de la década del veinte se agruparon como lectoras, suscriptoras, escritoras o editoras alrededor de una revista que fomentaba el consumo, el lujo y el confort como nunca se había visto en la ciudad: *Letras y encajes* [sic]. Si bien la intención originaria de las promotoras era de corte altruista y caritativo aquello no se sostenía por sí solo. Dado el peso económico y “social” de las editoras, y el de sus familias y allegados en las actividades comerciales, industriales y políticas, fue posible que la revista se mantuviera como proyecto hasta el año de 1959. *Letras y encajes* se sostuvo todos esos años gracias a las numerosas pautas publicitarias del comercio mayorista y minorista de bienes y servicios, a la incipiente industria de comienzo de siglo y a las finanzas en general (García Barrientos, 2015, p. 30).

García Barrientos también señala en la cita la presentación que traía el primer número de la revista:

El fin caritativo y bello, por el cual se ha iniciado (la revista), que no ha sido otro que contribuir a la obra grandiosa y necesaria del Pabellón de Maternidad de San Vicente de Paul, será bastante para que los lectores desconfiados se tornen indulgentes, y este pequeño esfuerzo femenino encuentre una acogida amable y entusiasta en nuestra sociedad (citado en García Barrientos, 2015, p. 30).

Cabe aclarar, con respecto a Isabel, quien se nos ha quedado un poco rezagada en este breve recuento, que si bien participó en estos espacios de sociabilidad, en realidad es poco aludida, y el verdadero protagonismo se lo llevan Sofía Ospina de Navarro y las otras tres mujeres antes señaladas. No obstante, Isabel también hizo parte del Centro de Estudios Femeninos de Medellín, que inició labores en 1929 y cuya iniciativa partió de la entonces directora de *Letras y Encajes*, Ángela Villa Toro. Allí compartió con Sofía Ospina la exposición plenaria de temas relacionados con asuntos pedagógicos.

*Letras y Encajes* fue la plataforma de lanzamiento de Isabel como escritora, no en el sentido estricto del término, por todo lo que ya se ha venido reseñando, pero sí porque en los números de 1938 y 1939 se publicaron algunos de los apartados de *Impresiones de viaje*, texto que permanecerá inédito hasta 2011. Sin embargo, notas como “Sevilla”, “Ruinas de Italia”, “Ruinas de Pompeya”, “Florencia”, “Venecia”, “Recuerdos de Nueva York” y “Una visita a la Alhambra” tuvieron la oportunidad de salir a la luz pública en esta revista femenina que ya había ganado reconocimiento y difusión por estos años. Esto, creemos, le permitió a Isabel releerse y seguramente pulir y reescribir el texto completo heredado a su descendencia.

## COMO SOY UN TANTO CURIOSA, QUIERO VERLO TODO<sup>12</sup>

Al igual que el rostro de una mujer, la imagen de un territorio es el fruto de ojeadas, vistazos, atisbos, fisgoneos, visiones, etc.; es, en suma, el resultado de muchas miradas, reflejos, a su vez, de puntos de vista e intereses diversos. La parcialidad es connatural a la mirada. Saber ver, en cambio, es el resultado del acumen, de la curiosidad y de la experiencia. Es, en el fondo, una victoria del espíritu sobre la evidencia y los prejuicios (que no acaso llamamos "ceguera")

Giorgio Anteí (1995)

Isabel emprende viaje hacia Panamá el 9 de abril de 1929, con la intención primordial de acompañar a su hijo Jorge y a Margarita, la esposa de este, a una revisión médica puesto que él venía presentando quebrantos de salud. Así comienza el relato de *Impresiones de viaje*,<sup>13</sup> especie de diario que Isabel irá construyendo a lo largo de toda su travesía turística en compañía de su esposo Claudino, quien, según palabras de ella misma, la anima a consignar en una libreta los detalles de una aventura que, sin saberlo al momento, los tendrá por fuera del país entre abril y diciembre de ese año. Se infiere, por las primeras líneas de presentación, e Isabel también lo corrobora, que el viaje no fue planeado con mucha antelación; la premura se debió, como ya se dijo, a la delicada situación de salud de su hijo Jorge:

Fue resuelto y arreglado en ocho días, que se emplearon en la consecución de pasaportes y demás. Desde luego se comprende que nuestro ánimo estaba bajo una sugestión poco alegre, pues llevábamos la incertidumbre del resultado de los exámenes médicos. Afortunadamente desde Puerto Berrío comenzó a sentirse bien, y en todo el viaje no tuvo ninguna novedad. Nos tocaron como compañeras cinco familias de aquí de la ciudad, que viajaban a Europa, y otro matrimonio que iba, como nosotros, con rumbo a Panamá. Iban además el obispo de Santa Rosa, señor Builes, acompañado de seis sacerdotes; también la señorita Ester Mejía, mujer inteligente, de trato ameno y agradable, y Sofía Arango, sobrina preferida de mi marido, las cuales nos amonestaban y animaban para que siguiéramos el viaje a encontrarnos con ellas en París. En Puerto Berrío se nos juntaron, procedentes de Bogotá, tres matrimonios más, y un sacerdote, el Dr. Muñoz, que viajaban también a Europa (Carrasquilla, 2011, p. 21).<sup>14</sup>

<sup>12</sup> Esta frase se le atribuye a Egeria, considerada la primera gran viajera y peregrina de la antigüedad, quien, para los estudiosos, tanto de la literatura de viajes como de la autora misma, sigue siendo un misterio, pues el extenso recorrido que realizó (visitó tres continentes) quedó consignado en su *Itinerarium Egeriae*, según lo recogen las investigaciones de Cristina Morató en *Viajeras intrépidas y aventureras* (Barcelona: Debolsillo, 2005) y la de Carlos Pascual (ed.) en *Viaje de Egeria* (Madrid: La Línea del Horizonte, 2017): "En el año 384, una mujer que aspiraba a verlo todo, escribió todo lo que vieron sus ojos".

<sup>13</sup> Todas las citas son tomadas de Paloma Pérez Sastre (2011). Prólogo y notas. Isabel Carrasquilla. *Impresiones de viaje* (escritas por una abuela para sus nietos).

<sup>14</sup> En adelante el título *Impresiones de viaje* se sintetizará en las referencias con las iniciales IDV.

Más adelante sabremos que tras superar el menoscabo de salud de Jorge y Claudino, respectivamente, se animan entonces a continuar el viaje hacia Europa.

Ya a bordo del vapor, una Isabel alborozada y curiosa empieza a describir con observación minuciosa en un lenguaje agradable y procaz las características de sus acompañantes en el navío junto con las impresiones que el paisaje magnífico va grabando en su memoria. Se revela en ella

el dominio [de un lenguaje] en un estilo elegante, ameno, íntimo y muy cercano a la oralidad, conseguido probablemente por herencia familiar y afinado por su amplio bagaje como lectora y por la cercanía al maestro [Tomás Carrasquilla], de quien la familia fue amanuense (Pérez Sastre, 2012, p. 296).

Isabel es portadora de expresiones literarias que recrean su travesía por el río Magdalena:

Los crepúsculos en el río son bellos: el cielo se incendia en todos los colores; las nubes forman a veces como paisajes, y fingen ciudades que se ven allá a lo lejos, con sus torres, sus edificios y sus cúpulas. Estas sí son verdaderas ciudades de sueño. Yo me encantaba contemplándolas, y sentí pesar, al llegar a Barranquilla, de no volver a admirar los paisajes soñados (Carrasquilla, 2011, p. 22).

Antes de esta cita, la relatora no duda en mencionar “lo molesto de los mosquitos”, pero este incidente no le resta goce y disfrute a los cinco o seis días que dura la navegación por el Magdalena, pues para ella todo es nuevo y digno de admirar; no solo ha salido de los muros de su casa y de su aldea: es también que su espíritu de viajera contempla con ojos de asombro y deleite la visión de una naturaleza todavía virgen.

Vale la pena comparar —aunque de manera tímida y limitada al contexto histórico-literario— esta apreciación de Isabel sobre su paso por el río Magdalena con la visión de dos escritores colombianos que en su momento también la dejan plasmada en sus escritos. *Viajes de un colombiano en Europa* (1862), de José María Samper, es un relato de grandes dimensiones narrativas no solo en lo que concierne a su tamaño (dos volúmenes, dividido el primero en seis partes y treinta y cinco capítulos; y el segundo en tres partes y treinta tres capítulos), sino también a la detallada narración que hace de su salida de Colombia y, luego, de su vasto periplo por numerosos países, sitios emblemáticos y curiosidades de Europa entre los que se incluyen Inglaterra, Francia, Londres, París, Madrid, Cataluña, Ginebra, Suiza, el Támesis, el Museo Británico, el Diorama, la galería Tussaud, el Banco de Inglaterra, los ferrocarriles, etc. Se trae a colación esto —muchas de las situaciones y sitios que también encontramos en las IDV de Isabel—

para ilustrar, sin la intención de entrar en discusiones de género, cómo la visión idílica y de asombro de Isabel contrasta con la de un Samper que parte hacia Europa con un claro propósito de alejarse de su patria como él mismo lo señala en “Dos palabras al lector”, para emprender “su peregrinación desde el corazón de las selvas colombianas hasta el centro de estas viejas sociedades europeas” (Samper, 1862, párr. 2).<sup>15</sup> buscando “nutrir su espíritu con la luz de la vieja civilización y fortalecer su corazón republicano con las severas enseñanzas de una sociedad [Europa] ulcerada profundamente por la opresión y el privilegio” (párr. 4). Llamam la atención las palabras finales de esta justificación al lector al agregar que “la verdad no se adquiere completa sino por comparación, y el espíritu debe abrazar la vida de los dos continentes que trabajan de distinto modo en la obra de la civilización” (párr. 4). Son las motivaciones de Samper no solo de orden exploratorio a través del viaje de aventuras y descubrimiento, que libremente los hombres ilustrados podían hacer, sino aún más, de orden político.

Isabel, por el contrario, no necesita alejarse de su patria por las razones de Samper; su viaje es fortuito, derivado de una situación familiar que la lleva inicialmente a desplazarse fuera del país, pero no sobra advertir y recordar que hablamos de una mujer cuyos apremios viajeros no se desprenden de un sujeto cultural político con independencia económica y mucho menos de pensamiento;<sup>16</sup> no por ello, aclaremos, el único viaje que realiza en su vida vía Europa está exento del análisis, los detalles y el rigor de una viajera culta, lectora voraz que sabe sacar partido de su formación literaria para dejar consignadas sus ideas con alta calidad estética y crítica social, cuando se requiere.

Sin embargo, como se ilustró con la cita de Isabel ante la contemplación del Magdalena, hay contenida en ella un alto grado de sensibilidad y emotividad que contrasta visiblemente con esta de Samper (1862):

El río, como para revelar mejor el carácter salvaje de la región que le rodea, se hace más perezoso en su marcha, y lejos de profundizar su cauce, se bifurca en multitud de brazos, se ensancha a veces como un pequeño mar interior [...], levanta en su camino un enjambre de islotes pintorescos, y haciéndose más ingrato por la abundancia de sus insectos venenosos, la ferocidad de sus terribles caimanes, la ardientia de sus playas calcinadas por un sol devorador, y la absoluta soledad de sus vueltas y revueltas, sus ciénagas y barrancos de salvaje tristeza, revela que allí no ha fundado el hombre su poder, que la humanidad no ha tenido todavía valor para entrar en lucha con esa emperatriz de los desiertos que se llama Naturaleza! (párr. 17).

<sup>15</sup> Sin página. Tomado de la versión digital: [http://www.bdigital.unal.edu.co/388/1/Viaje\\_de\\_un\\_colombiano\\_a\\_Europa.html#321](http://www.bdigital.unal.edu.co/388/1/Viaje_de_un_colombiano_a_Europa.html#321)

<sup>16</sup> No se debe confundir esta apreciación con la situación de holgura económica que tiene la familia Arango-Carrasquilla derivada de la explotación minera en Antioquia.

Como un viajero ilustrado y con mentalidad política, Samper busca y analiza lo que él llama civilización en discordancia con la idea de ciudad que tiene y el salvajismo natural de la selva virgen e intocada. No es prioridad de este capítulo extenderse en los detalles de comparación entre un único texto-diario literario de Isabel Carrasquilla, una voz aún incipiente y de escaso o nulo reconocimiento escritural, con la de un consumado escritor de la talla de José María Samper, a quien también, debido a la brevedad y los propósitos de este texto, se debe examinar con más circunspección, pues sus observaciones sobre el entorno del Magdalena que describe en *Viajes* muestran una actitud peyorativa hacia los bogas colombianos; hay una latente contradicción en su descripción: por un lado, la admiración a la exuberante naturaleza colombiana, tierra del porvenir y de los valles espléndidos; por el otro, el hombre de la selva “primitivo, tosco, brutal e indolente”, frente al “europeo, activo, inteligente, blanco y elegante [y] su elevación de espíritu”,<sup>17</sup> que representa el pasado y los hechos.

La otra mirada sobre el trayecto por el río Magdalena nos la presenta Pedro Gómez Valderrama (2003) en *La otra raya del tigre*, novela que recrea el arribo del alemán Geo von Lengerke a tierras santandereanas en busca de fortuna:

Todavía era el Río Grande de la Magdalena, a la altura de Tenerife, ancho como la muerte, el río del bagre y la tortuga, del boga y el caimán, el de los caseríos de paja con gentes semidesnudas manoteando hacia el barco mientras el penacho de humo subía al cielo desesperadamente azul. A veces el sol se hundía en el agua, parecía que iba a oírse el chirrido del fuego al consumirse, mientras la sombra descendía y la selva callaba los ruidos del día, y a poco empezaban los sonidos misteriosos de la noche. Lengerke miraba, se emborrachaba de colores, de las mutaciones asombrosas del río, de la naturaleza que no podía encerrarse en un cuadro porque quedaría reducida a los manchones verdes; entraban en el reino del bagre, los colores de los peces al amanecer eran azules y rosas y violetas, pero caía el sol y rebotaba tres veces sobre el agua y comenzaba entonces el reino verde del Caimán. [...] Lengerke tomó su fusil, apuntó cuidadosamente, e hizo blanco. He matado al dios, en un mes la osamenta blanqueará en la orilla como la que hemos visto desde la iniciación de nuestro viaje; el caimán al sol, tumbado sobre la playa entre los caimanes vivos y pesarosos que apenas se mueven esperando el momento de tener una presa al alcance de las fauces; el hombre va y

<sup>17</sup> “Y al pié de esas ricas arboledas y de esas chozas llenas de colorido local, los grupos animados de viajeros y bogas, tan discordantes y variados, y formando un contraste tan curioso como el que hacían el vapor Bogotá y los champanes y las casas indígenas. De un lado el lujo de la naturaleza, indomable y grandiosa, perfumada y llena de misterio; del otro el lujo de la civilización, de la ciencia, y la ostentación de la fuerza vencedora del hombre. Allá el hombre primitivo, tosco, brutal, indolente, semi-salvaje y retostado por el sol tropical, es decir el boga colombiano –con toda su insolencia, con su fanatismo estúpido, su cobarde petulancia, su indolencia increíble y su cinismo de lenguaje, hijos mas bien de la ignorancia que de la corrupción; y mas acá el europeo, activo, inteligente, blanco y elegante, muchas veces rubio, con su mirada penetrante y poética, su lenguaje vibrante y rápido, su elevación de espíritu, sus formas siempre distinguidas”. Véase el texto completo: *Viajes de un colombiano en Europa* (1862). José María Samper (versión digital: [http://www.bdigital.unal.edu.co/388/1/Viaje\\_de\\_un\\_colombiano\\_a\\_Europa.html#32i](http://www.bdigital.unal.edu.co/388/1/Viaje_de_un_colombiano_a_Europa.html#32i)) (se respeta la ortografía y presentación de esta versión).



viene por el río, trae vapores, trae máquinas y pianos, trae muebles suntuosos, terciopelos y sedas y estos son los delegados del dios caimán que tratan de impedir que la putrefacción de Europa desintegre y recorte la naturaleza virgen e ilimitada (pp. 13-16).

Si cotejamos estos tres textos, el de Isabel, el de Samper y el de Gómez Valderrama, encontramos que el paisaje es hermoso por lo abrumador y sublime. Pero las descripciones de Isabel y Samper son de personas reales que están emprendiendo un viaje a Europa y cuyo tránsito obligado es un vapor por el río Magdalena. Para Samper este trayecto se da en 1858; para Isabel, en 1929. Para Gómez Valderrama es la contemplación del río a través de los ojos de un personaje de ficción —Geo von Lengerke (quien existió realmente)—, y la geografía a la que remite es real, no inventada. Gómez Valderrama pone admiración e indiferencia en la mirada de Lengerke, un extranjero alemán que tiene que huir de su patria y llegar a estas tierras “prometidas o malditas” para empezar a hacer una vida. El personaje es un poco despectivo con el entorno que por obligación debe atravesar, pero no puede evitar extasiarse y emborracharse de los colores y de las mutaciones asombrosas del río; sin embargo, desde su altivez o desconcierto por ese mundo desconocido le dispara a un caimán y lo mata. Samper, por el contrario, reconoce y disfruta el paisaje, pero no al hombre que habita en él, pues lo ve como un detrimento del espíritu y el color de la civilización europea; en sus reflexiones evidencia las discusiones del prejuicio racial heredado de la colonia: las razas super blancas son más inteligentes y avanzadas, y las del trópico, perezosas y primitivas.

Isabel pone aquí su mirada femenina y soñadora, pero no por ello cursi o edulcorada; a pesar de la breve descripción de este ambiente en *IDV*, vale la pena resaltarlo. Ella ve el paisaje deslumbrante, sublime y de ensueño. Se entiende la mirada femenina no solo por la percepción que tiene la mujer para advertir los matices de lo bello, sino también por la diferencia con los hombres. Ella es una mujer que viene de una provincia, Antioquia, ha salido de los confines de su casa para explorar el mundo, la naturaleza, con los ojos de la fascinación, de quien por primera vez descubre algo y lo quiere guardar y grabar en su memoria; ha salido del interior al exterior, y más que criticar lo que quiere es conocer y relatar:

En un islote de arena vimos como unos troncos de árboles que el río hubiera arrastrado en su corriente; al acercarse el vapor se vio que eran caimanes que dormían al calor del sol. Algún viajero les hizo un disparo, y todos se tiraron al agua espantados. Los paisajes de las orillas, con sus palmeras, sus árboles gigantescos, sus grandes arenales y sus puertecitos que se encuentran a cada paso son muy bellos; y muy pintorescos los ranchos de los pescadores metidos entre las plataneras, con sus redes extendidas al sol y su canoa amarrada a la orilla (Carrasquilla, 2011, p. 22).

No obstante, también hay alusiones al atraso en la civilización, y comparaciones con el progreso en otras partes, pero no por ello es denostativa. Isabel describe el paisaje; Samper y Gómez, el territorio; por supuesto que en ambos también hay alusiones al paisaje, pues estas descripciones estético-literarias no solo revelan su visión de mundo como hombres ilustrados; también, y más allá de los efectos artísticos del lenguaje, el fin de su escritura es ideológico.<sup>18</sup> Las palabras de Jaramillo Uribe (2002) le dan piso a esta reflexión: “No debe olvidarse que, como todo testimonio, el del viajero puede ser afectado por los valores de su propia cultura, por las ideas dominantes en su época y aun por su profesión y sus intereses personales” (p. 7).<sup>19</sup>

Para Isabel este viaje a finales de 1929 es una experiencia de vida que nutrirá su visión de mundo y el cual la llevará a querer dejar constancia a través de la escritura; por eso no bien regresa del mismo emprende la tarea con un fin, en apariencia, solo de tinte familiar. Como no puede o debe escribir, prohibición expresa de Tomás, enmascara sus intenciones en esta enigmática dedicatoria:

Como sé que mis nietos todos, Arangos e Isazas, Restrepos y Mejías, son aficionados a la lectura, y los más pequeños, amigos de las narraciones, pues les viene por herencia desde sus abuelos el estigma de la mancha de tinta, quiero escribirles estas impresiones de viaje, para que se entretengan en los días de asueto y en las noches de aburrimiento. Serán, quizá, chocheras de vieja; por lo mismo, deben mirarse con sonrisa indulgente. Entre los diecisiete nietos puede que haya uno que quiera leerlas y conservarlas con cariño, como yo las escribo para ellos; si no, allí está el misericordioso Olvido, que todo lo acaricia y envuelve. Las escribo en el campo, aquí en “El Rancho”, la casita de Elena. Quiero aprovechar la calma y la tranquilidad, tan propicias a los recuerdos, de que aquí se disfruta. Que sean ellas el reflejo sincero de mis sentimientos e impresiones personales, escritas al correr de la pluma, y por tanto, desaliñadas. Y basta de exordios (Carrasquilla, 2011, p. 17).

Su estadía en Puerto Colombia a comienzos del viaje es relatada de manera desprevenida y coloquial revelando así a una mujer tranquila y de buen humor que sabe sacar partido de las contingencias del recorrido, y reírse, a su vez, de las burlas que otros hacen sobre ella:

En estos días que estuvimos allí [en Puerto Colombia] fueron dos veces Jorge, Margarita y Sofía a visitarnos, para bañarse con nosotros en el mar y tomar vistas de los dos Viejos, en el característico atavío de los bañistas,

<sup>18</sup> Sobre el tema de la navegación por el río Magdalena hay diversidad de textos alusivos a la mirada de los viajeros, tanto del interior como del exterior, abordando tópicos sociológicos y literarios, por solo mencionar dos de los acercamientos de una temática tan rica y variada: Carmen Elisa Acosta (2014). “Rema, Rema. Las literaturas del Río Magdalena”; Yenli Margarita Arias (2017). “El río Magdalena desde las representaciones de los viajeros, 1850-1882. Transitar para representar, representar para domesticar”.

<sup>19</sup> Véase Jaime Jaramillo Uribe (2002). “La visión de los otros. Colombia vista por observadores extranjeros en el siglo XIX”.

para mandarles a los hijos. ¡Y cómo quedamos de lindos! El Viejo con su "pata gurbia" y la Vieja mostrando las canillas. Cosa que la tal Sofía hizo adrede, por vengarse de mí y reírse de nosotros, la muy triscaona (p. 25).

**Es un recuento de sus aventuras de descubrimiento de un viaje que le permite confrontar sus lecturas y formación cultural.**

Nueva York no me sorprendió; fue como si ya lo hubiera conocido. Los rascacielos y sus enormes edificios ya ustedes los han visto en el cine. La ciudad me pareció monótona y aburridora. La misma altura de los edificios es aplastante; tampoco hay mucho artístico qué admirar, salvo la ya mentada Estatua de la Libertad y el obelisco del Parque Central, regalados por los franceses. Los museos tienen cosas interesantes, pero son importadas de otros países (Carrasquilla, 2011, p. 38).

Reconoce, sin embargo, la organización que tiene la ciudad en cuanto a tránsito y servicios públicos. Sus relatos del viaje están salpicados de comentarios que versan tanto de literatura como de asuntos culturales relacionados con la ópera de París y las costumbres sociales que observa en algunos de los lugares visitados entre los que se encuentran Sevilla, Madrid, Génova, Roma, Nápoles, Florencia, Venecia y Suiza. En el camino hacia París, ella y su esposo disfrutaron de la gran biblioteca que tiene el trasatlántico en el que viajan; ante la oferta de libros escritos en varios idiomas se deciden por *La catedral*, de Blasco Ibáñez, siguiendo así la influencia de lecturas españolas compartidas con su hermano Tomás en Santo Domingo. El tono de la narración, como ya se anotó, es intimista, coloquial y jocoso, no desprovisto de juicios estéticos de valor que combina con conocimiento intelectual y socarronería del lenguaje antioqueño. Sobre la visita al Museo del Prado, dice:

Los cuadros de El Greco son también muy bellos, de un estilo muy distinto. De los de Murillo, ¿qué podré decir? La Concepción, de la cual tenemos aquí una buena copia, es bellísima; lo mismo los cristos, el San Jerónimo, y varios otros que es imposible enumerar. El salón de Goya es muy interesante. Sus cuadros me encantaron, especialmente Los borrachos. La maja desnuda no sé por qué me gustó menos. En la sala de Rafael están quizá los mejores cuadros del inspirado artista, los cuales examiné con más cuidado, por ser el pintor que más admiro: La Sacra Familia, La Virgen del pez, el cuadro de Jesús con la cruz a cuestas, llamado el Pasma de Sicilia; la Virgen de la rosa, la de la silla, la Virgen con el niño, San Juan y San José, son ideales. También hay uno de Miguel Ángel, de asunto religioso, lo mismo que casi todos los de Tiziano. No puedo enumerar los de otros grandes pintores que existen allí (p. 76).

**De otro lado, con respecto al Museo del Louvre, expresa:**

El del Louvre necesitó repetidas visitas para darnos siquiera una pequeña idea de lo que es ese bellissimo Palacio y de las maravillas que contiene.

[...] Tuve, sin embargo, algunos desengaños. La Venus de Milo, tan ponderada, no me pareció lo que yo me imaginaba; el cuello demasiado largo; sabía que la habían desenterrado y estaba manca; no la aguardaba por eso, lisa ni barnizada, pero me pareció demasiado roñosa y llena de grietas, como si hubiera tenido viruelas. La Victoria de Samotracia me pareció un bloque de mármol sin figura definida; apenas las alas muestran lo que pudo ser; pensé al verla en aquello de que “apenas son sombras del amor y apariencias del deseo”. La Gioconda de Leonardo da Vinci, que yo ansiaba tanto admirar por su sonrisa enigmática, y por la historia tan romántica del artista, fue otro desengaño; ¡qué pesar! Me imaginaba ver un cuadro tan grande como el de La Inmaculada de la Catedral de aquí, y resultó que es chiquito y con vidrio y todo; la pintura borrosa y desconchada. Allí se estima más en el bellissimo cuadro el recuerdo de que fue del gran pintor (pp. 59-60).

Estos comentarios de Isabel, exentos de cualquier pedantería crítica, por la forma como son expresados, vislumbran trabajos posteriores sobre crítica literaria y arte que pondrán en cuestión la manera mecánica y común como se interpreta, en la mayoría de los casos, el arte, dando por sentado e irrefutable lo indicado por algunos críticos en su momento.<sup>20</sup> Quizá porque Isabel pensó, con razón, que sus IDV gozarían del “misericordioso Olvido” o de la “sonrisa indulgente” de sus posibles lectores, o sea, sus nietos, no se preocupó demasiado en ocultar los verdaderos sentimientos de admiración y desengaño que le produjeron los lugares y las obras visitadas. Sea cual sea el contexto de producción de estos juicios, que luego pudieron ser ponderados al momento de la escritura, revela una excelente valoración crítica que no se mueve en la adulación esperando superar el agrado o desagrado que la obra, el sitio o el autor despierte, para sopesar en su justeza estética lo que a ella, como simple espectadora, le generó, sensibilidad o disgusto. Se identifica con las palabras de su hermano Tomás Carrasquilla (1958b), que en 1906 había disertado sobre el tema del arte en su “Homilía No. 1”:

[...] es que para producir la obra estética no bastan las argucias del intelecto, ni los recursos de la fantasía y de la forma: es indispensable un elemento emocional, verdadero y personal; una sinceridad absoluta en las impresiones que se pretenda manifestar. ¿Por qué? Porque la estética no es otra cosa que lo verdadero en lo bello. No importa que el autor sea objetivista: en arte 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 les refleja la suya. Si tal no fuera, ¿en qué consistiría, entonces, la facultad creadora? De aquí el que en el arte sólo valgan y perduren las obras sinceras; porque son las únicas que enseñan, que revelan siempre; las únicas que pueden difundirse en la idea y en el sentimiento universales (p. 668).

<sup>20</sup> Para el caso, véase el trabajo de la escritora y ensayista estadounidense Susan Sontag (1933-2004), quien publicó un clásico de la crítica literaria, *Contra la interpretación y otros ensayos* (1966).

Isabel les puso el alma a sus observaciones, simples 'impresiones' que no querían sonar presuntuosas y afectadas; solo el comentario perspicaz y procaz de quien ha leído a conciencia para aprender, conocer y disfrutar.

## CONSIDERACIÓN FINAL

*Alguien se acordará de nosotras en el futuro*

Safo<sup>21</sup>

De este modo, "la lumbrera querida" de Tomás Carrasquilla —así llamaba Tomás a Isabel en algunas de las cartas que le escribió desde Bogotá— llevó con orgullo 'el estigma de la mancha de tinta' de su familia. Sus intervenciones en la escritura, aunque de forma velada, como se observa en la dedicatoria de *Impresiones de viaje*, debió ocultarse en la obediencia al hermano mayor y en la desventajosa posición social para la escritura que tenían las mujeres de su época, salvo algunas excepciones ya señaladas. Con todo, varias de las obras de teatro de Isabel fueron representadas, y esto ya es un logro. El viaje la transformó; por ello en 1931 inicia la escritura de *Impresiones*, y quizás hubiese continuado escribiendo luego de la muerte de Tomás si ella misma no hubiese muerto 19 días más tarde, el 5 de enero de 1941, a los 71 años. Cuando esto sucedió, la entonces directora de *Letras y Encajes*, Teresa Santamaría, dijo que

Carrasquilla había sido una notabilísima escritora, a quien [...] quizá la tarea difícil de atender, como es debido, a la perfecta formación de su hogar y también que en los años de su juventud nuestras mujeres no escribían y ni era bien visto que lo hicieran, doña Isabel solo comenzó a escribir y a revelarse como buena escritora a avanzada edad. Su estilo era sencillo, ameno, muy narrativo (citada en Correa Serna, 2018, p. 2).

Es, pues, Isabel una escritora tardía, una voz narrativa que merece ser rescatada del olvido. Todavía se conservan obras inéditas, sobre las cuales habría que establecer contacto con sus descendientes para posibilitar su publicación.

<sup>21</sup> Safo (Mitilene, Lesbos, 630-580 a.C., aproximadamente), primera poetisa occidental conocida.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acosta, C. E. (2014). "Rema, Rema". Las literaturas del Río Magdalena. *Revista Credencial Historia* 292, abril. Recuperado de <http://www.revistacredencial.com/credencial/historia/temas/rema-rema-las-literaturas-del-riomagdalena> [16.12.2019]
- Antei, G. (1995). *Guía de forasteros. Viajes ilustrados por Colombia 1817-1857*. Bogotá: Seguros Bolívar.
- Arias, Y. M. (2017). El río Magdalena desde las representaciones de los viajeros, 1850-1882. Transitar para representar, representar para domesticar. *Quirón. Revista de estudiantes de historia*, número especial. Memoria del XV Encuentro de Estudiantes de Historia, pp. 92-105. Recuperado de [https://www.academia.edu/35004407/El\\_r%C3%ADo\\_Magdalena\\_desde\\_las\\_representaciones\\_de\\_los\\_viajeros\\_1850\\_-1882\\_Transitar\\_para\\_representar\\_representar\\_para\\_domesticar](https://www.academia.edu/35004407/El_r%C3%ADo_Magdalena_desde_las_representaciones_de_los_viajeros_1850_-1882_Transitar_para_representar_representar_para_domesticar)
- Carrasquilla, I. (2011). *Impresiones de viaje*. Prólogo y notas de Paloma Pérez Sastre. Medellín: Fondo Editorial Eafit.
- Carrasquilla, T. (1939). Tomás Carrasquilla a Ricardo Moreno Uribe. En K. I. Levy (edición crítica). *La marquesa de Yolombó* (pp. 54-56). Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Carrasquilla, T. (1958a). Autobiografía. *Tomás Carrasquilla. Obras Completas*. Tomo primero (pp. xxv-xvii). Medellín: Editorial Bedout.
- Carrasquilla, T. (1958b). Homilía. N° 1. En T. Carrasquilla. *Obras Completas*. Tomo primero (pp. 664-672). Medellín: Editorial Bedout.
- Correa Serna, N. J. (2018). Mujeres detrás de la escena: Isabel Carrasquilla y Sofía Ospina de Navarro, dramaturgas al margen en la primera mitad del siglo xx en Colombia. *Anuario de Historia Regional y de las Fronteras* 23 (1), pp. 173-196. Recuperado de <https://www.redalyc.org/jatsRepo/4075/407554792008/index.html> [16.12.2019]
- García Barrientos, F. (2015). Del lujo o la melancolía. Antioquia siglos xix y xx. *Ciencias Sociales y Educación* 4 (7), pp. 21-35. Recuperado de [https://revistas.udem.edu.co/index.php/Ciencias\\_Sociales/article/view/1561](https://revistas.udem.edu.co/index.php/Ciencias_Sociales/article/view/1561) [16.12.2019]
- Gómez Valderrama, P. (2003). *La otra raya del tigre*. Bogotá: Casa Editorial El Tiempo.
- Jaramillo Uribe, J. (2002). La visión de los otros. Colombia vista por observadores extranjeros en el siglo xix. *Revista uniandes* 24, pp. 7-21. Recuperado de <https://revistas.uniandes.edu.co/doi/abs/10.7440/histcrit24.2002.01> [16.12.2019]
- Moreno, M. (1960). *Dos novelistas y un pueblo*. Medellín: Bedout.
- Pérez Sastre, P. (2011). Prólogo y notas. En I. Carrasquilla. *Impresiones de viaje*. Medellín: Fondo Editorial Eafit.
- Pérez Sastre, P. (2012). Contando después de muerta. *Lingüística y Literatura* 33 (61), pp. 291-307.
- Restrepo Sanín, J. (2011). *Mujeres, prensa escrita y representaciones sociales de género en Medellín entre 1926-1962*. (investigación de maestría). Medellín: Universidad Nacional de Colombia. Recuperado de <http://www.bdigital.unal.edu.co/6659/4/43689582.2012.pdf> [16.12.2019]
- Reyes Cárdenas, C. (1995). Cambios en la vida femenina durante la primera mitad del siglo xx. *Revista Credencial Historia* 68, pp. 10-13.
- Samper, J. M. (1862). *Viajes de un colombiano en Europa*. Recuperado de [http://www.bdigital.unal.edu.co/388/1/Viaje\\_de\\_un\\_colombiano\\_a\\_Europa.html#32i](http://www.bdigital.unal.edu.co/388/1/Viaje_de_un_colombiano_a_Europa.html#32i) [16.12.2019]
- Storni, A. (1998). Pudiera ser. En C. Jaramillo (recopilación y selección). *Azul mujer. Mujeres poetas de Hispanoamérica*. Medellín: Proyecto 20 Editores.
- Velásquez Toro, M. (1995). *Las mujeres en la historia de Colombia*. Tomo I. *Mujeres, historia y política* (pp. 173-182). Santafé de Bogotá: Editorial Norma, S.A. Consejería Presidencial para la Política Social.



# APROXIMACIÓN A LAS MÚSICAS Y LOS COMPOSITORES DEL NORDESTE ANTIOQUEÑO

Luis Carlos Rodríguez Álvarez\*

## INTRODUCCIÓN

Con base en investigaciones personales de varios años,<sup>1</sup> se propone aquí una breve mirada historiográfica sobre las expresiones y manifestaciones musicales tradicionales y académicas del nordeste antioqueño. Además, se mencionan algunos de los más destacados compositores nacidos en la región. El nordeste antioqueño es una zona de gran diversidad, como se evidencia en todos los aspectos descritos en este libro y, específicamente, en cuanto a expresiones musicales. Siguiendo las nuevas tendencias de los estudios musicográficos, el presente capítulo hablará de “músicas” (en plural) en lugar de “música”, desde una mirada que pretende ser incluyente. Se abordará el tema a partir de los llamados “géneros menores” o tradicionales; es decir, aquellos de mayor arraigo entre el sector campesino y rural, muchos de ellos conservados y transmitidos oralmente de generación en generación (la llamada música guasca, carrilera, guascarrilera, o simplemente popular), interpretados en duetos, tríos y pequeñas agrupaciones de cuerdas y percusiones en algunos casos. También habrá una aproximación a las

\* Médico, magíster en Historia y candidato al doctorado en Artes de la Universidad de Antioquia. Profesor de cátedra e investigador en el Departamento de Música de la Facultad de Artes de dicha institución (Integrante del Grupo de Investigación “Arte y Modelos de Pensamiento”) y miembro de Número de la Academia Antioqueña de Historia; lcarlos.rodriguez@udea.edu.co

<sup>1</sup> Este capítulo es una contribución al encuentro Vigencia literaria y cultural del Nordeste, inscrito en el proyecto “Memorias y Archivos Literarios-Literaturas y Culturas de Antioquia” que se realizó el 8 y el 9 de noviembre de 2018 en el municipio Amalfi bajo los auspicios de la Secretaría de Educación y Cultura local y la Universidad de Antioquia.



obras académicas, quizás más selectas y exigentes artísticamente y con una alta condición estética, conservadas principalmente en partituras (sonatas, suites, fantasías, tocatas, piezas de salón y poemas sinfónicos) e interpretadas en piano o por grupos de cámara, orquestas y bandas sinfónicas; por último, se estudiarán las múltiples versiones de agrupación musical, como estudiantinas, orquestas, pequeñas bandas de música o ensambles.

## LAS MÚSICAS

Muchos de los géneros que hoy forman el grueso grupo de la quizás mal llamada música popular, carrillera, guasca o campesina, tienen un origen e influencia extranjera. Por ejemplo, los corridos, rancheras, huapangos y los demás ritmos interpretados por mariachis vienen de México; los valeses y los pasillos provienen de Ecuador; los tangos, milongas, cuecas y zambas se originaron en Argentina y Chile. Todas estas músicas llegaron en las primeras décadas del siglo xx desde Medellín hasta Cisneros por la vía del ferrocarril (de ahí el epíteto de *carrilera*) y luego, por caminos de herradura, al resto de los municipios del nordeste antioqueño. Desde luego, en estas montañas antioqueñas recibieron también aportes y versiones propias de la región, por lo que deben ser consideradas como híbridas.

Las bandas de pueblo o de música se convirtieron desde principios del siglo xx en verdaderas escuelas de la práctica artística, e interpretaron ritmos o aires nacionales colombianos procedentes de las montañas andinas (pasillos, bambucos, torbellinos, guabinas), de las costas caribeñas (porros, cumbias, gaitas) y de otros países (valeses, gavotas, polkas, marchas, pasodobles). Se puede decir que desde tiempos coloniales el nordeste antioqueño, cruzado por el río Porce, ha sido una zona de tránsito del centro y la capital del departamento hacia las subregiones del Bajo Cauca y del Magdalena Medio, y por estas tres vías fluviales hay comunicación con el litoral colombiano. De ahí que las músicas caribeñas vinieran de la Costa por estos ríos. Conocer o rastrear esta historia no solo permite hacer reminiscencias, sino comprender el devenir de los procesos musicales en las diez municipalidades del nordeste antioqueño, sus gestores y sus intérpretes a lo largo de generaciones. Procesos que integran desde solistas, dúos, tríos y cuartetos, hasta orquestas, estudiantinas y bandas de más de veinte integrantes.

## LOS COMPOSITORES

La siguiente relación tiene mucho de intimidad y de testimonio. Hace más de 25 años, con destino al *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, tuvimos oportunidad de acercarnos a la vida y obra de varios músicos

colombianos, entre ellos el maestro León Cardona y los Arroyave (padre e hijo). Debo reconocer que recibimos, por un lado, la invaluable ayuda del propio Cardona, quien nos recibió en su casa y atendió muy amablemente a nuestras preguntas e inquietudes; y por otro lado, las contribuciones del profesor Julio César Arroyave Calle y del maestro Luis Guillermo Rendón Calderón, a quienes nunca pudimos agradecer los datos, partituras y documentos que nos permitieron conocer las circunstancias vitales y la música de Pastor Emilio Arroyave Vieco y de su hijo, el gran pianista Fabio Arroyave Calle. Sobre ellos elaboramos sendas notas biográficas, pero los textos resultaron tan extensos que recibieron algo parecido a una censura y quedaron reducidos a simples reseñas, sin mención alguna a detalles que hoy han podido sobrevivir en la redacción de este capítulo. Cabe mencionar que la vida de Salvador Pasos nos llegó hace poco en las palabras de su hijo y de su nieto, cuando organizábamos un homenaje para conmemorar el centenario de su nacimiento.

## PASTOR EMILIO ARROYAVE VIECO

Por el texto biográfico que su hijo, el pedagogo, filósofo, bibliotecólogo e historiador Julio César Arroyave Calle, escribió para el homenaje discográfico que le hizo la Gobernación de Antioquia, en el volumen 5 de la serie *La Música en Antioquia* en 1989, sabemos que el maestro Pastor Emilio nació en San Lorenzo de Yolombó, el 25 de septiembre de 1891, siendo el menor de una familia donde la música ocupaba un sitio de honor: su madre, María del Tránsito Vieco Arrubla, fue una notable cantante, guitarrista y flautista (además, fue tía paterna de la familia Vieco Ortiz, una famosa dinastía de músicos y artistas de Medellín; y su padre, Justo Pastor Arroyave Henao, tuvo renombre en la interpretación de instrumentos tradicionales de cuerdas. Por obvias razones, Pastor Emilio se inició en el arte junto a sus padres cuando era todavía un niño. Durante la Guerra de los Mil Días, varios cuerpos militares quisieron llevárselo de “corneta” o “redoblante” de la tropa, pero su familia logró evadir el peligro y su madre lo destinó a Medellín. A los doce años ingresó al Colegio de San José, dirigido por los Hermanos de las Escuelas Cristianas, y recibió clases de solfeo, armonio y canto con el Hermano Filemón; además, se interesó en el arte de su padre: la ebanistería. Al volver a Yolombó, formó una Lira (trío instrumental típico



Pastor Emilio Arroyave Vieco (c1960). Fotografía tomada de Zapata Cuéncar (1973). Colección Maestro Jesús Zapata Builes, Fondo de Investigación y Documentación de Músicas Regionales, Facultad de Artes, Universidad de Antioquia

de cuerdas) con su padre y su hermano, que acompañó a las bellas voces de Dolores, Berta, Adelina y Josefina, las ya famosas hermanas Arroyave Vieco, llenando de alegría musical a su tierra y amenizando los bailes. En 1912 contrajo matrimonio, se ocupó como ebanista en el taller de su padre y le fue encomendada la dirección de la pequeña banda de Yolombó, para la que empezó a componer algunas piezas y en cuyo cargo permaneció tres años. Entre 1915 y 1918 formó parte de la Banda del Regimiento Militar “Girardot” de Medellín como primer clarinete bajo la batuta del maestro Gonzalo Vidal, con quien aprendió instrumentación y composición (Zapata Cuéncar, 1973, pp. 12-13).

De regreso a su pueblo natal, Arroyave Vieco se inició en el conocimiento de la música sacra y en la interpretación de los instrumentos de teclado junto al padre Miguel Giraldo Salazar, quien lo nombró corista de la iglesia local. Este sacerdote emprendedor logró con gran esfuerzo importar desde Italia, con la casa Conti, un instrumental completo para banda, y formó un grupo musical a partir de jóvenes aficionados, bajo la guía de Arroyave Vieco. Asimismo, fundó la Orquesta de Yolombó, que tocaba en las ceremonias del templo, amenizaba bailes, ofrecía el marco musical a las Compañías de Variedades escénicas que llegaban a la población y daba serenatas del mejor corte romántico.

Con la cooperación de Enrique González, un mecenas criollo, Pastor Emilio Arroyave Vieco logró llevar un piano a Yolombó en 1927, iniciativa heroica si se piensa que, desde la estación Sofía del Ferrocarril de Antioquia hasta la población, había que trepar una cordillera por complicados y difíciles caminos de herradura. Pero con baquianos y en turega, una ingeniosa forma de carga ideada por los arrieros antioqueños modificada para la ocasión, llegó el bello instrumento (antes propiedad de Ana María Vidal, la hija de su maestro Gonzalo Vidal, quien murió en plena juventud). Para festejar el arribo del piano, Pastor Emilio interpretó un concierto con obras de su inspiración (Arroyave Calle, 1989).

Ese mismo año, la Orquesta Internacional grabó en Nueva York los pasillos “Ben-Hur”, “Doble antioqueño” y “Anocheciendo” de Pastor Emilio Arroyave Vieco bajo la dirección del mexicano Eduardo Vigil y Robles, para la casa disquera estadounidense Victor Talking Machine Company. Su música fue difundida entre el público de todo el continente, y Arroyave recibió el reconocimiento internacional por su obra.

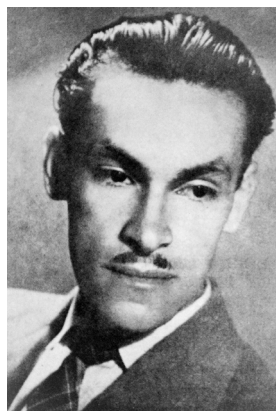
Luego vino la época de músico trashumante: al frente de bandas pueblerinas y de coros parroquiales, organizando orquestas típicas, enseñando música y componiendo por dondequiera que iba, Arroyave Vieco recorrió varios

municipios del occidente del país: La Estrella, Angostura, Condoto, La Floresta, Jordán, Yalí y Caramanta (Zapata Cuéncar, 1973, p. 13). Como director de la banda, regresó a Yolombó y permaneció en su cargo hasta que su avanzada edad lo obligó a retirarse de las actividades artísticas. Sus últimos años transcurrieron en la capital antioqueña, en medio de las dificultades y la pobreza. El 23 de noviembre de 1971, el maestro Arroyave Vieco murió en Medellín a los ochenta años.

Compositor de más de medio centenar de obras musicales originales, Pastor Emilio Arroyave Vieco no era rigurosamente seguidor de las corrientes tradicionales en el aspecto estético. Al lado de sus composiciones de corte popular —pasillos, marchas, vales, pasodobles, danzas, polkas y canciones, en ritmos diversos de la zona andina colombiana— aparecen sin catalogar aún motetes, trisagios, misas, letanías, música sacra y piezas de intención e inspiración mucho más académica. Entre sus más conocidas obras destacan “Ben-Hur”, “Nueva flor”, “Anocheciendo”, “Arroyo murmurador”, “Nieves del Ruiz”, “El aristócrata”, “Doble lección”, “Secretos del corazón”, “Doble antioqueño”, “Mi monita mala ley”, “Madre”, “Caprichos musicales”, “Canción de Navidad”, “En diciembre una tarde”, “A mi primer amor”, “Cambiado Madrigal”, “Mis tres amores” y “Gaviota maicera” (Arroyave Calle, 1989). Aunque su obra original empieza a ser divulgada con justicia por algunos entes gubernamentales, desafortunadamente su labor creadora permanece aún inédita y casi desconocida.

## FABIO ARROYAVE CALLE

Gracias a las notas biográficas que su hermano Julio César nos regaló hace más de 25 años (Arroyave Calle, 1991), sabemos que Fabio Arroyave Calle nació en Yolombó el 11 de diciembre de 1923 y que fue hijo de Leonor Calle y Pastor Emilio Arroyave Vieco. Se educó en la Escuela Urbana y en el Colegio de San Lorenzo de esta población, y en el Liceo de la Universidad de Antioquia, en Medellín. Desde muy temprana edad mostró su talento musical, particularmente en la interpretación del piano, y dirigió una banda marcial cuando todavía era un estudiante del Liceo. En 1943 ingresó al Instituto de Bellas Artes de Medellín para dedicarse exclusivamente a la música. Después de cursar todas las asignaturas teóricas y prácticas reglamentarias, cuando estaba



Fabio Arroyave Calle (1945).  
Fotografía Archivo de la familia  
Arroyave

adelantado en piano, le fue confiada su preparación a la profesora italiana Luisa Manighetti hasta que recibió el diploma correspondiente.

El 25 de octubre de 1946, Arroyave Calle hizo su primer concierto público en el Teatro Lido de Medellín, donde interpretó dos sonatas de Ludwig van Beethoven (la Op. 28 en Re mayor, conocida como “Pastoral”, y la Op. 27/2 en Do sostenido menor, conocida como “Claro de luna”) y dio a conocer su primera composición, la sonata Op. 1 en Do menor: “Semblanza del Sordo”. Además, se desempeñó como profesor de piano y solfeo en la Emisora de la Universidad de Antioquia (Instituto de Bellas Artes, 1946). De esa época data también su pieza pianística titulada “Alborada agreste” —Op. 10, abril 1945—, que conocimos en versión de concierto por el maestro Luis Guillermo Rendón Calderón y cuya partitura original reproducimos gracias a la gentileza de un sobrino del compositor.

A mediados de los años cuarenta, Fabio participó, como pianista y arreglista, del Orfeón Antioqueño, famosa masa coral dirigida por el profesor José María Bravo Márquez. En el seno de esa institución mostró sus cualidades creativas, presentando algunas de sus primeras obras corales religiosas (de las que se han recuperado dos sencillos motetes: “Haec dies —quam fecit Dominus—” [Este es el día que hizo el Señor], Op. 4, y “Christus factus est —pro nobis obediens usque ad mortem—” [Cristo se hizo, por nosotros, obediente hasta la muerte], Op. 15), que publicamos hace varios años con el maestro Andrés Posada Saldarriaga en el suplemento musical de la Revista Universidad de Antioquia (Arroyave Calle, 1993, pp. 113 y ss).

Después de su labor junto al Orfeón Antioqueño, Arroyave Calle se fue al Viejo Caldas, donde hizo varios recitales y fue contratado como pianista del Ballet Clásico Silvia Osorio, entidad perteneciente a la Sociedad de Amigos del Arte de Pereira, acompañando a los cantantes y bailarines que se presentaban periódicamente allí. De nuevo en Medellín, trabajó en varias estaciones radiales y en establecimientos nocturnos y de esparcimiento. Cuando la capital antioqueña se convirtió en la meca de la grabación en Colombia, Arroyave Calle firmó un contrato como pianista, arreglista y director artístico de discos Ondina, para luego firmar también con otros sellos discográficos y empresas del mismo carácter (RCA Víctor, Sonolux, Orbe). En esos años fue autor de varias obras que se hicieron muy populares, entre ellas el merecumbé “Amorosa bohemia” y los porros “La caprichosa” y “El mecánico” (este último ha vendido centenares de miles de ejemplares con la versión de la Orquesta de Edmundo Arias y de obligada inclusión actualmente en el repertorio de las bandas sinfónicas del país). También se tiene registro de algunas piezas grabadas por el Combo de Fabio Arroyave.

En marzo de 1958, realizó el que siempre consideró el mejor recital pianístico de su vida en el Teatro Lido de Medellín, interpretando a sus compositores favoritos: dos sonatas de Beethoven (la Op. 13 en Do menor conocida como “Patética” y de nuevo la Op. 27/2 en Do sostenido menor, “Claro de luna”), la “Polonesa 2”, Op. 26/2 en Mi bemol menor, de Frédéric Chopin, y la Op. 35 en Si bemol menor del mismo compositor, en la que se recuerda el tercer movimiento denominado “Marcha fúnebre” (Secretarías de Educación Departamental y Municipal, 1958). Su labor continuó en la capital del país, hacia donde viajó buscando mejores horizontes para su carrera. Trabajó como pianista, no solo en clubes y sitios de esparcimiento nocturno, sino también en la emisora Nueva Granada, la Televisora Nacional y la orquesta del Club Militar.

Como intérprete de piano, Fabio Arroyave Calle no tuvo par en su tiempo e incluso su epíteto artístico llegó a imponerse, “El terror de los pianistas, habidos y por haber”. Desde 1962, y durante una década, cada diciembre hizo como remembranza un recital en el Teatro Colón de Bogotá, en el cual presentaba obras de Beethoven y Chopin y piezas propias. En su labor de arreglista y orquestador fue también excepcional. Al respecto, recuerdan varios de sus amigos y discípulos que Fabio no fue un compositor original muy productivo y sus obras originales no pasan de la treintena, todas en ritmos de porro, gaita, pasillo, bambuco y vals. En cambio, sus orquestaciones se contaron por millares y fueron famosas. Se sabe, por ejemplo, que los cantantes que participaron en el desaparecido concurso de la Orquídea de Plata Philips le encomendaron hasta el 90% de los arreglos musicales a él y que la mayoría de los solistas profesionales del país recurrían a sus servicios para tal fin. La Orquídea de Plata fue el más importante evento en búsqueda del talento nacional, y jamás ninguna otra compañía discográfica ha podido igualarlo: de allí salieron a grabar en Philips el dúo Silva y Villalba, Los Be-Bops, Claudia Osuna, Jesús David Quintana, Paola, Eduardo Cabas, Christopher y el grupo Ellas, entre muchos más. *Es vox populi* que cuando alguien le encargaba un trabajo, Arroyave Calle preguntaba con característico acento paisa: “¿De cuántas garras lo querés?”, refiriéndose al precio y al tamaño de la orquestación. Y se recuerda que el sitio donde recibía dichos encargos era un pequeño bar contiguo a la emisora Nuevo Mundo al que llamaban Café “Orines Hilton”, en la carrera 19 con la calle 8, donde se reunía el personal vinculado a Caracol (Pinilla Aguilar, 1980, pp. 63-64; De la Espriella Ossío, 1997, p. 533). En la capital del país, Arroyave compuso también obras de intención más académica, como la fantasía “El proel de las quimeras” (suite sinfónica). Infortunadamente, toda esta producción se encuentra inédita, permanece guardada por sus parientes en Bogotá y olvidada por organismos estatales y la empresa

Presto (Metronomo  $\text{♩} = 80$ )

Alborada agreste

Op. 10

Fabio Arroyave C.

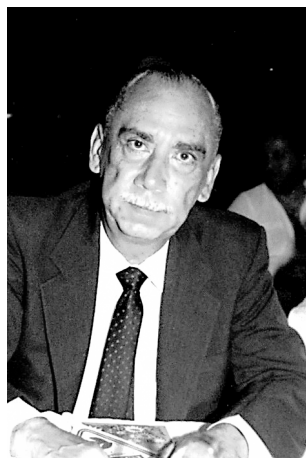
Handwritten musical score for "Alborada agreste" by Fabio Arroyave Calle, Op. 10. The score is written in 3/4 time and consists of six systems of two staves each. The first system includes a piano (p) dynamic marking and the instruction "marcado el canto". The notation features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature has one flat (B-flat). The score is written in black ink on aged paper.

Figura 1. Primera página de la partitura manuscrita de "Alborada agreste", Op. 10, de Fabio Arroyave Calle. Archivo Luis Carlos Rodríguez.

privada (Arroyave Calle, 1991). Víctima de los quebrantos de salud que trae la bohemia y la vida disipada, Fabio Arroyave Calle falleció en el hospital San Carlos de Bogotá, el 7 de agosto de 1972.

## LEÓN CARDONA

Leonel, como es su nombre de pila, nació en Yolombó el 10 de agosto de 1927, en el hogar formado por Celia García Castaño y Abel Cardona Santa. Niño aún, su familia se trasladó a Medellín. Hizo estudios primarios en el Colegio San José y secundarios en el Colegio de la Universidad Católica Bolivariana y en el Liceo de la Universidad de Antioquia. En su propia casa inició estudios en el arte, pues su madre, aficionada a la música, le enseñó las primeras notas en la guitarra. Su formación musical profesional comenzó en el Instituto de Bellas Artes de Medellín a cargo de Luisa Manighetti, Joseph Matza, Eusebio Ochoa, Marceliano Paz, Pietro Mascheroni; y luego con Héctor Hernández (del trío de los Hermanos Hernández), José María Tena, Gérard Gothelf, Luis Bacalov, Gregory Stone, Antonio María Peñalosa y Alex Tovar, entre otros, quienes le enseñaron tanto estudios básicos de teoría, lectura y escritura musical, dictado melódico, flauta y piano básico, como avanzados de guitarra, tiple, armonía, contrapunto, dirección de orquesta y composición (Zapata Cuéncar, 1973, pp. 31-32).



León Cardona (1992). Archivo personal del compositor

Después de empezar una carrera exitosa en Medellín, se trasladó a Bogotá, donde trabajó como intérprete y arreglista. Además de dirigir en teatros, grilles, clubes, hoteles, radio y televisión, fue director y arreglista de la Orquesta de planta de la Emisora Nueva Granada en varios programas estelares, y de la Orquesta de León Cardona, que actuó en el Grill Monserrate del Hotel Tequendama. Entre las varias agrupaciones y conjuntos en las que trabajó como organizador o partícipe, cabe resaltar a Los Violines Colombianos de León Cardona —con el que acompañó al Trío Morales Pino—, los coros Cantares de Colombia —cuyas grabaciones en Sonolux fueron memorables y con los que viajó a varios países latinoamericanos en representación de la música de nuestro país— y el Trío Instrumental Colombiano —en compañía de los inolvidables maestros Elkin Pérez Álvarez (tiple) y Jesús Zapata Builes (bandola), garantizando la calidad artística que lo llevó a ser el



más destacado en su género—. Sumado a ello, ha ofrecido conciertos en los más importantes escenarios del país y del extranjero. Durante una década fue director artístico de la disquera Sonolux de Medellín y representante para Colombia del sello RCA Victor. Por otro lado, ha sido jurado en los más importantes concursos nacionales (Colcultura, Festival Mono Núñez, Festival Nacional del Pasillo y el Festival Hatoviejo Cotrafa, entre muchos otros), miembro del Comité Técnico de la Fundación Promúsica Nacional de Ginebra (Funmúsica) y presidente del Consejo Directivo de la Asociación de Intérpretes y Productores Fonográficos (Acinpro). En torno a su labor compositiva, el maestro Cardona ha escrito y publicado unas 130 obras musicales; en general, se trata de piezas de muy alta exigencia técnica de las que se han grabado más de un centenar, interpretadas por artistas colombianos y extranjeros. En la actualidad, sus obras son materia obligada en los repertorios de eventos y concursos (Cardona, 1992).

Debe mencionarse de manera especial una serie importante de composiciones de tipo instrumental: los pasillos “Armonizando”, “Ensueño”, “Estudio de pasillo”, “Ofrenda”, “Éxtasis”, “Media sangre”, “En tono menor” y “Melodía triste”; los bambucos “Bambuco # 1”, “Sincopando”, “Gloria Beatriz” y “Bambuquísimo”; las baladas “Quiero” (con letra de la poetisa Olga Elena Mattei) y “Tristeza marina (Teresa tristeza)” (letra de Gonzalo Arango); y varios hermosos temas con textos del poeta antioqueño Óscar Hernández, como los bambucos “El premio (Dolores)”, “La mejora (Cafetalito)”, “No abandones tu tierra (Al campesino)”, “Hoy vamos a vivirnos” y “Dame tu mano, recibe mi tristeza”; el vals “Azul, azul”, la balada “Hay un solo camino” y los pasillos “Migas de silencio” y “Si no fuera por ti” (Cardona, 1992).

A raíz de tal repertorio, Cardona ha recibido numerosos reconocimientos, condecoraciones y premios otorgados por diferentes organizaciones, entes gubernamentales, municipalidades, entidades públicas y privadas. De grata recordación para nosotros es el homenaje que le hizo la Banda Sinfónica de la Universidad de Antioquia en 2017 con motivo de sus 90 años de vida, en la que se interpretaron varias de sus obras más conocidas en versiones del propio compositor.

**BAMBUQUISIMO**

"Bambuco" León Cardona

© 2013 Proceso Sonoro

Figura 2.

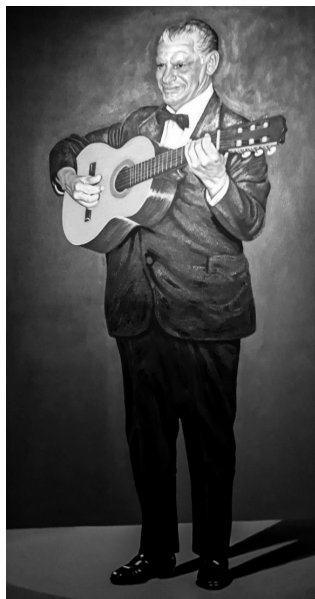
“Bambuquísimo”, partitura para guitarra (2013) Proceso Sonoro

## CAMILO GARCÍA

Nacido el 6 de mayo de 1910 en Amalfi, Camilo Arturo fue el primogénito de Teresa Bustamante y Fructuoso García. Además de ser uno de los compositores más prolíficos de Antioquia, también fue poeta, pedagogo y músico versátil. La vena musical la heredó de su padre, quien con un hermano conformó el dueto de los Hermanos García, el cual amenizó las noches bohemias del nordeste antioqueño a finales del siglo XIX y principios del XX. Desde su niñez, Camilo aprendió de manera autodidacta a tocar la guitarra y compuso sus primeras canciones. A los 11 años se escapó de su casa y llegó a Medellín, donde desempeñó múltiples y muy humildes labores, desde lustrabotas y mandadero hasta maletero y obrero en Coltejer, pasando por cantor y guitarrista en bares y cantinas del centro de Medellín. Pero también logró estudiar contabilidad y mecanografía en la Escuela Remington de Comercio, y solfeo en el Instituto de Bellas Artes de Medellín.

A los 15 años regresó a su tierra natal para hacerse cargo de su madre y sus hermanos menores. En el inicio formal de su carrera musical integró la banda municipal como clarinete, y con varios amigos creó un quinteto musical (clarinete, trompeta, lira, tiple y guitarra), tareas que tuvo que combinar con trabajos de albañilería. Luego de validar su bachillerato, se vinculó al magisterio en la vereda El Tigre y luego en la Escuela Urbana de Amalfi, donde incluso llegó a ser Concejal por poco tiempo (Zapata Cuéncar, 1973, pp. 46-47). De vuelta en Medellín, García se desempeñó como profesor de canto en algunas escuelas y trabajó en la Casa de la Cultura, alternando siempre sus labores educativas con las artísticas.

Entre 1936 y 1941, se presentó en varias estaciones radiales (entre ellas La Voz del Triunfo, Ecos de la Montaña y Radio Córdoba) y formó dúos como el Dueto Incógnito, Dueto Rival —con Alfredo Pérez—, Dueto Mixto García y Rubio —con la también compositora Isabel Rubio Trujillo, a quien debemos muchas canciones como “Amargo destino”, “Cuando me miran tus ojos”, “Desaliento”, “Fue mentira”, “Imposible”, “Lejos de ti”, “No me vuelvas a besar”, “Tu olvido”, “Vuelve”— y, el más importante, con Ramón



El maestro Camilo García Bustamante. Óleo de Gustavo Taborda (2010). Casa de la Cultura de Amalfi. Fotografía Luis Carlos Rodríguez

Carrasquilla, llamado inicialmente Duetto Antañón y luego conocido como Duetto de Antaño, conjunto con el cual García llegó a la fama nacional e internacional en poco más de 40 años de existencia. El Duetto de Antaño, al lado de otros duetos y solistas como Obdulio y Julián, Espinosa y Bedoya, Garzón y Collazos fueron artistas fundadores de la empresa disquera Sonolux a finales del año 1949. El dueto de García y Carrasquilla fue galardonado con muchos premios, y sus canciones fueron grabadas en varias casas disqueras de Colombia. Entre los integrantes que interpretaron la guitarra puntera se destaca Arnulfo Baena, con quien formó el Duetto del Pasado tras la muerte de Carrasquilla (García, 1993; Elejalde, 2009).

Durante sus largos años como cantor popular, Camilo García enriqueció el cancionero nacional con más de un centenar de piezas, especialmente en aires de pasillo y de bambuco. Su fuerte era la musicalización de versos ajenos. Son suyos “Corazón antioqueño”, “Bajabas de la montaña”, “Arrullo moreno”, “Corónate de flores”, “Crepuscular”, “Remembranza”, “Rumores de oración”, “Alma”, “Lágrimas”, “Debemos separarnos”, “Tú lo ignoras”, “No me vuelvas a besar”, “Destino”, “Ondas viajeras”, “Es mejor que no vuelvas”, “Canción de primavera”, “Lloviznas de ausencia”, “Florecer”, “De mis recuerdos”, “La gloria de sus ojos”, “Amanecer” y el famoso corrido “La lancha”, entre otras canciones que lo llevaron a ser reconocido como el compositor más fecundo de Antioquia después de Carlos Vieco Ortiz. A pesar de que García destaca en la música popular, se sabe que también compuso un estudio sobre aires nacionales a manera de fantasía, dos pasillos para orquesta (uno de ellos llamado “Necedad”), compuso la música para el “Himno de Amalfi”, entre otros. Falleció en Medellín el 19 de enero 1993. En su honor, tanto la Sala de Música de la Casa de la Cultura como el Festival de Música Colombiana del Municipio de Amalfi llevan el nombre de “Camilo García”.

## SALVADOR PASOS

Nació en el municipio de Segovia el 13 de diciembre de 1919. Comenzó su formación junto al pianista Willem Quast Sillie [conocido como don Guillermo Cúas, en su forma castiza y familiar], nacido en la isla de Curazao (Antillas Holandesas), quien fundó en el año 1932 una banda juvenil en Segovia, a la que ingresó Salvador Pasos como bombardino cuando apenas tenía 12 años. Infortunadamente, el curazoleño solo estuvo un año frente a la agrupación, pero Salvador alcanzó a seguir con él clases de piano, solfeo, dictado musical y principios fundamentales de armonía. Le sucedió como director de la banda Francisco Luis Blandón, quien estuvo en el cargo por varios años. Entre 1942 y 1943, aproximadamente, Pasos

fundó una banda en Zaragoza que tuvo a su cargo durante ocho años. Dicha agrupación logró sostenerse pese a las dificultades, y en 1973 ganó el primer lugar en el Concurso Departamental de Bandas organizado por la Fábrica de Licores de Antioquia. En 1950, Pasos volvió por muy poco tiempo a la banda de Segovia como trompetista y director, pero después fue llamado de Zaragoza para tomar nuevamente la dirección hasta 1952, cuando se radicó definitivamente en Medellín (Universidad de Antioquia, 1984). En 1953, por decreto de la Alcaldía de Medellín, fue nombrado profesor de música de la Casa de la Cultura y de la antigua Cárcel de La Ladera. En este establecimiento había una banda pequeña que él se encargó de impulsar, fundando además un conjunto orquestal con tres saxofones, dos trompetas, un contrabajo, un banjo, ritmos y dos cantantes (Zapata Cuéncar, 1973). Allí estuvo poco más de dos años. Actuó en varios conjuntos musicales hasta que el 1 de agosto de 1971 ingresó a la Banda del Conservatorio de la Universidad de Antioquia como barítono de primera clase, agrupación en la que estuvo hasta su jubilación en 1990.

Además de instrumentista de barítono y trompeta, el maestro Pasos fue notable compositor y arreglista para diversos conjuntos orquestales y bandas. Como parte de su legado, su hijo, Salvador Pasos Acuña, quien se formó bajo su cuidado como trompetista, actuó en la Sonora Tropicana, la Orquesta de los Hermanos Martelo y la Banda Sinfónica Universidad de Antioquia; y su nieto, Jonny Pasos, ha sido saxofonista, arreglista, docente y compositor muy destacado en la ciudad de Medellín.

En cuanto a la creación musical del maestro Salvador Pasos, conocemos apenas una docena de obras. Se tiene registro de que el pasillo “Idilio” fue su primera composición. Otros pasillos suyos son “Oasis”, “Desilusión”, “Segovia”, “Fabiola Esther”, “Zaragoza” y “Sol de invierno”; los pasodobles “Llegó diciembre” y “El Puno”, los boleros “Amanda” y “Elsy I”. En definitiva, una obra pequeña en número, pero sumamente hermosa y depurada, escuchada recientemente en el homenaje que la Banda Sinfónica Universidad de Antioquia brindó a su memoria con ocasión del centenario de su natalicio. Falleció en Medellín el 28 de octubre de 1996. En su honor, la Escuela de Música de Segovia lleva el nombre de “Salvador Pasos”.



Salvador Pasos (1990). Fotografía  
Cortesía de la Banda Sinfónica  
Universidad de Antioquia

## LEÓN ZAFIR (SEUDÓNIMO DE PABLO EMILIO RESTREPO LÓPEZ)

El profesor Manuel Bernardo Rojas cuenta en su libro *El rostro de los arlequines* que León Zafir nació en el “Alto del Gólgota”, en la zona rural del municipio de Anorí, seguramente a fines de junio de 1900. Su fecha de nacimiento no es precisa, pero su partida de bautismo, del 12 de julio de ese año, dice que era un niño de 20 días de nacido (Rojas, 1997, p. 4). En la “Memoria filial” de su libro de crónicas *Nosotros somos así*, escribió el propio León Zafir (1963) que sus padres, María del Carmen López Álvarez y Antonio José Restrepo Atehortúa, personas del campo y de tradición minera, “ambicionaban, Él, que fuera cuando crecido un hombre de trabajo fuerte, mejor minero, no importaba que de martillo y taladro, o labrador de maderas; y Ella, poeta, músico, pintor o Cura de almas” (p. 8). Al morir su madre, Pedro Pablo viajó a Medellín joven aún, en busca de aventuras, y se convirtió en periodista, cronista, humorista y sobre todo poeta. Se dice que adoptó el seudónimo de “León Zafir” al mirar a través de un espejo el anuncio de un concurso que por la época patrocinaba una conocida marca de galletas: “Rifas Noel”. Solo que le gustó más la “z” que la “s”. La crítica especializada lo ha considerado “prosista castizo y ameno, vate romántico y popular, autor de versos sentimentales y armoniosos; buen romancero” (Sánchez López, 1978, p. 402). Su más conocido libro de poesía, llamado *Luna sobre el monte* (1939), prologado por Tomás Carrasquilla y epilogado por Horacio Franco y Juan Roca Lemus (Rubayata), recoge 40 poemas, una buena muestra de su producción (Zafir, 1939). De este libro se han tomado varios textos en diversas recopilaciones conmemorativas, como la que apareció en la *Revista El Verso* de Medellín # 17 en marzo de 1950 y la de *Cuadernillo de Poesía Colombiana* # 70 en 1964, con una introducción de José Mejía y Mejía (Ediciones de la Universidad Pontificia Bolivariana). Dice Tomás Carrasquilla en la “Epístola-Prólogo” de *Luna sobre el monte*: “Tienen tus poesías esa frescura, esa ingenuidad, esa sencillez, que han agradado siempre. Y más habrán de agradar en estos tiempos en que todos estamos tan hostigados de este arte nuevo, tan raro, tan irritante, tan complicado, tan confuso...” (citado en Zafir, 1939, p. 8).

León Zafir fue laureado por algunos de sus poemas, entre ellos el titulado “Pastor Domicó, indio estúpido” recibió una Mención de Honor y una mascarilla de oro extraída de una tumba indígena en un concurso abierto



León Zafir, sin fecha (aprox. 1955), fotógrafo sin identificar. Archivo León Zafir (ALZ), Colección Patrimonio Documental, Biblioteca Carlos Gaviria Díaz, Universidad de Antioquia

por la Academia de Historia, y “La leyenda de Yhabur, o el cacique Norí” obtuvo en concurso nacional una Mención de Honor en los Juegos Florales celebrados en Medellín el 14 de octubre de 1933 (Sánchez López, 1978). A fines de los años cuarenta y principios de los cincuenta, junto al vate Ernesto González, publicó en la Imprenta Departamental la *Revista El Verso*, que llegó a superar el medio centenar de números (González y Zafir, 1946-1953). Ese último año, quizás como producto de su labor en esa revista, publicó en la misma imprenta y también con González *Antología de poetas de Antioquia* (González y Zafir, 1953). Por otro lado, desde 1927 trabajó en los periódicos *El Bateo* y *El Heraldo de Antioquia* (primero como colaborador y reportero, después como redactor), donde tuvo una sección llamada “Ecos del amanecer”. Fue director y administrador de *El Alfiler*, una revista semanal de carácter humorístico y de asuntos policíacos que tuvo una vida efímera (apareció en julio de 1933, inicialmente en la tipografía Victoria y luego en la tipografía Baena), donde colaboró Libardo Parra Toro, amigo y compañero de bohemia de León Zafir más conocido como “Tartarín Moreira”. También estuvo a cargo de la revista *Crímenes célebres de Antioquia*, de muy corta vida, pero su labor más destacada como periodista se encuentra en *El Diario*, donde dirigió por más de dos décadas la página “Antioquia típica” sobre temas culturales y del folclore. Después colaboró ocasionalmente con *El Correo* (Rojas, 1997, p. 141).

En su faceta literaria como cronista y periodista, Zafir editó los libros titulados *¡Aquí Voy!* (1935), *Este es el millonario paupérrimo* (c. 1938) —curioso texto sobre Pedro Antonio Elejalde Gaviria, el magnate de Frontino— y *Nosotros somos así* (1963) —con un texto a manera de prólogo, escrito por Emilio Jaramillo una veintena de años antes—, donde reúne varias de sus crónicas “festivas, dulcemente irónicas, profundamente humanas y extraídas del alma de la raza” (Jaramillo, 1941, p. 10). En otro ámbito de la vida pública, Pedro Pablo Restrepo López, nombre de pila de León Zafir, fue Diputado en la Asamblea de Antioquia entre 1942 y 1944, y miembro numerario de varias instituciones académicas, como la Comisión Nacional de Folklore, la Junta Folclórica de Antioquia y la Sociedad de Autores Antioqueños; fue correspondiente de la Associação de Intercâmbio Cultural (AIC) de Guitaringa (Mato Grosso, Brasil) y honorario del Centro Cultural “Marco Fidel Suárez” de Bello (Archivo León Zafir, U. de A.). El escritor León Zafir murió en Medellín el 9 de julio de 1964.

La razón de la inclusión de Zafir en este trabajo se debe a que algunos de sus poemas fueron musicalizados por compositores tan importantes como el ya mencionado Camilo García Bustamante —el bambuco “El balcón”, interpretado por el Dueto de Antaño—, Eladio Espinosa —el pasillo “Más

morena”, interpretado por el dueto Espinosa y Bedoya—, Luis Uribe Bueno—el bambuco “Tu delantal”, interpretado por las Hermanitas Pérez—. Sobre todo, con Carlos Vieco Ortiz conformó una verdadera llave maestra, pues hicieron juntos los antológicos pasillos “Hacia el calvario” y “Tierra labrantía”, los bambucos “Morenita, la dulzura”, “Noche de oro y azul” y “Primavera en Medellín”, y el vals “Cultivando rosas”, canción premiada (tercer puesto) en un concurso de composiciones latinoamericanas celebrado en 1937 en Estados Unidos por la Compañía General Electric de Schenectady, de Nueva York, piezas que lo dieron a conocer en el ámbito de la música colombiana andina tradicional de los años cuarenta y que fueron interpretadas por destacados cantantes colombianos y latinoamericanos. Vieco Ortiz y Zafir compusieron también otras piezas menos populares, como los pasillos “Tierra buena” y “La espera”, los bambucos “Remembranza”, “Besos del sol”, “Las manos de mi madre”, “Entre naranjales”, “Madre”, “Serenata lunar” y “Si quieres...” (Zapata Cuéncar, 1995), además de un bello y no muy conocido “Himno de la Sociedad Protectora de Animales” (Archivo León Zafir, Universidad de Antioquia). En su honor, la Biblioteca Pública Municipal de Anorí lleva el nombre de “León Zafir”.

## CONCLUSIÓN

El nordeste antioqueño, por ser una zona montañosa y ribereña, de verdadera transición entre las sabanas del Caribe y las alturas andinas, cruzada y cercada por varias corrientes fluviales y bordeada por una vieja línea férrea, es una región de gran diversidad en cuanto a expresiones musicales se refiere, desde la amplia gama de las llamadas tradicionales o populares hasta las académicas. Son muchos los cultores o compositores en cada una de ellas nacidos en la subregión. En este capítulo se conocen algunos aspectos biográficos de quienes, a juicio del autor, son los máximos exponentes de las músicas locales: los maestros Pastor Emilio Arroyave Vieco y su hijo Fabio Arroyave Calle, León Cardona, Camilo García Bustamante y Salvador Pasos, y el poeta Pedro Pablo Restrepo López, conocido por su seudónimo de León Zafir, que se hizo muy popular en las canciones que sobre sus versos hicieron Carlos Vieco Ortiz y otros músicos. Quedan muchos otros compositores del nordeste antioqueño por mencionar y conocer; sin embargo, los límites del presente capítulo no nos permiten su registro. Tenemos noticia (aunque no detalles de importancia) de por lo menos una veintena de personajes que esperan una futura investigación.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arroyave Calle, J. C. (1989). Pastor Emilio Arroyave Vieco, exponente de la música en San Lorenzo de Yolombó. Notas para el disco de la serie "La Música en Antioquia", volumen 5. Medellín: Dirección de Extensión Cultural, Secretaría de Educación y Cultura de Antioquia, Gobernación de Antioquia.
- Arroyave Calle, J. C. (1991). Notas para una biografía de Fabio Arroyave Calle. [Inédita].
- Arroyave Calle, F. (1993). Haec Dies y Christus Factus. *Revista Universidad de Antioquia* 62 (33), pp. 113 y ss. [Apuntes biográficos de Luis Carlos Rodríguez Álvarez y análisis musical de Andrés Posada Saldarriaga].
- Cardona, L. (1992). *Hoja de vida*. Texto mecanoscrito. [Inédita].
- De la Espiella Ossío, A. (1997). *Historia de la música en Colombia a través de nuestro bolero*. Bogotá: Norma.
- Elejalde Arbeláez, R. (2009). Cien años de Camilo García. *El Mundo* (6 de diciembre). Recuperado de <https://www.elmundo.com/portal/pagina.general.impresion.php?idx=135254> [06.02.2020]
- García, J. I. (1993). Esta es la última canción. *El Tiempo* (7 de febrero). Recuperado de <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-35350> [06.02.2020]
- González, E. y Zafir, L. (1946-1953). *Revista El Verso*. Medellín: Imprenta Departamental.
- González, E. y Zafir, L. (1953). *Antología de poetas de Antioquia*. Medellín: Imprenta Departamental.
- Instituto de Bellas Artes (1946). *Programa de mano. Recital de piano de Fabio Arroyave Calle*. Medellín.
- Jaramillo, E. (1941). León Zafir, poeta y cronista. En L. Zafir. *Nosotros somos así*. Crónicas (p. 10). Medellín: Imprenta Departamental.
- Pinilla Aguilar, J. I. (1980). *Cultores de la Música Colombiana*. Bogotá: Ariana.
- Rojas, M. B. (1997). *El rostro de los arlequines: Tartarín Moreira y León Zafir, dos mediadores culturales*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, Municipio de Medellín.
- Sánchez López, L. M. (1978). *Diccionario de Escritores Colombianos*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Secretarías de Educación Departamental y Municipal (1958). *Programa de mano. Recital de piano de Fabio Arroyave Calle*. Medellín.
- Universidad de Antioquia (1984). *Programa de mano # 36. Concierto de la Banda de la Universidad de Antioquia*. Medellín: Facultad de Artes, Departamento de Extensión y Divulgación Artística.
- Zafir, L. (1939). *Luna sobre el monte*, poesías. Medellín: Imprenta Departamental.
- Zafir, L. (1963). *Nosotros somos así*. Crónicas. Medellín: Imprenta Departamental.
- Zapata Cuéncar, H. (1973). *Compositores antioqueños*. Medellín: Granamérica.
- Zapata Cuéncar, H. (1995). *Antología de la canción en Antioquia*. Medellín: Ediciones Autores Antioqueños, volumen 86.

## DISCOGRAFÍA

- Composiciones de Pastor Emilio Arroyave Vieco: "Ben Hur", "Doble antioqueño" y "Anocheciendo" (pasillos), Orquesta Internacional, Eduardo Vigil y Robles (director), discos RCA Victor, New York, Matriz BVE-48426 (21 diciembre 1928); Matriz BVE-38791 etiqueta 79438 (10 junio 1927), y Matriz BVE-38749 etiqueta 79438 (13 mayo 1927).
- Composiciones de Pastor Emilio Arroyave Vieco: "Ben Hur", "Nueva flor", "Anocheciendo", "Arroyo murmurador", "Nieves del Ruiz", "El aristócrata", "Doble lección", "Secretos del corazón", "Doble antioqueño", "Mi monita mala ley", "Madre", "Caprichos musicales", "Canción de Navidad", "En diciembre una tarde", "A mi primer amor", "Cambiado madrigal", "Mis tres amores" y "Gaviota maicera", disco monográfico LD, vol. 5 de La Música en Antioquia (1989).
- Composiciones de Fabio Arroyave Calle: el merecumbé "Amorosa bohemia" y los porros "La caprichosa" y "El mecánico", Orquesta de Edmundo Arias, discos Ondina, Victoria.
- Composiciones de León Cardona: "Armonizando", "Ensueño", "Estudio de pasillo", "Ofrenda", "Éxtasis", "Media sangre", "En tono menor" y "Melodía triste" (pasillos), y "Bambuco # 1", "Sincopando", "Gloria Beatriz" y "Bambuquísimo" (bambucos).



- Baladas de León Cardona: "Quiero" (letra de Olga Elena Matter), Nelson Arango, discos Sonolux, y "Tristeza marina" (Teresa tristeza) (letra de Gonzalo Arango), Lucho García, LP Pintura, Poesía y Voces, Diners Club de Colombia, y, en forma instrumental, LP Colombia Romántica, discos Sonolux.
- Con textos de Óscar Hernández, música de León Cardona, los bambucos "El premio" (Dolores), "La mejoría" (Cafetalito), "No abandones tu tierra" (Al campesino), "Hoy vamos a vivirnos" y "Dame tu mano", recibe mi tristeza", el vals "Azul, azul", la balada "Hay un solo camino" y los pasillos "Migas de silencio" y "Si no fuera por tí", versiones de Leonor González Mina y de Alicia Isabel Santacruz, discos Sonolux.
- "El balcón" (bambuco), letra de León Zafir y música de Camilo García Bustamante, interpretado por el Duetto de Antaño.
- "Más morena" (pasillo), letra de León Zafir y música de Eladio Espinosa, interpretado por el dueto Espinosa y Bedoya con el Conjunto de Iván Uribe, discos Sonolux.
- "Hacia el calvario" (pasillo), letra de León Zafir y música de Carlos Vieco Ortiz, interpretado y grabado por primera vez por Luis Álvarez y Las Dos Marías, con la Orquesta RCA Victor, dirigida por Eduardo Vigil y Robles, en Ciudad de México, para la Victor, matriz MBVE-90704; Zoilita Suárez, Nueva York, 16 de junio de 1939, en el sello Decca; Alfonso Ortiz Tirado, con el respaldo del conjunto Amerindia (1949). También fue grabada por Juan Arvizu y por Lucho Ramírez, y muchísimos más solistas, duetos y tríos.
- "Tierra labrantía" (pasillo), letra de León Zafir y música de Carlos Vieco Ortiz, interpretado por vez primera por Alfonso Ortiz Tirado, grabado en Bogotá con el respaldo de la orquesta del maestro Francisco Cristancho, y después por numerosos solistas, duetos y tríos.
- "Morenita, la dulzura" (bambuco), letra de León Zafir y música de Carlos Vieco Ortiz, interpretado y grabado por Luis Álvarez y De Olivares y el Trío Ortiz para la Casa Victor, matriz BS-89571 (22 de abril de 1935), y por Ladislao Orozco y Miguel Cáceres y el Grupo Cartagena, Victor, matriz BS-92432 (8 de julio de 1935).
- "Primavera en Medellín" (bambuco), letra de León Zafir y música de Carlos Vieco Ortiz, interpretado y grabado en 1954 por Obdulio y Julián, para Sonolux, LP 12164.
- "Cultivando rosas" (vals), letra de León Zafir y música de Carlos Vieco Ortiz, fue interpretado y grabado por Sarita Herrera, acompañada por la Orquesta Terig Tucci, en Nueva York, el 9 de febrero de 1938, para la RCA (matriz BS-018494, etiqueta Victor # 82285). Posteriormente, la han grabado Víctor Hugo Ayala con el Conjunto de Jaime Llano González, y muchos otros.
- "Tierra buena" (pasillo), letra de León Zafir y música de Carlos Vieco Ortiz, interpretado por el dúo Germán y Leonel (Germán Rodríguez Velásquez y Leonel Villegas), en el disco Por siempre de Colmúsica.
- "Entre naranjales" (bambuco), letra de León Zafir y música de Carlos Vieco Ortiz, interpretado y grabado por el Trío Dalmar en Nueva York, ca. 1953, para la SMC (Spanish Music Center) disco # 1282.

## ÍNDICE ANALÍTICO

## A

agricultura 41, 42, 92, 94, 95, 96, 99

antioqueñidad 28, 32, 149.  
 mito de la 149

*v.t* identidad antioqueña

antioqueño(s), el (los) 9, 10, 11, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 26, 27, 30, 32, 54, 59, 91, 104, 147, 150, 151, 152, 153, 154, 157, 158, 162, 163, 194, 198, 200, 201, 208, 213, 214, 216, 217, 218, 222, 223, 224, 227, 228, 229

arraigo 10, 14, 16, 25, 26, 27, 104, 145, 213

arte(s) 13, 45, 47, 52, 66, 76, 77, 85, 105, 120, 135, 149, 155, 172, 174, 180, 183, 188, 199, 209, 215, 221, 226

gráficas 13, 183

Asociación Minera Colombiana 44

autenticidad 135, 143, 145, 149

autores españoles 156, 157.

*v.t* literatura española

autoritarismo 88

## B

Barroco 12, 162

biblioteca(s) 11, 14, 136, 138, 156, 157, 168, 195, 208

burguesía 38, 39, 145

## C

caligrafía 114, 120, 183

campesino(s) 20, 96, 97, 98, 143, 148

canon(es) 22, 28, 34, 108, 109, 133, 155

capitalismo 19, 20, 22, 39, 142, 200. *v.t* capitalista(s)

capitalista(s) 19, 20, 21, 23, 32, 49, 102.

*v.t* capitalismo

censura(s) 68, 74, 169, 194, 215

centros periodístico-literarios 157

ciudad(es) 11, 23, 24, 31, 41, 61, 64, 77, 79, 87, 94, 100, 106, 110, 115, 117, 135, 136, 138, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 163, 171, 174, 175, 197, 200, 201, 202, 203, 205, 208, 225

clase(s) social(es) 20, 21, 24, 29, 47, 57, 116, 117, 119, 198, 199, 200

burguesa 39

dirigente 149

mercantil 21, 42, 48, 50

colonia(s) 41, 42, 43, 44, 52, 91, 166, 206

comercio 14, 27, 41, 46, 48, 49, 50, 92, 94, 102, 201

compositor(es) 13, 213, 214, 217, 218, 219, 222, 223, 224, 225, 227, 228

Concordato 54, 58

conservador(a) (es) 11, 29, 30, 37, 49, 54, 55, 58, 64, 65, 82, 87, 88, 89, 104, 112, 153, 171, 197.

*v.t* conservatismo

conservadurismo

católico 22

conservatismo 51, 52, 53

antioqueño 51, 88

*v.t* conservador

Constitución(es), la(s) 54, 68, 87, 93, 153, 196

contexto

intelectual 90, 103

político 10, 88, 90, 112

sociocultural 123, 198

contradiscurso 116, 120, 122

ensayos

contramodernistas 37

costumbrismo 22, 94, 152, 155, 156, 158, 163, 179.

*v.t* costumbrista(s)

cuadro(s) de costumbres

costumbrista(s) 28, 46, 133, 152, 155.

*v.t* costumbrismo

crónica(s) 11, 12, 13, 69, 136, 142, 143, 144, 148, 149, 150, 160, 166, 167, 168, 169, 172, 174, 175, 176, 185, 196, 226, 227

cuadro(s) de costumbres

12, 22, 41, 46, 152, 156.

*v.t* costumbrismo

cultura 24, 26, 27, 29, 31, 32, 68, 73, 112, 113, 115, 117, 118, 119, 120, 153, 199, 207

cafetera 117

D

decadentismo 179, 180

demonio 76, 77, 78, 79, 80, 85, 99. *v.t* diablo

diablo 19, 69, 78, 79, 80, 81, 82, 84, 85, 174.

*v.t* demonio

dialogismo 116, 119

discurso(s) 11, 22, 23, 28, 32, 108, 109, 110, 112, 115,

116, 117, 118, 119, 120, 130,  
133, 153

**hegemónico** 11, 108,  
109, 110, 117, 133

**oral** 116

## E

**economía** 9, 40, 48, 95,  
96, 100, 101, 136, 183

**élite(s)** 17, 18, 24, 38, 48,  
49, 50, 51, 58, 199

**escritores** 9, 11, 28, 66,  
89, 90, 102, 110, 142, 146,  
151, 152, 156, 157, 158, 165,  
180, 181, 203

**escritura** 13, 66, 79, 115,  
120, 136, 143, 150, 151, 154,  
167, 183, 193, 194, 207, 209,  
210, 221

**femenina** 194

**escuela(s)** 11, 12, 47, 82,  
83, 137, 138, 152, 153, 155,  
156, 157, 163, 180, 200, 214

**estética(s)** 12, 13, 14, 37,  
54, 98, 112, 149, 152, 153,  
154, 155, 156, 157, 158, 163,  
174, 176, 179, 185, 204,  
209, 214

**estilo(s)** 12, 16, 24, 29, 70,  
90, 138, 155, 156, 163, 179,  
203, 208, 210

**estructura(s)** 15, 31, 55,  
56, 111, 116, 120, 122, 134,  
157, 162

**estudio de costumbres**  
85, 155, 156

## G

**génesis textual** 154, 155

**gestión cultural** 11, 149

**guerra(s)** 22, 38, 39, 43,

52, 53, 54, 55, 56, 58, 64,  
78, 81, 88, 167, 171, 175

**Mil Días, de los** 13, 37,  
171, 183, 215

**Supremos, de los** 52, 55

## H

**heterogeneidad** 11, 25,  
108, 109, 110, 111, 115, 133

## I

**identidad** 15, 16, 17, 18,  
20, 21, 23, 24, 25, 26, 27,  
28, 31, 32, 33, 57, 91, 108,  
109, 110, 111, 117, 118, 130,  
135, 145, 148, 154

**regional** 21

**ideología** 11, 80, 84, 87,  
88, 89, 154

**Iglesia** 19, 39, 51, 55, 68, 72,  
97, 98, 104, 136, 169, 216

**Ilustración, la** 39, 47, 48

**imaginario regional** 33, 34

**indígena(s)** 17, 18, 19, 33,  
40, 46, 93, 109, 112, 205, 226

**industria** 11, 41, 92, 93, 95,  
137, 145, 147, 149, 183, 201

**cultural** 149

**fonográfica** 137

**musical** 137

**tipográfica** 183

**industrialización** 39, 40,  
48, 49

**inmigración** 10, 37, 40,  
45, 46, 48, 50, 51, 53, 57,  
58. *v.f* migración(es)

**institución literaria** 12, 115

**integración étnico-racial** 116

**intelectual(es)** 8, 11, 13,  
22, 39, 46, 47, 54, 55, 57,

80, 82, 88, 89, 90, 95, 103,  
108, 109, 112, 138, 143, 146,  
149, 151, 153, 154, 155, 157,  
158, 168, 179, 180, 193, 199,  
200, 208

**actividad** 11, 88, 95

**círculos** 157, 158

**desarrollo** 103

**historia** 13, 179, 193

**intertextualidad** 130, 151,  
159, 162, 174

**ironía** 12, 30, 67, 83, 144,  
150, 154, 162, 163

## L

**lenguaje** 25, 71, 100, 115, 116,  
117, 133, 203, 205, 207, 208

**oral y popular** 115

**letras** 24, 26, 89, 104, 108,  
113, 120, 137, 142, 151, 156,  
157, 159, 188, 191, 194, 198

**antioqueñas** 24, 142,  
151, 194, 198

**universales** 159

**ley** 93, 94, 169

**caballos, de los** 169

**prensa, de** 171

**liberal(es)** 10, 12, 22, 30,  
38, 39, 49, 51, 53, 55, 58,  
63, 64, 65, 67, 72, 74, 79,  
80, 82, 85, 87, 89, 112,  
119, 166, 169, 171, 181, 197.

*v.f* liberalismo

**liberalismo** 39, 55, 56, 61,  
64, 65. *v.f* liberal(es)

**literatura(s)**

**antioqueña** 13, 15, 16,  
22, 24, 28, 33, 90,  
99, 103, 104, 153

**clásica** 10

- colombiana 108, 133, 158  
 española 12, 84, 151, 153  
 heterogénea(s) 109,  
 110, 111, 112, 115,  
 122, 133  
 historia(s) de la 84,  
 108, 133, 163  
 homogéneas 110  
 latinoamericana 108,  
 109, 110  
 moderna 183  
 nacional 12, 22, 156, 164
- M**  
 manuscrito 114, 120, 122  
 mestizaje 18, 19  
 metaliteratura 122, 133  
 migración(es) 11, 14, 104,  
 117. *v.f* inmigración  
 minería 10, 17, 19, 32, 40,  
 41, 42, 44, 45, 46, 48, 50,  
 91, 92, 93, 94, 95, 96, 99,  
 100, 101, 102  
 minero(s) 11, 18, 21, 42,  
 48, 57, 90, 91, 92, 93, 94,  
 95, 96, 97, 98, 99, 100, 103,  
 104, 137, 138, 144, 226  
 mito(s) 17, 19, 26, 32, 90,  
 143, 149, 150, 174  
 antioqueñidad, de la 149  
 modelo(s) 24, 26, 27, 30,  
 32, 55, 65, 94, 148, 150,  
 157, 198, 199  
 conservador 197  
 económico 32  
 social y cultural 116  
 tradicional(es) 16, 18,  
 26, 27, 28, 29, 30,  
 31, 32, 39, 46, 50,  
 55, 89, 157, 228  
 modernidad 16, 38-40  
 modernismo 37, 54,  
 148, 180  
 modernización 10, 37,  
 38-40, 47, 48, 50, 51, 55,  
 58, 59  
 montaña(s) 10, 16, 17, 26,  
 33, 91, 92, 97, 144, 147, 214  
 moral 10, 29, 30, 31, 72,  
 74, 77, 84, 160, 200, 201  
 movilidad social 40,  
 42, 58  
 movimientos literarios y  
 culturales 180  
 mujer(es) 13, 14, 33, 67,  
 68, 70, 71, 72, 73, 74, 75,  
 76, 77, 78, 79, 81, 82, 83,  
 84, 85, 115, 116, 137, 145,  
 148, 174, 193, 194, 195, 196,  
 197, 198, 199, 200, 201, 202,  
 204, 206, 207, 210  
 condición de la (s) 197  
 música(s) 13, 14, 17, 78,  
 79, 97, 120, 145, 147, 213,  
 214, 215, 216, 217, 221, 224,  
 225, 228
- N**  
 nación 21, 33, 37, 51, 54,  
 55, 56, 57, 88, 89, 108, 109,  
 110, 111, 112, 117, 133, 153  
 colombiana 54, 153  
 nadaísmo 31, 32  
 narrativa(s) 12, 108, 116,  
 117, 122, 155, 156, 157, 163,  
 164, 165, 167, 203, 210  
 moderna 12, 164  
 naturalismo 156, 157,  
 158, 163  
 novela 12, 25, 54, 92, 104,  
 112, 114, 151, 152, 153, 155,  
 156, 158, 159, 160, 162, 163,  
 185, 188, 190, 194, 205  
 moderna 163
- O**  
 oralidad 115, 116, 117, 119,  
 120, 143, 203
- P**  
 paisaje(s) 22, 24, 25, 26,  
 27, 32, 91, 92, 98, 103, 135,  
 203, 206, 207  
 parodia 12, 154, 160, 162, 163  
 caballerescas 163  
 partido  
 Conservador 52, 54,  
 64, 68, 108  
 Liberal 169, 197  
 patriado 58  
 periódico(s) 12, 14, 22, 65,  
 93, 100, 143, 154, 166, 167,  
 168, 169, 171, 172, 175, 176,  
 196, 197, 227  
 Impresos 166, 167, 168,  
 169, 175  
 periodismo 154, 172  
 poetas 11, 66, 69, 73, 81, 90,  
 112, 138, 142, 146, 148, 227  
 poética 10, 13, 85, 160,  
 167, 174, 175, 176  
 prensa 89, 142, 150, 165,  
 166, 167, 168, 169, 171, 172,  
 176, 188, 198  
 libertad de 166, 169, 188  
 progreso 10, 16, 21, 27,  
 28, 29, 32, 47, 52, 72, 82,  
 95, 117, 149, 163, 207  
 prosa 11, 12, 135, 136, 143,  
 155, 156, 175

**provincia de Antioquia**

10, 38, 40, 41, 45, 48, 49,  
58, 93

**provincia de Medellín**

41, 53

**publicaciones** 13, 89, 155,

167, 172, 175, 179, 181, 183,  
190, 198, 199

periódicas 89, 167, 172, 183

seriadas 13, 179

**R****racionalismo económico** 58**realismo** 153, 156, 157,

158, 163

**recursos intermediales**

133. *v.t.* Relación imagen/  
texto

**regeneración** 10, 54, 55,

64, 85, 118, 119, 153, 166, 169

**regionalismo** 117, 152**relación imagen/**

texto 111. *v.t.* Recursos  
intermediales

**relato(s)** 17, 18, 22, 32, 84,

92, 115, 160

oficial 27

**Renacimiento** 12, 152, 162**República** 28, 53, 54, 58,

89, 91, 112, 158

Conservadora 112

federal 23

Liberal 112

Nueva Granada, de la 58

**revista(s) femenina(s)**

199, 201

**Romanticismo** 21, 22, 73,

76, 77, 84, 85, 138, 142, 148,

155, 156, 158, 162, 163, 164

**S****sellos discográficos** 218

**sistema(s)** 21, 39, 40, 42,  
56, 58, 91, 96, 108, 109, 110,  
133, 134, 167, 198

educativos 39, 40, 56

literario 109, 110, 167

**sociedad(es)** 13, 19, 20,

31, 38, 39, 42, 43, 50, 53,  
57, 60, 65, 71, 81, 100, 103,  
109, 110, 115, 117, 118, 119,  
153, 154, 166, 176, 198, 199,  
200, 201, 204

antioqueña 118, 119

capitalista 20

latinoamericanas 109, 166

literarias 103

modernas 53

patriarcal 198

**sujeto** 11, 111, 117, 118, 119, 123,  
130, 133, 141, 196, 204, 209

heterogeneizante 11, 119

migrante 111, 117, 118, 130

plural 117

suroeste antioqueño 115

**T**

**territorio(s)** 16, 17, 18, 19,  
20, 24, 26, 29, 33, 46, 87,  
90, 91, 93, 100, 202, 207

texto primigenio 159

**tradición(es)** 10, 16, 18,  
25, 29, 30, 31, 32, 41, 44,  
54, 58, 68, 71, 72, 85, 97,  
100, 103, 109, 118, 120, 145,  
147, 149, 159, 160, 183, 226

colombianas 71, 72

familiares 58

literaria 159, 160

minera 41

oral 18, 44

transcontextualización 162

transtextualidad 159

**U**

unidad nacional 21, 108

Unión Republicana 171

**V**

**violencia(s)** 33, 39, 58,  
68, 148

## ÍNDICE ONOMÁSTICO

## A

Academia Antioqueña de Historia 53  
 Acinpro 222  
 Agudelo, Miguel [David Guerrero] 190  
 Aleluya (A. J. Restrepo) 65, 66  
*Alpha* (revista) 13, 46, 54, 113, 166, 179, 180, 181, 182, 184, 185, 188, 190, 191  
 Amalfi 9, 11, 13, 14, 38, 40, 44, 63, 65, 91, 93, 94, 95, 100, 101, 102, 103, 223, 224  
 Anorí 13, 40, 44, 48, 50, 91, 93, 95, 107, 138, 190, 226, 228  
 Ante la tumba... (M. Uribe Velásquez) 66  
*Antología de poetas de Antioquia* 227  
 Apuntaciones históricas 41, 45, 51  
 Arango, Gonzalo 9, 31, 222  
 Arango Mejía, Gabriel 174  
 Arbeláez, Eliseo 26  
 Arciniegas, Germán 114  
 Ardila, Clemencia 162  
 Arias de Greiff, Jorge 45, 46, 50  
 Arroyave Calle, Fabio 13, 215, 217, 219, 221, 228  
 Arroyave Calle, Julio César 215  
 Arroyave Vieco, Pastor Emilio 13, 215, 216, 217, 228

Autobiografía (T. Carrasquilla) 12, 152, 154, 155, 156, 163, 164, 169

## B

B. A. Goldsmith & Co 40, 43, 45  
 Bagú, Sergio 20  
 Ballet Clásico Silvia Osorio 218  
 Bárbara Jaramillo (M. Uribe Velásquez) 10, 65, 69, 70, 73, 84  
 Barrientos Ruiz, Manuel Salvador 48, 53  
 Bedout Moreno, Félix de 47, 54  
 Bedoya, Luis Iván 162  
 Beethoven, Ludwig van 218  
 Berrío, Pedro Justo 11, 23, 50, 54, 58, 87, 88, 89  
 Betancourt Villegas, Félix 180, 188  
 Biblioteca El Tercer Piso 195  
 Bogislao de Greiff, Juan Luis 51  
 Bogotá 10, 34, 35, 38, 49, 63, 64, 65, 70, 71, 73, 76, 79, 83, 84, 112, 114, 154, 157, 158, 171, 172, 175, 188, 202, 210, 219, 221  
*Boletín de la Sociedad Geográfica de Colombia* 45  
 Bolívar, Simón 56  
 Botero Guerra, Camilo 99, 101  
 Botero, Juan José 66  
 Bourget, Paul 158  
 Boussingault, Jean 44

Bravo Betancur, J. M. 41, 42

Bravo Márquez, José María 218

Bravo, Pascual 48, 49, 53

Bretón de los Herreros 84

Brew, Roger 95, 96

## C

Callejas i Mejía, Mariano 95  
 Cano, Antonio José 180, 181  
 Cano, Fidel 166, 169, 171, 172  
 Cano, Francisco Antonio 10, 20  
 Cano, Luis 172, 188  
 Canto del antioqueño (E. Mejía) 20, 27  
 Canuto Restrepo, Manuel 89  
 Cardona, León 13, 215, 221, 228  
 Caro, José Eusebio 52  
 Caro, Miguel Antonio 53, 55, 56, 58, 188  
 Carrasquilla, Isabel 13, 193, 194, 198, 199, 205  
 Carrasquilla, Tomás 9, 12, 13, 23, 24, 28, 37, 41, 54, 99, 104, 149, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 158, 159, 163, 165, 166, 167, 168, 169, 172, 174, 175, 176, 179, 185, 188, 193, 194, 203, 209, 210, 226  
 Cartagena 49, 67, 195  
 Castaño Gil, Carlos 58  
 Castilla 160

Castro, Alfonso 174, 181,  
190

Centeno, María 143

Cervantes Saavedra,  
Miguel de 151, 157, 158,  
159

Chaverra, Gaspar 174

Chile 172, 214

Chocó 29, 49

Chopin, Frédéric 219

Cisneros 40, 41, 214

Codazzi, Agustín 46, 47

Colombian Mining

Association 40

Comisión Nacional de

Folklore 149, 227

Conto, César 66

Cornejo Polar, Antonio  
11, 107, 108, 109, 110, 111, 115

Costa Rica 172

*Crímenes Célebres de*

*Antioquia* (revista) 227

*Cuadernillo de Poesía*

*Colombiana* (revista) 226

## D

Dabeiba 45

Darío, Rubén 37, 38,  
138, 181

Dasent, George Webbe  
84

Díaz Castro, Eugenio 22,  
155, 156

*Don Juan Tenorio* (J.

Zorrilla) 73

*Don Quijote de la Mancha*

(M. de Cervantes) 12,

151, 153, 158, 159, 160, 161,

162, 163

## E

Echeverri, Javier 33

Ecuador 214

Egido, Aurora 160

*El burlador de Sevilla...* (T.  
de Molina) 73

El campesino y el diablo  
(Hermanos Grimm) 85

El crucifijo preso (J.

Vives Guerra) 69

*El diablo cojuelo* (L. Vélez  
de Guevara) 174

El epitafio al usurero (J.

Vives Guerra) 69

*El Espectador* (periódico)

12, 166, 167, 168, 169, 171,

172, 175, 176

El joven Arturo (R. Mac-  
Douall) 82

El machete (J. Posada  
Rodríguez) 107-134

*El moro expósito* (A. de  
Saavedra) 73

El palacio de la felicidad  
(F. de P. Rendón) 13, 181,  
183, 184, 185, 188

El proel de las quimeras  
(suit sinfónica) 219

El recluta (F. Velásquez  
Caballero) 88

*El último arriero y otros  
cuentos* (Tulio González) 28

Envigado 143, 171, 190

Escobar Gaviria, Pablo 58

Escobar Velásquez,  
Mario 28, 33, 107, 114

Escuela de Artes y

Oficios 47

Escuela de Música de  
Segovia (Salvador Pasos)  
225

España, Gonzalo 68

Espinosa, Eladio 145, 227

Espriella Ossío, Alfonso  
de la 219

Espronceda, José de 65, 84

Estado Soberano de

Antioquia 45, 47, 49, 87,  
88, 90, 93, 94, 100, 101, 102

Este es el millonario  
paupérrimo (L. Zafir)  
227

## F

Fals Borda, Orlando 19, 59

Faulkner, William 114

Festival de Música

Colombiana 224

Festival Hatoviejo

Cotrafa 222

Festival Nacional del  
Pasillo 222

Flaubert, Gustave 156

Franco, Horacio 226

Fredonia 115

Frontino 45, 48, 92, 227

*Frutos de mi tierra* (T.

Carrasquilla) 12, 54, 151,

153, 154, 155, 156, 158, 159,

161, 162, 163, 194

Fundación Promúsica

Nacional de Ginebra,

Funmúsica 222

## G

García, Abraham 169

García Barrientos,

Federico 200, 201

García Bustamante,

Camilo 13, 227, 228

Gellner, Ernest 39, 56

Genette, Gérard 158, 159,

162, 163

Geografía general y compendio histórico del Estado de Antioquia en Colombia (M. Uribe Ángel) 94  
*Gil Blas* (semanario) 64  
 Giraldo Salazar, Miguel 216  
 Gómez Barrientos, Domitila 53  
 Gómez Barrientos, Estanislao 43, 53  
 Gómez, Efe 37, 54, 99  
 Gómez González, Jesús 138  
 Gómez Restrepo, Antonio 28  
 Gómez Valderrama, Pedro 205, 206  
 González, Enrique 216  
 González, Ernesto 227  
 González, Fernando 9, 28, 29, 30, 32  
 González, Tulio 9, 28  
 González Uribe, Hipólito 91  
 Gothelf, Gérard 221  
 Greiff Bravo, Luis Manuel de 45, 53  
 Greiff, Carlos  
 Segismundo de 10, 37, 38, 41, 43, 51, 57  
 Greiff Haeusler, Otto de 38, 44  
 Greiff, Luis de 180  
 Greiff, María de 42  
 Greiff Obregón, Manuel de 53  
 Grillo, Max 157, 168, 184  
 Gutiérrez, Benigno Abelardo 66, 184  
 Gutiérrez de Pineda, Virginia 40, 42

Gutiérrez González, Gregorio 10, 11, 22, 26, 27, 28, 66, 89, 90, 96, 97, 98

## H

*Hace tiempos* (T. Carrasquilla) 54  
 Haeusler, Enrique 47  
 Hartzenbusch, Juan Eugenio 73, 85  
 Hauswolff, Carlos Ulrico 42, 44, 49  
 Henao, Braulio 52  
 Henderson, James. D 51, 55  
 Henríquez Ureña, Pedro 21, 22  
 Hermanitas Pérez 228  
 Hernández, Héctor 221  
 Herrera, Carlos Mario 19  
 Holguín, Carlos 169  
 Homilía N.º 1 (T. Carrasquilla) 37, 209  
 Horizontes (F. Antonio Cano) 20  
 Hugo, Víctor 138, 157  
 Hutcheon, Linda 162

## I

Indio Uribe 64, 65, 81, 171  
 Instituto de Bellas Artes de Medellín 217, 221, 223  
 Isaacs, Jorge 49, 66, 138, 156  
 Isaza, Isidoro 89, 103, 105  
 Isaza, Teodomiro 66

## J

Jaramillo, Lorenzo 52  
 Jaramillo, Marco Antonio 66  
 Jaramillo Medina, Francisco 174, 188, 190

Jaramillo Uribe, Jaime 38, 55, 56, 207

## K

Kastos, Emiro 22, 41, 52, 59

## L

*La Casa de las Dos Palmas* (M. Mejía Vallejo) 25  
 La ciencia como vocación (M. Weber) 39  
 La cueva de Montesinos (M. de Cervantes) 12, 152, 158, 159, 162, 163  
*La marquesa de Yolombó* (T. Carrasquilla) 41, 195  
 La Música en Antioquia (J. C. Arroyave) 215  
*La otra raya del tigre* (P. Gómez Valderrama) 205  
 Latorre, Gabriel 54, 185  
 Latorre Mendoza, Luis 64, 65  
*Lectura y Arte* (revista) 180, 181  
 Le Duc de L'Omelette (E. A. Poe) 84  
 Lenguas y corazones (F. de P. Rendón) 13, 185, 188  
*Letras y Encajes* (revista) 13, 199, 200, 201, 210  
 Liceo de la Universidad de Antioquia 217, 221  
 Lleras, Lorenzo María 65, 66  
 Londoño Vega, Patricia 194, 198  
 López Fernández, Germán 138  
 López, José Hilario 45  
 López Toro, Álvaro 20, 42



Los amantes de Teruel (J. E. Hartzzenbusch) 73  
 Los motivos de mi verso (L. Zafir) 138  
*Los negroides* (F. González) 30  
 Los poemas bufos (M. Uribe Velásquez) 65  
 Lugones, Leopoldo 138, 180  
*Luna sobre el monte* (L. Zafir) 137, 138, 149, 150, 226  
 Lussich, V de 174.  
 v.t. Villa López, Francisco

## M

Mac-Douall, Roberto 82, 83  
 Maceo 19  
*Madame Bovary* (G. Flaubert) 156  
 Magdalena (río) 22, 91, 195, 203, 204, 205, 206, 214  
 Manighetti, Luisa 218  
*Manuela* (J. E. Díaz Castro) 22, 155  
*María* (J. Isaac) 49, 156  
*Marimonda* (M. Escobar Velásquez) 33  
 Marinilla 64  
 Márquez, Tomás 174  
 Marquina, Eduardo 188  
 Martínez, María 52  
 Mascheroni, Pietro 221  
 Matza, Joseph 221  
 Medellín 11, 12, 14, 31, 32, 41, 43, 45, 47, 49, 53, 57, 64, 65, 88, 101, 102, 113, 115, 117, 136, 141, 142, 143, 147, 148, 149, 161, 163, 166, 168, 169, 171, 172, 174, 175, 180, 188, 190, 195, 199, 201, 214,

215, 216, 217, 218, 219, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228  
 Medellín a solas contigo (G. Arango), 31  
 Mejía, Epifanio 10, 20, 26, 27, 89, 95, 101, 102, 103, 171  
 Mejía Vallejo, Manuel 9, 25  
*Memoria sobre el cultivo...* (G. Gutiérrez González) 27, 96, 98, 99  
*Memoria sobre geografía, física y política...* (T. C. de Mosquera) 46  
 Merizalde de Echavarría, Alicia 199  
 México 138, 148, 214  
 Mi compadre Facundo (E. Kastos) 41, 59  
 Molina, Juan José 89, 90  
 Molina, Tirso de 73  
 Montes del Valle, Agripina 66  
 Montoya A., Justo 174  
 Montoya Zapata, Francisco 48  
 Montoya Zapata, Juan Antonio 48  
 Mon y Velarde, Juan Antonio 41, 42, 47  
 Moore, Tyrell 44, 47  
 Mosquera, Tomás Cipriano de 46, 88  
 Moya Guijarro, Arsenio Jesús 111  
 Múnera López, Luis Fernando 45, 48  
 Murindó 45, 46, 52  
*Museo de cuadros de*

*Costumbres* (J. M. Vergara y Vergara) 22, 46, 54  
 Museo del Prado 208

## N

Nana (É. Zola) 156  
 Naranjo Villegas, Abel 114  
 Necrología (F. de P. Rendón) 13, 190  
 Nikolajeva, María 111  
 Nisser, Pedro 10, 41, 42, 43, 44  
*Nosotros somos así* (L. Zafir) 149, 226, 227  
 Nuestra Señora de Los Remedios (ciudad colonial) 41  
 Núñez, Rafael 10, 54, 55, 65, 67, 68, 74, 169

## O

*Obra negra* (G. Arango) 31  
 Obregón, Francisco Antonio 53  
 Ochoa, Eusebio 221  
 Olano Estrada, Ricardo 181, 188  
 Orfeón Antioqueño 218  
 Ospina de Navarro, Sofía 54, 199, 201  
 Ospina Pérez, Mariano 54  
 Ospina Rodríguez, Mariano 52, 53, 54, 55, 58  
 Ospina Vásquez, Mariano 54, 180  
 Ospina Vásquez, Pedro Nel 54  
 Ospina Vásquez, Tulio 53, 54

## P

Palacios, Marco 20  
 Panamá 37, 196, 202  
 Pardo Bazán, Emilia 157, 158  
 Parsons, James 20  
 Pasos, Salvador 13, 215, 224, 225, 228  
 Paz, Marceliano 221  
 Peláez, Aureliano 138  
 Peñalosa, Antonio María 221  
 Pepa Escandón (I. Carrasquilla) 194  
 Pereda, José María de 157  
*Peregrinación de Alpha, La* (M. Ancízar) 46, 54  
 Pérez Galdós, Benito 157  
 Pérez, Paloma 198  
 Pérez Triana, Santiago 64, 65, 181  
 Pinar Sanz, María Jesús 111  
 Pineda Botero, Álvaro 108, 115  
 Pombo, José Ignacio de 47  
 Pombo, Manuel 66  
 Pombo, Rafael 66, 78  
 Posada Arango, Andrés 89, 181  
 Posada Rodríguez, Julio 11, 107, 108, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 122, 127, 133  
 Posada Saldarriaga, Andrés 218

## Q

Quevedo y Villegas, Francisco de 64

## R

Remedios 40, 43, 48, 92, 93, 94  
 Rendón Calderón, Luis

Guillermo 215, 218  
 Rendón, Francisco de Paula 179, 181, 183, 184, 185, 190  
 Restrepo, Antonio José 63, 65, 66, 67, 137, 148, 226. *v.t.* Restrepo, Ñito  
 Restrepo, Carlos Eduardo 171  
 Restrepo, Juan de Dios 22. *v.t.* Kastos, Emiro  
 Restrepo López, Pablo Emilio 136, 137, 141, 142, 150, 226. *v.t.* Zafir, León  
 Restrepo, Ñito 64, 65  
 Reyes, Catalina 198, 200  
 Reyes, Rafael 171  
 Rico, Francisco 160  
 Río Anorí Gold Stream Works Company 44, 48  
 Robledo, Francisco 47  
 Rodas, Gaspar de 42  
 Rodríguez de Campomanes, Pedro 47  
 Rodríguez Guerrero, Ignacio 64, 65  
 Rodríguez, Horacio M. 47  
 Romero, José Luis 40, 50, 56, 58

## S

Saffray, Charles 91, 92, 93  
 Samper, José María 22, 203, 204, 205, 206, 207  
 Samper Ortega, Daniel 69  
*Sancho Panza* (semanario) 64  
 San Francisco La Antigua del Guamocó (ciudad colonial) 41  
*Sangres marcadas* (J. Echeverri) 33

Sanín Cano, Baldomero 55, 181  
 San Lorenzo de Yolombó 115  
 Santamaría de González, Teresa 199  
 Santa María Magdalena de Cáceres (ciudad colonial) 41  
 Santa Rosa 48, 50, 92, 93, 100, 101, 102, 202  
 Santo Domingo 9, 14, 40, 150, 179, 190, 194, 195, 208  
 Santos, Eduardo 114  
 Segovia 13, 40, 224, 225  
*Sexo y Saxofón* (G. Arango) 31  
 Silva, José Asunción 66, 188  
 Silvestre, Francisco 47  
*Sketch of the Different Mining...* (P. Nisser) 44  
 Sociedad de Autores Antioqueños 149, 227  
 Sociedad de Minas de Antioquia 44, 50  
 Sociedad de Minas Unidas de Anorí 50  
 Sol (F. de P. Rendón) 13, 185, 188, 190  
 Sombras chinescas (A. J. Restrepo) 67  
 Sonsón 8, 43, 64, 66, 96, 101, 102, 188, 190  
 Soto Borda, Clímaco 181, 185  
 Stone, Gregory 221

## T

Teatro Colón de Bogotá 219  
 Teatro Lido 218, 219  
 Téllez, Hernando 114

Tena, José María 221  
 Tetóna 19  
 Tirado, Basilio 89  
 Tobón, Juan Cancio 66  
 Tovar, Alex 221  
 Trío Morales Pino 221

## U

Universidad de  
 Antioquia 8, 9, 14, 53, 54,  
 190, 217, 218, 222, 225, 228  
 Un veraneo en Porce (F.  
 Velásquez Caballero) 11  
 Uribe Ángel, Manuel  
 91, 94  
 Uribe Bueno, Luis 145, 228  
 Uribe, Juan de Dios 27,  
 64, 66, 169. *v.t.* Indio Uribe  
 Uribe Restrepo, José  
 María 48, 50  
 Uribe Velásquez, Manuel  
 10, 63, 64, 65, 66, 68, 69,  
 70, 72, 73, 74, 76, 77, 78,  
 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85

## V

Valencia Restrepo, Darío  
 48  
 Vásquez Calle, Julián 43,  
 48, 53  
 Vásquez Calle, Pedro 53  
 Vegachí 40  
 Velásquez Caballero,  
 Federico 11, 87, 88, 89,  
 90, 92, 94, 95, 96, 97, 98,  
 99, 100, 101, 102, 103, 104  
 Velásquez, Ceferina 63  
 Velásquez Toro,  
 Magdala 196, 198  
 Vélez de Guevara, Luis 174  
 Vergara y Vergara, José

María 22, 46  
*Viaje a pie* (F. González)  
 29, 30  
 Viana, Demetrio 89  
 Victor Talking Machine  
 Company 216  
 Vidal, Gonzalo 216  
 Vieco Ortiz, Carlos 137,  
 224, 228  
 Vigil y Robles, Eduardo 216  
 Villa de Toro, Ángela 199  
 Vives Guerra, Julio 69

## W

Weber, Max 39  
 Western Andes Mining  
 Company Ltd. 40

## Y

Yalí 19, 40, 217  
 Yolombó 13, 40, 41, 48, 52,  
 102, 195, 215, 216, 217, 221

## Z

Zafir, León 11, 13, 69,  
 135, 136, 137, 138, 141, 142,  
 143, 144, 145, 146, 147, 148,  
 149, 150, 226, 227, 228.  
*v.t.* Restrepo López,  
 Pablo Emilio  
 Zapata Cuéncar,  
 Heriberto 216, 217, 221,  
 223, 225, 228  
 Zola, Émile 156, 157, 158  
 Zorrilla, Juan 73



