



**UNIVERSIDAD
DE GRANADA**

ESCUELA INTERNACIONAL DE POSTGRADO

PROGRAMA DE DOCTORADO EN LENGUAS, TEXTOS Y CONTEXTOS

**COSTUMBRISMO Y NACIÓN EN COLOMBIA EN LA SEGUNDA MITAD
DEL SIGLO XIX**

**LUIS AUGUSTO MORA BAUTISTA
TESIS DOCTORAL**

DIRIGIDA POR EL DOCTOR ÁLVARO SALVADOR JOFRE

•

GRANADA, 2025

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Luis Augusto Mora Bautista
ISBN: 978-84-1195-970-4
URI: <https://hdl.handle.net/10481/110584>

Dedicatoria

*Quiero dedicar el presente trabajo a la memoria
de mis padres Jesús Antonio Mora González y
Josefina Bautista de Mora y a la presencia de
María Amparo Daza Duarte compañera
de tantos caminos.*

Agradecimientos

En primer lugar, agradezco a la Gobernación del Norte de Santander por haberme otorgado la beca de estudios de doctorado. En segundo lugar, agradecer a la Universidad de Granada el haber aceptado el proyecto de investigación y permitirme el privilegio de ser su estudiante. De otra parte, hago un especial reconocimiento a la generosidad con la que el Dr. Álvaro Salvador Jofre llevó a cabo la dirección de este trabajo y a la amistad que me brindó. Por último, declarar mi enorme deuda de gratitud con María Amparo Daza Duarte sin cuyo apoyo no me habría sido posible realizar este trabajo.

Prólogo

El difícil intento de relacionar tres planteamientos dio comienzo y señaló el camino del presente trabajo de investigación. De acuerdo con el primero, la historia, tal y como se consolidó en el siglo XIX y como lo evidencian algunos de sus desarrollos a través del siglo XX, es el conocimiento más complejo, crítico y esclarecedor que ha surgido de la tradición científica y moderna y, por ello la responsabilidad y la deuda social más significativa que tiene la vida académica. La segunda idea propone a la literatura como la creación más importante por las consecuencias antropológicas y sociales que tiene al dedicarse primariamente con la expresión como condición básica de la condición humana. El tercer planteamiento propone ampliar la comprensión de la hacienda de su usual consideración como forma de posesión de la tierra, la unidad económica y de socialización, que en su continuidad y relaciones con la institución colonial de la encomienda y con los recientes y diversos desarrollos agroindustriales que ha tenido, es el espacio donde se han configurado problemas y condiciones elementales de la sociedad nacional en el país: la posesión de la tierra, las relaciones laborales, la violencia, las formas de socialización, entre otros.

El propósito, en general, sigue siendo estudiar, analizar y relacionar algunas de las dinámicas escriturales que tuvieron lugar durante la segunda mitad del siglo XIX en Colombia, intentando establecer los componentes y procesos de un periodo y un movimiento culturales que pueden ser considerados como el capítulo inicial de la literatura nacional en Colombia. La *Comisión Corográfica*; una amplia producción constitucional, jurídica y administrativa; el desarrollo de un movimiento intelectual que se ha reconocido como la corriente humanista y que incluyó estudios lingüísticos, filológicos y gramaticales; la creación de una amplia historiografía nacional a través de un gran acumulado de publicación de memorias, crónicas, colecciones documentales y biográficas además de distintas historias patrias y de la primera historia de la literatura nacional; la búsqueda de la novela nacional con más de cincuenta de esta obras, escritas durante el periodo y, por último, un gran despliegue y difusión de publicaciones periódicas, son las principales actividades escriturales que tuvieron lugar en el país, y, junto con ellas, la significativa producción literaria de

cuadros de costumbres realizada por la tertulia, revista y empresa editorial conocida como *El Mosaico*.

Una característica reveladora de estas dinámicas escriturales radica en el hecho de que todas ellas son adelantadas por un mismo sector social dominante, que, junto con el control de la burocracia y la administración pública, las grandes posesiones de tierras y el dominio de la iniciativa del comercio con el exterior, tienen en la escritura y el monopolio de sus recursos, sus distintivos de clase, las condiciones que los diferencian del sector popular, en gran medida analfabeta. Muchos de ellos son descendientes de funcionarios letrados de indiscutible importancia en el control de la monarquía sobre sus tan extensos dominios. Los mismos nombres se repiten en la redacción de constituciones, en la publicación de novelas y de cuadros de costumbres, en los cargos burocráticos, en la organización de editoriales y la publicación de periódicos. Así pues, este sector se hizo cargo de elaborar las múltiples representaciones del país, de su divulgación e imposición a través de la prensa, de la creación de instituciones y del programa de educación pública. Es, entonces, una escritura con una tradición de vinculación de sus dinámicas con los avatares del poder y del gobierno, en un periodo decisivo en la construcción del estado nacional y de donde surgirán las primeras manifestaciones de la literatura nacional.

Literatura ésta que tiene una primera y definida expresión en la producción costumbrista, especialmente la procedente del grupo *El Mosaico*, el cual desarrolló sus actividades en la capital, Santafé de Bogotá, aunque instrumentó el proyecto de llevar sus resultados a muchas de las provincias del país, y lo hizo en un complejo nudo de relaciones con las empresas escriturales ya mencionadas. De la inicial manifestación que este movimiento en la pintura del siglo XIX y de las relaciones que dieron con esas otras producciones, en cuanto al propósito de generar una representación de la propia realidad, de crear una imagen del país que respondiera a intereses políticos y económicos, internos y externos del momento, se ocuparán los tres primeros capítulos de este trabajo. Los dos siguientes estarán dedicados a una aproximación a la producción literaria del mencionado grupo *El Mosaico*, con la pretensión de poner en evidencia su complejidad como artefacto cultural. El capítulo cuarto se consagra al estudio de las obras de Eugenio Díaz Castro y José María Vergara y Vergara, reconocidos fundadores de la tertulia y de la publicación, mientras

que en el quinto se trabaja con la producción del grupo tal como se presentó en 1886 en la edición de los dos volúmenes del *Museo de Cuadros de Costumbres y Variedades*, complementándola con la referencia a algunas de las colecciones personales de cuadros publicadas durante la época de mayor vigencia del movimiento, entre 1850 y 1880. Por último, con el capítulo sexto se rastrea la presencia de esta literatura costumbrista en cuatro de las novelas más representativas de la época y de ese deliberado proyecto de alcanzar la novela nacional: *María* (1867) de Jorge Isaacs, *Tránsito* (1886) de Luis de Silvestre, *El Alférez Real* (1886) de Eustaquio Palacios y *El Moro* (1898) de José Manuel Marroquín.

TABLA DE CONTENIDO

<i>Dedicatoria</i>	2
Agradecimientos	3
Prólogo.....	4
Tabla de contenido.....	7
Tabla de figuras.....	12
Tabla 1.....	15
CAPITULO I.....	16
Costumbrismo y Estudios Literarios	16
La Condición del Costumbrismo.....	16
La Temporalidad Problemática del Costumbrismo. El Siglo XIX.....	26
Situación	26
Consideraciones Generales	28
El Costumbrismo en Colombia, entre la Oralidad y la Escritura	35
<i>El Costumbrismo</i> como Problema.....	47
<i>La comprensión temática del movimiento costumbrista</i>	47
<i>Las costumbres y la literatura</i>	51
<i>El Costumbrismo</i> y los Géneros Literarios	59
Situación	59
<i>El cuadro de costumbres como género literario</i>	64
Costumbrismo y Ficción Literaria	68
CAPÍTULO II	73
La Condición Histórica del <i>Costumbrismo</i> en Colombia	73
Las Transformaciones de Medio Siglo	73
<i>Periodización histórica del costumbrismo en Colombia</i>	76
<i>La década de la revolución liberal: las transformaciones</i>	79

<i>La década de revolución liberal: el librecambismo y los ciclos del auge exportador</i>	85
<i>La Comisión Corográfica</i>	94
<i>Generalidades</i>	94
Los antecedentes	99
Condición administrativa de la <i>Comisión</i> y sus promotores	105
La Pintura de la <i>Comisión Corográfica</i>	110
Carmelo Fernández	119
Henry Price	130
Manuel María Paz.....	138
Manuel Ancízar y <i>La Peregrinación de Alpha</i>	146
<i>Aproximaciones a una Biografía</i>	146
<i>Una Escritura Contratada</i>	150
<i>¿Una Obra Literaria?</i>	157
<i>Es un Viaje; pero ¿Qué Tipo de Viaje?</i>	158
Juan Cárdenas y su Novela <i>Peregrino Transparente</i>	165
CAPÍTULO III	170
El <i>Costumbrismo</i> en Colombia, Primeras Manifestaciones	170
Consideraciones Sobre <i>El Costumbrismo</i> en Colombia	170
Introducción	170
Rafael Maya	173
Eugenio Barney-Cabrera:.....	176
Carlos José Reyes	179
María Teresa Cristina	181
Beatriz González	184
De Groot Urquinaona y de Torres Méndez	186
<i>De la Pintura de Cuadros de Costumbres al Costumbrismo</i>	186
La Reacción Colonialista	198
Las Primeras Prosperidades. La Presencia Inglesa	201

Las Manifestaciones Pictóricas de la Época. El miniaturismo	203
La Serie Brown y la Serie de <i>Costumbres Neogranadinas</i>	207
<i>Presentación de las dos Colecciones</i>	207
La Diferencia y El Encargo	210
<i>El Encargo en cada una de las Series</i>	210
Paisaje, Escenarios y Escenas	213
Del Paisaje al Escenario.....	214
Del Escenario a la Escena	216
<i>La Fragmentación del Lugar y del Tiempo, la Simplificación del Escenario...</i>	216
La Esquematización del Escenario.....	217
Los dos planos, el principal para el tema y el secundario para el escenario..	220
La Generalización, la Abstracción del Escenario.....	221
En Torres Méndez no hay Escenario.....	224
De la Persona al Tipo	226
Retrato y Persona	228
Las Categorías Generales y las Homogeneidades en la Representación Humana	232
La Representación Humana en la Serie Costumbre Neogranadinas.....	235
Fragmentación, Homogeneidad y Orden Externo	240
CAPÍTULO IV	244
<i>El Mosaico: Los Fundadores</i>	244
Los Estudios sobre el Siglo XIX. Los Escritos sobre El Mosaico	244
Presentación.....	256
Un Singular y Complejo Encuentro	264
<i>Las Palabras que Miran en el Silencio</i>	264
Del Vestido al Lenguaje	276
La Producción Literaria de Vergara	286
<i>La Aparente Benevolencia donde la Crítica ha Ocultado su Inexistencia.....</i>	286
La Historia de la Literatura en Nueva Granada	301

<i>La Blasonería y la Iglesia como Substancia Histórica de una Tradición Letrada Privilegiada y del Hispanismo</i>	301
La Producción Literaria de Eugenio Díaz Castro.....	310
Producción escrita de Eugenio Díaz Castro	312
<i>Manuela</i>	323
<i>El Rejo de Enlazar</i> y las otras Novelas	338
<i>Entre la Hacienda y la Ciudad: La Sabana de Bogotá como Epicentro del Poder</i>	338
<i>La ciudad</i>	355
<i>A Díaz Castro no le Gusta la Ciudad</i>	358
CAPÍTULO V.....	360
<i>El Mosaico</i> un Régimen Literario	360
Antecedentes de Agremiación	360
<i>Las sociedades democráticas</i>	360
<i>La Alianza Constitucionalista o Legitimista.</i>	363
El Liceo Granadino.....	366
El Grupo de <i>El Mosaico</i>	370
<i>La Tertulia</i>	370
La Revista	376
<i>La Empresa Editorial</i>	383
Los Cuadros de Costumbres: <i>El Museo de Costumbres, Variedades i Viajes</i>	386
<i>Las Ediciones de El Museo</i>	386
<i>Los Bogas del Magdalena</i> de José M. Vergara y de Manuel M. Madieto.....	393
<i>El Primer Cuadro: Rufino Cuervo: El Boga Del Magdalena: El Tipo</i>	398
Los Cuadros de José Manuel Groot	402
Los Cuadros de Eugenio Díaz.....	410
<i>De una Ronda de Don Ventura Ahumada a La Mujer en la Casa. Los Cuadros de Costumbres y la Experiencia Literaria</i>	410

<i>Los misterios de la libertad</i>	426
Los <i>Cuadros</i> de José María Vergara	433
Los <i>Cuadros</i> de Ricardo Silva	455
Los <i>Cuadros</i> de José Manuel Marroquín	468
CAPÍTULO VI	472
Continuidades <i>Costumbristas</i> en la Novela de Fin de Siglo XIX.....	472
<i>María</i> (1867)	472
<i>Tránsito</i> (1886)	481
<i>El Alférez Real</i> (1886)	497
<i>El Moro</i> (1897)	515
La Estructura de Galería	529
CONCLUSIONES.....	531
ANEXO I.....	549
ANEXO II	552
ANEXO III	563
BIBLIOGRAFÍA	571

TABLA DE FIGURAS

<i>Figura 1. Cargueros en la montaña de Barbacoas: provincia de Barbacoas. (1853).....</i>	<i>36</i>
<i>Figura 2. Terra Firma et Novum Regnum Granatense et Popayan.....</i>	<i>117</i>
<i>Figura. 3. Piedra grabada de Gámeza: provincia de Tundama,</i>	<i>121</i>
<i>Figura 4. Piedra grabada de Gámeza: provincia de Tundama.....</i>	<i>122</i>
<i>Figura 5. Vista del terreno en donde se dió (sic) la acción de Boyacá, la que dió (sic) libertad al país. Tunja.</i>	<i>124</i>
<i>Figura 6. Iglesia de Ocaña donde se reunió la Convención Colombiana: provincia de Ocaña.....</i>	<i>124</i>
<i>Figura 7. Puente colgante de bejucos sobre el Zulia: provincia de Santander</i>	<i>125</i>
<i>Figura 8. Cabuya de Simacota sobre el Sarabita o Suárez: provincia de Socorro</i>	<i>125</i>
<i>Figura 9. Campamento de la Comisión Corográfica en Yarumito provincia: Soto</i>	<i>127</i>
<i>Figura. 10 estancieros de las cercanías de Vélez. Tipo blanco: provincia de Vélez.....</i>	<i>128</i>
<i>Figura 11. Arriero y tejedora de Vélez: provincia de Santander</i>	<i>129</i>
<i>Figura 12: Notables de la capital: Tunja</i>	<i>130</i>
<i>Figura 13. Tipo blanco é indio mestizo: provincia de Tundama</i>	<i>130</i>
<i>Figura 14. Río Aures Provincia de Córdoba. Año: 1852.....</i>	<i>133</i>
<i>Figura 15 Vista de Salamina Provincia de Córdoba. Año: 1852.....</i>	<i>133</i>
<i>Figura 16. Vista a la ciudad de Ambalema: provincia de Mariquita. Vista de la Mesa de Herveo tomada desde la orilla derecha del rio Magdalena.....</i>	<i>134</i>
<i>Figura 17. Lavadoras de oro, río Guadalupe: Medellín. Año: 1852.....</i>	<i>135</i>
<i>Figura 18. Antioquia. Fecha: 1852.....</i>	<i>136</i>
<i>Figura 19. Retrato de una negra. Provincia de Medellín. Año: 1852.....</i>	<i>137</i>
<i>Figura 20. Indio e india de Buriticá: provincia de Antioquia. Año: 1852.....</i>	<i>138</i>
<i>Figura 21. Indias Salivas haciendo cazabe. Provincia de Casanare. (1856)</i>	<i>143</i>
<i>Figura 22. Vista de la ciudad de Cipaquirá (sic) donde se encuentra la rica mina de sal jema (sic). Provincia de Bogotá. (1858)</i>	<i>144</i>

<i>Figura 23. Indios Correguajes con sus adornos, territorio del Caquetá (1857). Escribir el título del capítulo (nivel 3)</i>	<i>145</i>
<i>Figura 24. Vista jeneral (sic) de “Los Llanos”. Provincia de Casanare. (1856).</i>	<i>145</i>
<i>Figura 25. Presbítero Manuel Ma. Albis, indios reducidos de Mocoa. Territorio de Caquetá. (1857)</i>	<i>146</i>
<i>Figura 26 Petrona Pineda.</i>	<i>205</i>
<i>Figura 27 Retrato de Eduviges Vanegas y Contreras.....</i>	<i>205</i>
<i>Figura 28. Polleros de Choachí. Colombia.</i>	<i>210</i>
<i>Figura 29. Polleros de Choachí. Ramón Torres Méndez (1860 – 1878.).....</i>	<i>210</i>
<i>Figura 30. Grupo festejando en una tienda de vender chicha.....</i>	<i>211</i>
<i>Figura 31. Tienda de vender chicha, Bogotá.</i>	<i>211</i>
<i>Figura 32. Vista de la Bahía de Santa Marta desde la finca “Minca”</i>	<i>213</i>
<i>Figura 33. Remolque de un champan (sic) en un rápido del Rio Magdalena</i>	<i>215</i>
<i>Figura 34. Champán, navegación en el río Magdalena.....</i>	<i>216</i>
<i>Figura 35 Tejedor de ruanas</i>	<i>218</i>
<i>Figura 36. Traje campestre de montar de la Sabana de Bogotá</i>	<i>219</i>
<i>Figura 37. Nativo jornalero de las minas de Santa Ana, llegando con un despacho. Firmado y dedicado “Sr Alexander Bryant, de su afectuoso cuñado</i>	<i>221</i>
<i>Figura 38. Dama de Bogotá.</i>	<i>221</i>
<i>Figura 39. Indios de la Sabana de Bogotá llevando pollos al mercado.....</i>	<i>222</i>
<i>Figura 40. Buey cargado con tablas en la plaza de San Victorino en Bogotá. El “arriero” está esperando al comprador.</i>	<i>223</i>
<i>Figura 41 Carguero de la montaña de Sonsón. (Estado de Antioquia).</i>	<i>224</i>
<i>Figura 42. Salida de la iglesia. Bogotá.</i>	<i>225</i>
<i>Figura 43. Damas en la calle, Bogotá,</i>	<i>225</i>
<i>Figura 44. Mujer india y niño. (s.f.).....</i>	<i>227</i>
<i>Figura: 45. India de Funza.</i>	<i>227</i>
<i>Figura 46. Índia pescadora. (s.f.)</i>	<i>229</i>
<i>Figura 47. Joven indio (que me ha acompañado en las cacerías) sosteniendo un par de patos cucharas. (Dedicado a la señora Ann C. Brown)</i>	<i>230</i>

<i>Figura 48. Campesino de tierra caliente llevando fruta al mercado de Bogotá.....</i>	<i>231</i>
<i>Figura 49. Conducción del correo en Colombia.</i>	<i>231</i>
<i>Figura 50. Dama de Bogotá. Joseph Brown (s.f.)</i>	<i>233</i>
<i>Figura 51 Bogotá. Damas de Bogotá en esclavina de paseo.</i>	<i>233</i>
<i>Figura 52. Mujer de Bogotá o Dama de Bogotá.</i>	<i>234</i>
<i>Figura 53. Dama de Bogotá.</i>	<i>234</i>
<i>Figura 54. Entierro de un niño. Valle de Tenza, (1860)</i>	<i>236</i>
<i>Figura 55. Baile Campesinos. Sabana de Bogotá. (1860 – 1878.</i>	<i>237</i>
<i>Figura 56. Dama de Bogotá en traje de viaje. 1851).....</i>	<i>238</i>
<i>Figura 57. Vendedora de carne. Bogotá. (1860).</i>	<i>239</i>
<i>Figura 58. Vendedores de papas. Bogotá, (1860).....</i>	<i>240</i>
<i>Figura 59. El vapor “Unión” en su primer viaje por el rio Magdalena en agosto de 1839.” Joseph Brown” (firmado al respaldo de la pintura)</i>	<i>569</i>
<i>Figura: 60. Champán bajando el río Magdalena.</i>	<i>569</i>
<i>Figura 61. Champan (sic) del Magdalena. Joseph Brown.....</i>	<i>570</i>
<i>Figura 62. El cocinero del champán.....</i>	<i>570</i>
<i>Figura 63 El champán del Magdalena.....</i>	<i>570</i>

ÍNDICE DE TABLAS

<i>Producción escrita de Eugénio Díaz Castro.....</i>	<i>332</i>
---	------------

CAPITULO I

Costumbrismo y Estudios Literarios**La Condición del Costumbrismo**

Los conocimientos literarios atraviesan a finales del siglo XX una de sus situaciones más complejas y, con ello, más prometedora. Esta circunstancia surge del encuentro de dos corrientes dedicadas al estudio de lo literario. Por una parte, la milenaria tradición de la formación retórica que arrancó con la discusión sofística sobre el lenguaje, la literatura, la mitología y sobre Homero, y que se desarrolló paulatinamente como dialéctica, lógica, poética, retórica y sintaxis gramatical, así como también, en las disciplinas con las que se intentó dar cuenta del lenguaje y de la producción literaria, desembocando finalmente en los desarrollos de la filología durante el siglo XIX. Dentro de esta tradición surgieron tres disciplinas claramente diferenciadas: *la crítica literaria*, *la teoría literaria* y *la historia de la literatura*. Para esta corriente, la demostración rigurosa y exhaustiva no era un ideal, pero sí lo era la sustentación polémica de sus criterios y sus pareceres. Es claro que el objetivo de la retórica era la formación de *un criterio* en sus discípulos y hacerlos capaces de su deliberación pública y de su sostenimiento polémico frente a otros. Por eso para esta tradición el *juicio valorativo* es un propósito central: la tenencia y defensa de *un juicio propio* es la característica básica de la condición del intelectual, es decir, esta tradición está vinculada directamente con *la formación de personalidades intelectuales*¹ y, a partir de la convergencia crítica y polémica de estas, con la dimensión política del conocimiento, con los procesos sociales de imposición y divulgación de la verdad, en una palabra, con la persuasión como dimensión ineludible en la gestación del conocimiento y en la construcción del ordenamiento social: concretamente, con *la formación retórica*². La gran literatura, la buena

¹ El concepto es tomado del artículo del profesor Rafael Gutiérrez Girardot en el cual opone la universidad tradicional en la cual eran posibles las *personalidades intelectuales*, a la universidad actual reformada para darle a la anterior mayor dimensión pública, pero que forma profesionales, robots (sic), acríticos y disueltos en la irresponsabilidad de grupo. Ver: Gutiérrez Girardot, Rafael. (1989). *Universidad y Sociedad, en Hispanoamérica: Imágenes y perspectivas*. (pp.265-275).

² El planteamiento de que la educación fue prioritariamente retórica hasta el siglo XIX, en el cual los estudios de latín fueron sustituidos por el aprendizaje del inglés y la formación en las disciplinas retóricas tradicionales fue reemplazada por el manejo de las diversas áreas de la matemática, es del

literatura son su objetivo; comprenderla en sus altas calidades y permitir el acercamiento crítico a su lectura es la pretensión de estas disciplinas, en cuanto ella es la cifra de la expresión como condición antropológica y política del ser humano y de la sociedad.

La otra corriente la constituye la *ciencia moderna*, caracterizada por sus pretensiones de constatación y demostración exhaustiva, de claridad, de definición teórica de su objeto y por su rigurosidad metodológica, es decir, por la explicitación de sus procedimientos. Este ideal de ciencia pretende desterrar de sus dominios todo lo que parezca gratuito o arbitrario, así como lo solamente basado en la autoridad o en el parecer, y busca lograr el viejo ideal euclidiano de plena demostración. Esta tradición apenas afianzada a comienzos del siglo XVII tiene su primera gran consolidación en la física matemática y ya para el siglo XIX logra el surgimiento de las disciplinas relacionadas con la sociedad y el ser humano: esto es *las ciencias sociales*. En un primer momento se pretendió que estas ciencias siguieran, se adecuarán en todo a las ciencias físicas, pero paulatinamente han ido encontrando su propia condición y arraigándose en sus propios derroteros a través de la economía, la etnografía, y la lingüística entre otras.

De estas disciplinas se derivan para la literatura muchos beneficios en cuanto que la proveen de teorías y problemas que le son pertinentes para su ubicación y comprensión como fenómeno social e histórico. Así por ejemplo, en la lingüística el lenguaje deja de ser objeto de reflexiones generales y especulativas de tipo filosófico y de formalizaciones normativas como las que se daban en las gramáticas y la sintaxis, para pasar a convertirse en objeto de descripción de las formas en que se da de manera espontánea y esto lleva necesariamente a reconocerlo en los espacios y las dinámicas de sus manifestaciones cotidianas y concretas y, por tanto, a reconocer que su existencia primordial involucra problemas como los de la comunidad que lo habla, la cultura y la diferencia entre su realización oral y sus formas de existencia en la escritura, entre otros. Los despliegues de la economía, de la sociología y de la historia, les permiten a los estudios literarios involucrar consistentemente contextos sociales, desde los cuales comprender los procesos y situaciones que han determinado

la relación entre una comunidad y la lengua en que se expresa, así como la génesis de los distintos movimientos y producciones de la literatura. La sociología también ha sido fuente de planteamientos que hasta este momento eran solamente especulativos o filosóficos y obliga, lo mismo que la etnografía, a plantear espacios sociales de manera concreta, es decir, comportamientos y relaciones descritos en sus propios escenarios vivenciales que son objeto de una teorización posterior: la función social del escritor, el diverso acceso de los distintos sectores comunitarios a la cultura, entre otros.

El establecimiento y uso crítico de fuentes, el rigor metodológico y demostrativo, el tratamiento científico de muchos aspectos que hasta el siglo XIX fueron simplemente objeto de la especulación, son algunas de las prácticas que las disciplinas literarias derivan de la tradición moderna de la ciencia. Pero estos procedimientos no pueden anular la importancia de la formación de un criterio valorativo, crítico y polémico como uno de los fundamentos para la comprensión de la literatura, pues éste pone en evidencia, como ya se dijo, su decisiva vinculación con la *expresión* como condición humana. En este sentido, resulta definitivo que se sea capaz de lograr un equilibrio entre ambas tradiciones con miras a devolverle a la literatura toda su significación cultural, existencial y social, tan comprometida por la sociedad de los medios de comunicación masiva, como lo pone de manifiesto esta misma expresión.

Por lo anterior, el presente estudio procura hacer parte de la investigación sobre lo hispánico como condición histórica, cuya permanente discusión y clarificación es un requisito para cumplir con la responsabilidad de descifrar el destino social de las comunidades que comparten el español como lengua y cuyo ingreso en la historia moderna se llevó a cabo a través de su violenta incorporación al Imperio Español. De manera más particular, se busca establecer suficientemente las situaciones y problemas que permitan la realización de una investigación más sistemática, amplia y pormenorizada del primer episodio de la literatura y la cultura nacionales en Colombia. Está ampliamente reconocido el hecho de que las nacionalidades, que con tan aparente consistencia conforman el mundo actual, en su gran mayoría, no remontan su existencia histórica más allá del siglo XIX, y cómo durante este siglo, en todas partes, diversos sectores sociales se dedicaron a la

construcción de *representaciones* de nacionalidades inexistentes.³ Es indispensable esclarecer los hechos y procesos mediante los cuales se conminó a la cultura y a la literatura a ser instrumentos y materiales de tal construcción y qué consecuencias, e implicaciones acarreoó este uso para su condición. De esta manera, también se avanza en la posibilidad de proponer el problema de las organizaciones nacionales, en términos de procesos históricos y sociales, diferenciándolo de los nacionalismos ideológicos, como simples sistemas de *representación* cuya validez depende básicamente de la divulgación y la repetición, y que se mueven al ritmo de las élites que instauradas en el Estado, lo manejan en función de sus intereses: *nacionalismos* que en Latinoamérica dieron al traste con los *ideales* surgidos durante el proceso de Independencia.

Es un hecho establecido, el desarrollo de la historia de la literatura como disciplina a partir del siglo XIX, y que su manifestación más frecuente fue la producción de las historias de las literaturas *nacionales*. Además, es muy usual encontrar en estas historias, como en las de la música y del arte, la apreciación según la cual, el nacionalismo se convirtió en el motivo central de la creación artística. Esto hace que aparezca lo local, lo popular, lo folclórico, las leyendas y las tradiciones, los orígenes, el paisaje, lo colectivo, lo común, lo gregario, la nostalgia o la reminiscencia de lo hogareño, como instancias que le dan referente concreto a ese pretendido arraigo *nacional*. De esta necesidad de darle referente concreto a lo nacional provienen, en muchos casos, confusiones que tienen su origen en la identificación de lo nacional con la particularidad de alguno de los referentes mencionados.

El trabajo realizado por Gordillo, (2008), centra sus reflexiones sobre *Costumbrismo en Colombia* en su relación con lo nacional y hace al respecto dos análisis que compartimos. El primero de orden teórico, diferencia lo nacional del nacionalismo, de las representaciones nacionalistas, pero sin desarrollarlo suficientemente. El segundo es de orden interpretativo: el motivo básico de la

³ Al respecto la bibliografía existente es tan abundante que desborda la posibilidad de reseña y comentario y aún la de citación. Los estudios más recurridos a nivel general son los debidos a: Hobsbaum Erick. (1998). *Naciones y nacionalismo desde 1780*. Trad. Beltrán Jordi. Barcelona: Editorial Crítica, y Anderson Benedict. (2007). *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Trad. L. Suárez Eduardo. Para el caso de Colombia basta mencionar entre muchos, los libros de Köning Hans J. (1994): *El camino hacia la nación. Nacionalismo en el proceso de la formación del Estado y de la nación de la Nueva Granada, 1750-1856* y Acosta P. Carmen E. (2009). *Lectura y Nación: novela por entregas en Colombia, 1840-1880*.

literatura de la revista *El Mosaico* es lo nacional y el nacionalismo. Lo anterior es suficiente para formular la siguiente propuesta: cualquier estudio del arte y de la literatura y de su historia, del siglo XIX en adelante, involucra necesariamente lo nacional como condición para promoverlo, para criticarlo, rechazarlo o superarlo, como quiera que sea, pero lo nacional está ahí, desde entonces como estado que el arte y la literatura no pueden desconocer y, por tanto, como requisito para su comprensión, esto es, lo nacional ha devenido el contexto de la producción artística y literaria desde el siglo XIX.

Para este conocimiento no se puede dejar de lado, el hecho de que *nación*, *estado* y *pueblo* son términos modernos y que emergen como oposición a las realidades históricas en las que el *antiguo régimen* venía sustentando y legitimando su orden y su poder: los reinos e imperios; la monarquía de origen divino y el privilegio aristocrático. Las repúblicas, las naciones, las repúblicas constitucionales, los estados nacionales surgen como alternativa, como respuesta a la crisis en que entra el *antiguo régimen* como ordenamiento gubernamental y social. Esto implica que lo nacional tiene sustento no solo en lo representativo, en lo ideológico, sino que responde también a un problema básico: la construcción de un nuevo orden de gobierno y de sociedad cuando lo teocrático, lo monárquico y lo jerárquico se vuelven anacrónicos como principios de poder, o si se quiere, de manera más precisa, es una respuesta al orden social convertido en problema. Lo nacional representa una dificultad, un reto especial porque requiere una concepción teórica general que permita clarificar las condiciones políticas de su existencia y de conocimientos concretos que posibiliten identificar los antecedentes y procesos mediante los cuales se forman sus distintas manifestaciones históricas.

La consideración de la formación nacional concreta para el caso de Hispanoamérica requiere que se tenga en cuenta lo específico de su situación. Sus procesos de independencias son reconocidos como parte de la *época de revoluciones burguesas* que tuvieron lugar entre fines del siglo XVIII y a través de todo el siglo XIX, y de aquellos se derivó la posibilidad de formaciones nacionales. Pero estas Independencias no fueron el resultado de una paulatina y acumulativa transformación de las formas de producción e intercambio de la riqueza ni del surgimiento de nuevas clases y conflictos que obligasen a replantear el orden social y político. Las

independencias son entonces más el resultado de un malestar con lo que se denominó un *mal gobierno*, de una injusta discriminación entre *españoles peninsulares* y *españoles americanos* y de la oportunidad que se dio cuando el poder otorgado al rey quedó sin su sustento y por tal motivo, volvió al pueblo permitiendo que éste se organizara en juntas comunales para las que el reconocimiento de la monarquía fue un asunto polémico. La formación de nuevos sectores y clases sociales como campesinos, comerciantes, burgueses y proletariado, en especial, será resultado de largos procesos propios y complejos como la colonización interna de las tierras baldías, el entronizamiento del *libre cambio* como fundamento del estado, el desarrollo de las ciudades y la formación de un sistema monetario central, entre otros. Con lo cual el proceso de formación del estado nacional no constituye la totalidad del proceso de construcción de la nación, es tan sólo una parte de éste, aunque ya para la segunda mitad del siglo XIX se confundan ideológicamente como uno solo⁴.

Según algunos críticos⁵, el *artículo de costumbres* tiene origen en el desarrollo de la *prensa periódica* en Inglaterra. A comienzos del siglo XVIII, Joseph Addison y Richard Steele habrían sido los primeros en publicar una serie de *artículos* que tenían como tema la vida común y corriente y con los que se buscaba describir, dar a conocer y criticar los comportamientos usuales, cotidianos de la gente común. *Artículos* que vieron la luz en magazines como *The Tatler* y *The Spectator*, razón que justificaba su brevedad y ésta con el pasar del tiempo devendría sólida enmarcación, convirtiéndose en el *cuadro de costumbres*: unidad de producción literaria. La escritura se realizaba mediante la imprenta, con periodicidad, con pretensiones de una divulgación más amplia y tematizando las conductas de esa gente común a la que, a su vez, solicitaba como lectora: todo esto constituye una condición histórica novedosa y plenamente *moderna*. Así mismo, las *escenas costumbristas* son el género en que Víctor Joseph Étienne y Louis Sebastien Mercier hacen sus descripciones de la vida cotidiana y de la actualidad francesa entre finales del siglo XVIII e inicios del XIX. En el prólogo a *Tableau de Paris* de 1782, Mercier hace una

⁴ La bibliografía sobre la Independencia en Hispanoamérica es muy abundante y con las celebraciones de sus doscientos años creció de manera exponencial. Algunas de la principales obra consultadas son: Lynch, John. (1983), Colmenares, Germán. (1986); Kaplan, M. (2001).

⁵ *Costumbristas Españoles*. (1950) Tomo I: Autores correspondientes a los Siglos XVII, XVIII y XIX. Correa Calderón, E. (Estudio preliminar y selección de textos). En: Prólogo y Bueno, Salvador. (1985) *Costumbristas cubanos del siglo XIX*. Vol., CXV. En: Prólogo.

exposición sistemática de los principios del *costumbrismo* y de la mutación que la *mímesis* tiene lugar en este. Pero es en España y en Hispanoamérica donde este género va a conocer su más amplia y copiosa producción, donde permanecerá a través del siglo XIX y donde se hallarán manifestaciones suyas, aún en el siglo XX en las producciones de los llamados *medios de comunicación de masas*. Desde la dura crítica social en Mariano José de Larra hasta su presencia en la novelística y la historiografía de algunos de estos países, así como en la formación del *tradicionalismo* y la publicación de colecciones: la producción de *cuadros de costumbres* es un hecho notorio en el ámbito hispánico.

Además, es necesario considerar que su propuesta de un descripción dirigida a la vida de todos los días, de lo local, no es otra cosa que un reconocimiento de la gente corriente y de lo propio, en ocasiones con pretensiones de crítica, en otras como añoranza de mundos amenazados en su existencia por las dinámicas modernas pero, en general, reconocimiento de la significación que tiene la actuación cotidiana de la comunidad como espacio y elementos concretos para la construcción de las sociedades e identidades nacionales. Esta búsqueda de lo propio en el *costumbrismo*, revestirá en Hispanoamérica la condición de compromiso con especificidades locales que promoverá la construcción compleja de una pluralidad de naciones, que, además, tienen que enfrentar la difícil posibilidad de una identidad latinoamericana amplia.

Se puede hablar del *costumbrismo* como corriente cultural, no sólo porque creó su propio género de expresión literaria: el *cuadro de costumbres*, sino, además porque mediante su pretensión de ser una simple *copia* de los asuntos vernáculos, se involucró con casi todo tipo de manifestación literaria (teatro, poesía, novela, entre otros), se diversificó en la literatura de reminiscencias, llevó sus procedimientos a otros tipos de escritos, como informes, memorias y especialmente a la historiografía. Las relaciones del *costumbrismo* con las *representaciones* historiográficas en Colombia, además de evidentes ⁶ son de indispensable investigación, por la significación que estas adquirirán, cuando avaladas por las academias y los ministerios, ingresen en los espacios de la educación pública bajo la forma de

⁶ El caso de José Manuel Groot (Bogotá, 1800-1878) es muy especial en este sentido porque además de ser autor de una de las historias nacionales más significativas del momento: *Historia Civil y Eclesiástica de la Nueva Granada* (1869), figura también como un reconocido pintor y escritor de *cuadros de costumbres*.

manuales escolares. En la pintura también tiene el *costumbrismo* un gran registro. Para el caso colombiano su representante más conspicuo es el pintor Ramón Torres Méndez, de quien Sánchez Cabra (2016), informa que: pintó “más de 600” cuadros en su larga vida profesional, mientras que de las “escenas de costumbres neogranadinas” dejó “en diseño e inéditas”, alrededor de 300.

Otro aspecto que no se puede dejar de lado en el estudio del *costumbrismo* es su permanente relación con los modernos medios de comunicación de masas. Nace y se desarrolla con las publicaciones periódicas, haciéndose parte habitual de la *literatura por entregas* que estos promovieron con tan gran aceptación durante el siglo XIX y se halla, por tanto, en las primeras bibliotecas populares que se iban formando cada vez que terminada la publicación por entregas de una obra, ésta era ofrecida como libro publicado y divulgado por el mismo periódico, entre sus lectores y suscriptores. Tarea de divulgación para un gran público que aún, en ocasiones, continúan realizando los diarios. Y durante el siglo XX el *costumbrismo* permanece como recurso básico para muchas de las producciones de cine y televisión, muy seguramente favorecido en esta continuidad, por el énfasis que hace en su pretensión de acercamiento literario a la imagen.

Por todo lo anterior es indispensable pensar en el *costumbrismo* como un movimiento literario, pero también como un fenómeno cultural. Es posible suponer que esa gran capacidad que tiene de pasar de un género a otro, de un medio a otro, depende de que encontró y sistematizó procedimientos de *representación* que por razones que es indispensable indagar, han gozado de un gran reconocimiento, evidenciado en el amplio y permanente uso que se hace de sus recursos, a pesar de que se le identifique y sancione corrientemente como *literatura menor*.

El *costumbrismo* tiene lugar en una época en la que aún no existía en Hispanoamérica la figura del escritor profesional. José María Vergara y Vergara invocará las penurias de Eugenio Díaz Castro como motivo para que sus publicaciones fuesen compradas:

“Su madre anciana y achacosa, residente en Bogotá, lo necesitaba a su lado; i he aquí la razón por la cual tenemos hoy (sic) entre nosotros al señor Díaz. Destituido de intereses i (sic) sin embargo honrado económico y laborioso “La Manuela” es una de las esperanzas que alegran su corazón sencillo i (sic) bueno: será un capital que, aunque pequeño le dará con que trabajar. ¡Bajo este punto de vista cuan

piadoso será la compra que se haga de su libro! ¿I (sic) con cuánto aprecio lo guardará el que lo compre, después de que haya saboreado su deliciosa narración?” Vergara y Vergara, José María (1859) En: *Prólogo a Manuela*. (pp. 16-17).

Y, pocos años después, según cuenta Carlos Martínez Silva, se hará la misma petición, pero en esa ocasión con el fin de recoger fondos para sufragar los gastos funerarios y aportar algunos recursos a los huérfanos de Vergara y Vergara:

“El entierro fue pomposo por el acompañamiento y más que todo por el tributo de lágrimas que se rindió a su memoria. Todos los escritores públicos, comerciantes, hacendados, estudiantes, artesanos y gran número de señoras acompañaron el cadáver hasta el cementerio. La familia no tenía con qué pagar el entierro, e inmediatamente se colectó entre los del cortejo la suma necesaria para este gasto. Pero no bastaba esto: era necesario proveer de cualquier manera a la alimentación de los cuatro huérfanos, todos pequeños que dejaba. Abrióse, (sic) una suscripción nacional y de varios puntos de la República, aún los más remotos, acudieron donativos cuantiosos que aseguraron la subsistencia de la familia, al menos durante el primer año”. Martínez Silva, Carlos. (1879). p. 342.

No está de más recordar que ambos fueron herederos de haciendas en la Sabana de Bogotá, y que en el caso de Vergara ésta provenía de una encomienda otorgada por Real Cédula a su antepasado por línea paterna. Habrá que esperar algunas décadas más para que escritores como el poeta Julio Flórez y el novelista Arturo Suárez en el interior del país, y José María Vargas Vila en el exterior, pudieran contar con la venta de sus producciones literarias como sólido fundamento de sus fortunas personales.

Para la segunda mitad del siglo XIX, la literatura es una más de las posibles producciones de la élite gobernante, que tradicionalmente contaba entre sus medios de poder, con la escritura como instrumento de legalidad y administración. Una simple ojeada a los catálogos de las obras de José María Samper, de Carlos Arturo Torres, de Salvador Camacho Roldán, de Soledad Acosta de Samper, entre otros, pone en evidencia que sus escritos incluyen diversos géneros literarios, informes administrativos, memorias de viajes, tratados históricos, biografías, entre otros.

Inventarios a los que hay que añadir las *Constituciones*, como una clase de escritos, tan significativa para la sociedad y el Estado modernos por ser condición histórica de su forma de existencia y añadiendo que éstas se multiplicaron durante la

época estudiada y eran de común acuerdo y redacción del mismo sector de clase. Un vestigio de esta multifacética producción como escritores se encuentra en las expresiones *hombres de letras* y *polígrafos* con las que se ofrendaban frecuentemente mutuos reconocimientos. ¿Cuál es el lugar de la literatura a partir de esta ubicación social de la escritura? ¿Es esta situación un antecedente de su reducción a una función ornamental? Esta condición de la producción escritural permite prever que el estudio comparado de producciones literarias con el de los escritos de otras índoles, no es sólo indispensable para clarificar la situación social de la literatura, sino además, que sus resultados han de ser muy significativos como expresiones diversas de un mismo sector de clase con respecto a la concepción del orden social y de la condición histórica vivida y en relación a la tarea política del momento: construir una sociedad como referente del Estado nacional que va paulatinamente adquiriendo forma en las sucesivas redacciones de constituciones.

Los estudios sobre el *costumbrismo* en Colombia no han sido muchos. Con frecuencia no pasan de escritos preliminares para alguna antología –que siempre están presentes en los proyectos editoriales patrióticos de empresas o de gobernantes de turno– y en su mayoría son repeticiones acríticas de apreciaciones que se tornaron lugares comunes sobre este movimiento, que terminan por anticipar una lectura resignada y justificar su realización en lo que esta literatura tendría de testimonio fidedigno de cómo fueron en su tiempo, los asuntos con que trata. De esta manera, se termina por obstaculizar la búsqueda de problemas y planteamientos que promuevan una investigación más compleja y esclarecedora de su momento social e histórico, mediante el reconocimiento y discusión de las dinámicas sociales y culturales que lo produjeron en cuanto manifestación y expresión literaria. En estos estudios no se desarrolla inquietud alguna por la condición primordialmente hispánica del movimiento; no se realiza esfuerzo alguno por relacionar esta propuesta de representación *pintoresca* de las comunidades con las nuevas condiciones de vida provenientes de los procesos de crecimiento demográfico, urbanización de la vida social y formación de los *estados nacionales*. De igual manera, no se verifica ninguna preocupación por explicar o polemizar su pretensión de presentarse como literatura que renuncia a la ficción literaria para ser sólo una *copia* de lo real dado, ni la inmovilidad y discontinuidad de sus *cuadros*; así como tampoco se realiza esfuerzo

alguno por explicar la condición de grupo de sus escritores ni por analizar los procedimientos literarios a partir de las obras mismas, al menos como instancia de verificación de las apreciaciones hechas. Esta investigación busca que estos problemas estén en la base de la consideración del *costumbrismo* como expresión literaria objeto de estudio historiográfico.

Es necesario reconocer el *costumbrismo* en Colombia como espacio cultural en el cual un sector de la clase dirigente del país da una respuesta ideológica a las transformaciones y exigencias traídas por los nuevos ordenamientos legales de la democracia, por los cambios económicos exigidos por el desarrollo capitalista, por el manejo de los medios masivos de comunicación: el periódico, y por los procesos de formación de ciudades como nuevos espacios de la vida social tal y cómo se dieron de forma particular en el país. Espacio cultural cuyo análisis literario debe permitir el acceso a las concepciones sociales y *formas de representación* con que este sector de clase interpretaba su experiencia de sociedad y su tarea histórica, y proponía un imaginario como referente para lo nacional. *Formas de representación e imaginario* que deben contribuir a esclarecer su conflicto como sector dominante con el resto de la sociedad y la conflictividad interna entre facciones del mismo sector. Así, el *costumbrismo* recogería una primera manifestación organizada de profundos y duros lineamientos culturales, literarios y políticos que señalarán derroteros sociales en Colombia hasta muy entrado el siglo XX.

La Temporalidad Problemática del Costumbrismo. El Siglo XIX

Situación

Se han realizado diversas afirmaciones y consideraciones sobre los límites temporales de la existencia histórica del *costumbrismo*, sin que al respecto se ofrezca una explicación o tan siquiera una pretensión de unificación de criterios. Lo que sí se puede derivar con certeza de estas afirmaciones es que se reconoce al *costumbrismo* como una manifestación multisecular, pero igualmente, sin que esto motive el menor afán de consideración o explicación.

Evaristo Correa Calderón⁷ menciona la existencia de un costumbrismo del siglo XVIII y lo vincula en sus orígenes al *realismo español*, sin decir nada sobre este último; como si fuese un hecho evidente por sí y de público conocimiento cuya existencia no necesita ser tematizada ni mucho menos estudiada. De esta manera, se conduce la temporalidad del *costumbrismo* a la del realismo español y una vaga datación se diluye en una completa indeterminación. Además, este comentarista comienza su antología costumbrista con *Rinconete y Cortadillo* de Cervantes, ubicando de hecho en las primeras décadas del siglo XVII, los inicios de esta producción literaria.

Salvador Bueno⁸ se inclina por un origen inglés para el *costumbrismo* y lo vincula a los inicios de las publicaciones periódicas, entre los últimos años del siglo XVII y los primeros del XVIII. Específicamente los relaciona con las publicaciones *The Tatler* y *The Spectator* de Joseph Addison y Richard Steele, quienes habrían sido pioneros en la inclusión en sus periódicos de esos relatos cortos referentes a la vida cotidiana de la gente común y corriente, que más tarde se reconocerían como *artículos de costumbres*.

Con respecto a la finalización del movimiento costumbrista, o mejor, a su perduración, no es posible hallar una consideración específica. Sólo es posible anotar que muchas de sus antologías incluyen *cuadros* escritos en el siglo XX; entre los cuales quizás no este de más recordar *Las vísperas de España* de Alfonso Reyes, comenzados con los *Cartones de Madrid de 1814-1817* y reunidos en una gran colección en 1937⁹. Además, el término es usado con frecuencia para identificar producciones propias de tal siglo. Para el caso de Colombia, los escritos de Tomás Rueda Vargas sobre la Sabana de Bogotá tan significativos para la presentación tradicional de la literatura nacional fueron realizados durante la segunda década del siglo XX y son reconocidos como de cuño costumbrista. También vale la pena mencionar que con ocasión de la muerte del actor, guionista y director de teatro, cine y televisión Luis Guillermo (Pepe) Sánchez, acaecida en 2016, y con respecto a las producciones, del también guionista, director de televisión y escritor Julio Jiménez,

⁷ En el prólogo a *Costumbristas Españoles*. (1950) Tomo I: Autores correspondientes a los siglos XVII, XVIII y XIX.

⁸ En el prólogo a *Costumbristas cubanos del siglo XIX*. Vol., CXV. (1985).

⁹ Reyes Alfonso. (1986). Obras Completas II *Visión de Anáhuac. Las vísperas de España* (pp. 36-268). *Calendario*.

los medios de comunicación han coincidido en calificar de costumbristas los trabajos de estos directores.

A pesar de esta imprecisión en la consideración de los linderos históricos del *costumbrismo*, los comentaristas coinciden en reconocer que la mayor y más significativa producción del *costumbrismo* tuvo lugar durante el siglo XIX, ubicándose y extendiéndose de manera particular para cada una de las comunidades en que se dio. Esta ubicación conduce frecuentemente a los comentaristas a proponer la vinculación del *costumbrismo*, en ocasiones con el romanticismo como su antecedente en la preocupación por lo popular y, en otras, con el realismo en cuanto receptor de una realidad ya elaborada literariamente, aun cuando fuese de manera fragmentaria¹⁰.

Consideraciones Generales

Como es bien sabido, los griegos hacían la diferencia entre *poiesis* y *physis* para establecer dos tipos de procesos de gestación. La *poiesis* correspondía a las cosas que necesitaban de la intervención del quehacer humano para llegar a su existencia, mientras que la *physis* hace referencia a todas aquellas cosas que eran por sí mismas. Los fenómenos culturales son esencialmente *poiesis*, es decir, la datación de su existencia es la primera piedra de la comprensión y del estudio de su condición histórica. Por el contrario, su no datación, es un comienzo de disolución de su historicidad y su aproximación a otras formas de comprensión temporal como la de la naturaleza o la de la leyenda; y con ello la aceptación de que su existencia tiene la obviedad de un fenómeno natural o el asentimiento acrítico de lo legendario; su existencia queda así, afirmada, pero no polemizada y, por tanto, empieza a diluirse la posibilidad de convertir tal fenómeno en un objeto de estudio y de crítica.

¹⁰Conviene plantear la necesidad de distinguir entre el término costumbrismo como un género literario concreto, limitado a la producción literaria del siglo XIX, con sus características y sus condiciones ideológicas y sociales, y el término costumbrismo, aplicado de una manera más abstracta y esencialista para designar a un tipo de producciones discursivas (tanto literarias como de otra índole) que se refieren a la descripción, utilización o referencia a costumbres o modos de vida populares. Distinción esta que debe establecerse de manera particular conforme a cada caso estudiado. Escobar José. *Del Romanticismo al Realismo: Actas del I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX* (Barcelona, 24-26 de octubre de 1996) / edición a cargo de Luis F. Díaz Larios, Enrique Miralles URI: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcws956>

La preocupación por la ubicación histórica del *costumbrismo* no se reduce a un afán de precisión o de erudición historicista. Uno de los problemas más significativos para el estudio del fenómeno literario es el de haber polemizado la condición misma de la historia literaria. La realización de una historia inmanente de la literatura, esto es, basada exclusivamente en autores, obras, influencias, movimientos y demás fenómenos literarios y en la cual la comprensión e interpretación de unos se hace por referencia exclusiva a otros, conduce inevitablemente a que la temporalidad histórica literaria se reduzca al ordenamiento cronológico de tales hechos y a la densidad temporal y social derivada de planteamientos como los de generación, influencia, antecedentes, entre otros. Lo demás, con respecto a la temporalidad, es el grado de eternidad conquistado por un autor y su obra; pero eso ya es otra temporalidad, por lo demás concebida como independiente de la historia, aunque debería ser estudiada a través de fenómenos como la fama, e inscritos en problemas básicos como el de los sistemas de divulgación social de la literatura y de la cultura, en general.

La vinculación de los fenómenos literarios y de los estudios de sus complejas formas de significación y expresión, de manera sustantiva con problemas, situaciones y procesos sociales de la comunidad y del momento histórico en que surgen, ha mostrado ser fértil en la tarea de clarificar y dotar la historia de la literatura con una genuina densidad temporal y social, esto es, comprender los fenómenos literarios en cuanto son parte de la vida social de las comunidades en que surgen y en que se divulgan, al entender la literatura como parte integrante y comprometida del drama de la existencia histórica de las comunidades y de los seres humanos. Problemas como el del lugar social del escritor, como el de la más o menos permeación de una sociedad por los distintos órdenes escriturales, como el del cuándo y cómo accede una comunidad y una lengua a la producción literaria, o el del acceso social a las instituciones, instrumentos, técnicas, medios y bienes de la escritura y la lectura y con ello, el de la divulgación social de la literatura, también el de la actual cultura de masas, basada en imágenes, eventos y/o realidades completamente diseñados desde procesos escriturales que no se requieren en absoluto para su consumo y que resultan ser ajenos e indiferentes para los consumidores, etc.: problemas como estos permiten que la literatura, además de ser reconocida en la complejidad y la sutileza de su expresión, se la pueda mostrar cómo vida social y como condición antropológica.

Pero todos estos problemas y situaciones que hacen parte de la vida social del lenguaje, de la cultura y de las formas de comunicación, se dan a partir de la singularidad de una comunidad y un momento determinado, de ahí la importancia y la necesidad que tiene una consistente y sustentada ubicación temporal de los fenómenos literarios. Un planteamiento paralelo con respecto a la vinculación del cambio histórico de los conceptos con la vida social, es posible rastrearlo en David Bravo. (2009), y lo presenta de la siguiente manera:

La propuesta teórico-metodológica de la historia conceptual prevé como “exigencia metódica mínima”, investigar los hechos sociopolíticos del pasado a partir de la limitación conceptual de su época y en la comprensión del uso del lenguaje de las partes interesadas en su contexto, como expresión latente del devenir social. Ello supone que una historiografía literaria y una historia de la literatura, o mejor, una historia social de la literatura –para inscribirnos en la propuesta de Rafael Gutiérrez Girardot, quien señala la relación entre sociedad y literatura y la necesidad de una historia de la literatura capaz de dar algunas respuestas a problemas cardinales de la “esencia latinoamericana”, identidad cultural, formas de vida, mentalidades, acomodamiento forzoso a la modernidad– (Gutiérrez, 1989: 20), se interroguen por una realidad que fue articulada lingüísticamente en conformidad con un contexto sociopolítico que le dio sentido en su momento. (pp. 38-39)

La Modernidad ha sido identificada como la era de la expansión europea y esta expansión no es otra cosa que la construcción del mercado mundial. La dinámica mercantil llega a todas partes, involucra a todas las comunidades con que se encuentra y no deja aspecto alguno de la vida que no sea tocado por su poderosa alquimia capaz de convertir cualquier cosa en mercancía, sometida a los avatares de la oferta y la demanda. Esa capacidad de llevar los distintos aspectos de la vida personal y colectiva a los mostradores y vitrinas del mercado, con independencia de su intimidad, de sus dignidades y valoraciones, de sus condiciones particulares locales y de sus sacralidades, y someterlas a las materiales y prosaicas dinámicas de producción, almacenamiento, transporte, venta, compra y consumo, en esto consiste el proceso de *secularización*. Todo es transformado en mercancía y se comprende sólo en tanto se realiza como tal. Una de las mejores y más conocidas descripciones de

este proceso es posible leerla en las primeras páginas del *Manifiesto Comunista* de C. Marx y F. Engels de 1.848:

“...La burguesía ha desempeñado en la historia un papel esencialmente revolucionario.

...Todas las ligaduras que unían al hombre feudal a sus superiores naturales las ha quebrantado sin piedad para no dejar subsistir otro vínculo entre hombre y hombre que el frío interés, el duro pago al contado. Ha ahogado el éxtasis religioso, el entusiasmo caballeresco y hasta el sentimentalismo del pequeño burgués en las aguas heladas del cálculo egoísta. Ha hecho de la dignidad personal un simple valor de cambio. Ha sustituido las numerosas libertades tan dolorosamente conquistadas, con la única e implacable libertad de comercio...

La burguesía ha despojado de su aureola a todas las profesiones hasta entonces reputadas de venerables y veneradas. Del médico, del jurisconsulto, del sacerdote, del poeta, del sabio, ha hecho trabajadores asalariados.

La burguesía ha descorrido el velo de sentimentalidad que encubría las relaciones de familia y las ha reducido a simples relaciones de dinero.

...Es ella la que primero ha probado lo que puede realizar la actividad humana; ha creado maravillas muy superiores a las pirámides egipcias...y ha dirigido expediciones superiores a las invasiones y las cruzadas.

...La burguesía no existe sino a condición de superar incesantemente los instrumentos de trabajo o, lo que es lo mismo, el modo de producción; es decir, todas las relaciones sociales...Este cambio continuo de los modos de producción, este incesante derrumbamiento de todo el sistema social, esta agitación y esta inseguridad perpetua, distinguen a la época burguesa de todas las anteriores. Todas las relaciones sociales tradicionales y consolidadas, con su cortejo de creencias y de ideas admitidas y veneradas, quedan rotas; todo lo que era sólido y estable es destruido; todo lo que era sagrado es profanado, y los hombres se ven forzados a considerar sus condiciones de existencia y sus relaciones recíprocas con desilusión”

Impulsada por la necesidad de mercados siempre nuevos, la burguesía invade el mundo entero...

Por la explotación del mercado universal la burguesía da un carácter cosmopolita a la producción de todos los países... industrias que no emplean materias primas indígenas, sino materias primas traídas de las regiones más remotas, y cuyos productos se consumen no solo en el propio país, sino en todo el globo. En lugar de las antiguas necesidades satisfechas con productos nacionales, nacen necesidades nuevas que reclaman para su satisfacción productos de los lugares más apartados y de los climas más diversos. En lugar del antiguo aislamiento de las naciones que se bastaban a sí mismas, se desenvuelve un tráfico universal, una interdependencia de naciones. Y esto que es verdad para

la producción material, se aplica a la producción intelectual...” Marx Carlos y Engels Federico. (2007) (pp. 158-160).

Secularización, transformación permanente, cosmopolitismo y reconocimiento de la posibilidad humana a través de sus acciones y empresas, como condiciones provenientes de la vida económica, imponen, a su vez, estas dinámicas a la vida cultural e intelectual. De esta manera socavan la unidad, el orden y la estática del mundo sustantivo y hacen sucumbir sus sistemas de conocimiento y de verdad. La consecuencia inmediata es el escepticismo. La sobriedad racional de la inteligencia para sospechar de sus propios exaltaciones e ideales, de estar sometiendo permanentemente los entusiasmos del conocimiento a lo ocurrido, a lo constatable, a la comparación y al análisis, antes que a la especulación con conceptos e ideales. El establecimiento de los límites reales derrumba ideales, pero establece genuinas posibilidades. Son estas actitudes intelectuales las que declinan los ideales de cualquier índole: religiosa, filosófica, moral, etc., como principio de esclarecimiento de la condición humana y del orden social y, a su vez, promueven las *costumbres* como fuente prioritaria para este conocimiento, en cuanto en ellas se hacen manifiestos comportamientos, necesidades y relaciones de manera concreta, es decir, como se dan efectivamente en la vida cotidiana y en la forma en que resuelven las urgencias y los conflictos concretos. Ni crítica ni pedagógica, la tematización de las *costumbres* y con ello su conversión en el espacio donde se ha de enfrentar el reto de un nuevo conocimiento del ser humano y de la sociedad, proviene en la Modernidad de la secularización y del escepticismo como nuevas condiciones del conocimiento y de la cultura. Esta consideración de la Modernidad se torna muy parcial sino se tiene en cuenta la reacción que suscitó, conocida como Contrarreforma, sus objetivos de reinstaurar el orden y el poder cuestionado y su influencia, especialmente en el mundo hispánico y en el proceso de construcción imperial.

La historiografía ha hecho del siglo XIX la época de las revoluciones, por excelencia. La definitiva consolidación del mercado mundial y de la producción industrial, así como el tránsito de las monarquías del Antiguo Régimen al mundo de las naciones, no podía revestir sino la forma de revolución, de un periodo en que las sociedades deciden tomar por cuenta propia la temporalidad y la duración histórica; ni estática ni continuidad ni evolución, lo que se instaura es un periodo de abolición de

unos ordenamientos sociales y de establecimiento deliberado de otros. El historiador E. Hobsbaum lo compara con el estallido de un volcán con doble cráter: uno económico en Inglaterra y otro político en Francia. Volcán cuya sismicidad afectará de diversas maneras y en distintos momentos, a la mayoría de las sociedades del orbe hasta la actualidad. El entusiasmo generado por los cambios ha tenido como consecuencia que la historiografía haya considerado mucho menos la reacción conservadora que necesariamente se produjo y cuyas manifestaciones más conocidas son La Santa Alianza y los distintos movimientos de restauración monárquica. Sin embargo, lo cierto es que, en la Gran Guerra europea, un siglo más tarde, aún convergen muchos imperios y no menos reinos. De todas formas, esta doble transformación implica necesariamente una renovación de los procesos de secularización, una ampliación de su espectro de influencia con respecto a lugares a donde no había llegado o donde se había buscado obstaculizar su presencia y sus consecuencias, y una profundización de sus efectos. Algunos de los problemas y condiciones centrales que plantea este nuevo ciclo de secularización, son:

- a)** Una nueva concepción y valoración del *pueblo* en la que se sustentan los nuevos ordenamientos estatales e idearios políticos al hacer de la voluntad popular el nuevo fundamento de la legitimidad y de los distintos programas de políticas públicas que esto implica, en especial la aparición de la educación y de la higiene públicas, como formas de construcción estatal de esa dignidad de lo popular invocada.
- b)** Como consecuencia de esta promoción del pueblo, la opinión pública deviene el motor central de la vida política y con ello se dan no solo los partidos políticos y las distintas formas de organización popular, sino las pretensiones y procedimientos procurando encauzarla, manejarla, controlarla, educarla, es decir, los distintos proyectos de reconocimiento y construcción de esta *opinión pública*. ¿Cómo se lleva a cabo el paso de la opinión, desde el aparentemente insignificante *rumor* hasta su posición de poderoso determinante de los derroteros políticos?
- c)** La novedosa y transformadora situación de un crecimiento demográfico sin precedentes y sin consideración en las concepciones sociales y políticas habidas hasta entonces. Estos nuevos y enormes grupos humanos, para los que se acuña desde muy temprano el significativo nombre de *masas*, ¿también pueden ser *reconocidos*, mediante la apelación a un conjunto de *costumbres* en torno al cual se identifican

desde hace mucho tiempo? Es esta la condición que más retos y problemas le plantea a cualquier intento de comprensión del fenómeno humano y social desde su emergencia a comienzos del siglo XIX.

d) El siglo XIX al instituir la temporalidad geológica, la temporalidad biológica de la evolución y la temporalidad histórica deja carentes de soporte a algunos de los últimos relatos subsistentes de la religión: el creacionismo y el juicio final como destino y sentido histórico. En términos de Zaratustra, el viejo eremita en el bosque no se ha enterado de que Dios ha muerto. (Nietzsche, F. (1981) p. 34). Desde ahora, cualquier proyecto cultural o educativo deberá encontrar su sentido en función de esta condición fundamental.

e) Por otra parte, el siglo XIX es evidentemente uno de los de mayor movilidad artística y literaria en la historia. Desde la Ilustración en el siglo XVIII hasta el inicio de las vanguardias durante las primeras décadas del siglo XX, hay un gran número y diversidad de corrientes que incluyen manifestaciones tan decisivas para la historia de la cultura como la Ilustración, el idealismo, el romanticismo, el realismo, el impresionismo, entre muchas más movilizaciones que, aunque evidentemente podría remontarse hasta el renacimiento y los orígenes de la modernidad, tiene sus verdaderas fuentes en dos acontecimientos decisivos del siglo XVIII. Por una parte, la independencia de los artistas y escritores de anteriores condiciones de servidumbre, y su consecuente profesionalización con el ingreso de sus trabajos y producciones en las dinámicas de mercado; y, por otra, pero basada en la anterior: la aparición de un artista consciente de su oficio, de su significación y de su lugar social; el denominado, *poeta doctus* en literatura. Ya que, con esta independencia, esta conciencia y la aparición de diversos lugares urbanos que les permiten múltiples formas de encuentro entre ellos y la circulación de sus obras, se hacen proponentes de horizontes de comprensión y de formas de producción de su quehacer, desde el encuentro con sus propias necesidades expresivas, sin la mediación del trabajo encargado y que tenía que plegarse, de alguna manera a las exigencias de quien lo encargaba. Esta situación es la que propicia la generación de movimientos y corrientes y conduce a las artes y a la literatura, hasta ese momento reservadas para privilegiados sectores sociales y ahora, en contacto con el gran público.

Es durante este siglo que tiene lugar la mayor y más significativa producción del *costumbrismo* y esto sucede principalmente en el mundo hispánico. Es posible plantear que su presencia tiene lugar como respuesta a las circunstancias y desafíos planteados por esta profunda movilidad de lo popular; y, además, que es en comunidades como las hispánicas, con una relación tan sinuosa con la Modernidad y sus formas de conocimiento, en las que, por ello mismo, la pintura y la literatura, como sistemas tradicionalmente aceptados de comprensión y de expresión, sean los que prioritariamente enfrenten estas situaciones y provean su primeras representaciones.

El proceso histórico central en torno al cual se desarrolla la vida social de las comunidades hispánicas durante el siglo XIX, es el de la difícil y compleja crisis de la disolución del Imperio Español y la consecuente necesidad para las diferentes agrupaciones sociales que lo conformaban, de encontrar una alternativa, una nueva forma de orden social y de Gobierno, con la presencia de la propuesta de la *República Constitucional* como ideal político moderno a conseguir a través de la referencia a una comunidad nacional, cuya existencia, por decir lo menos, es problemática cuando no casi imposible, pues es una comunidad que se ha sostenido e identificado como tal, en torno a una corona y una aristocracia y no en torno a sus relaciones mutuas. El espacio histórico social hispánico en el que se genera, y dentro del cual tiene sentido y significación cultural la producción costumbrista, los constituyen los avatares vividos por sus comunidades como resultante de la fractura definitiva del imperio y el consecuentemente, sinuoso acceso a la vida republicana, nacional constitucional moderna.

El Costumbrismo en Colombia, entre la Oralidad y la Escritura

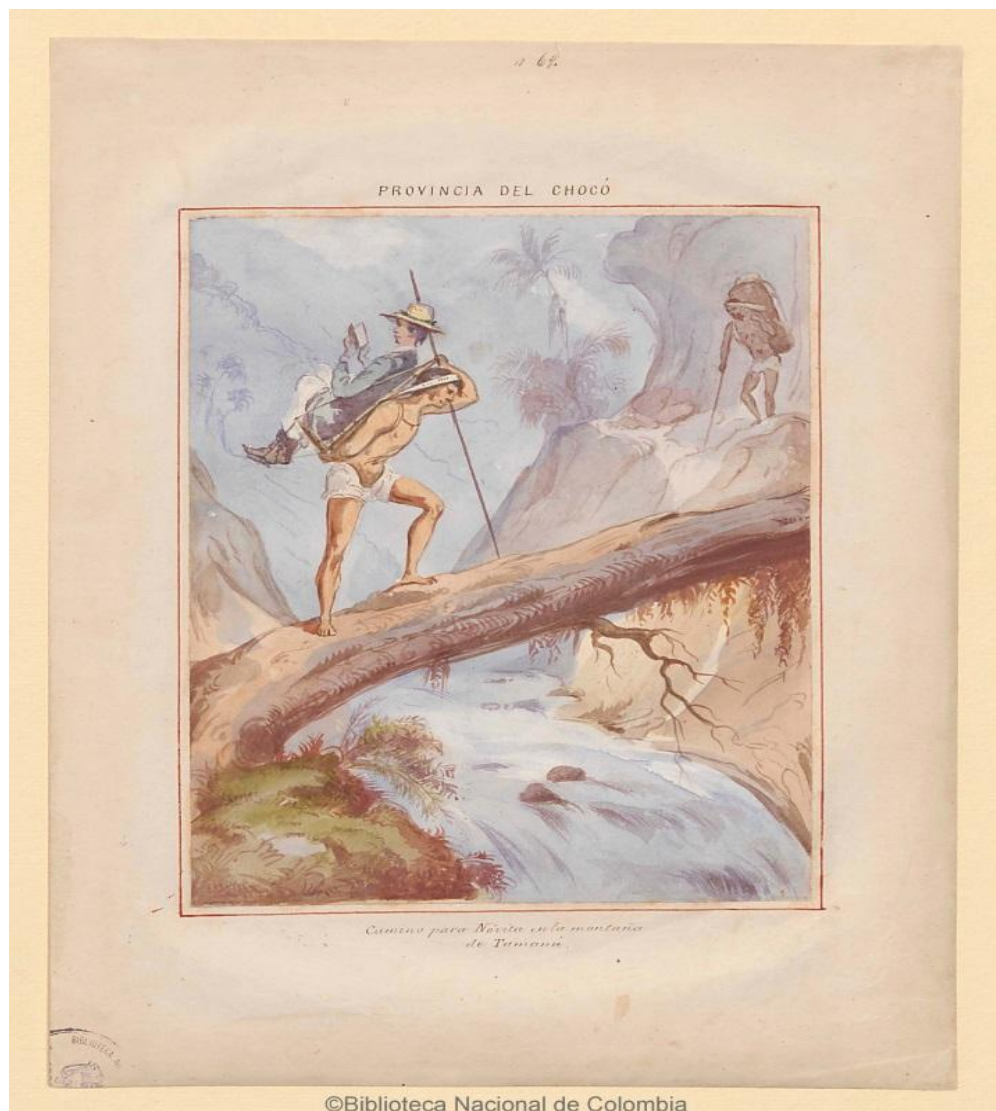


Figura 1 Cargueros en la montaña de Barbacoas: provincia de Barbacoas. (1853). Autor: Manuel María Paz. Acuarela sobre papel; 24 X 32 cm.

https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es_ES/bd/search/results?qu=paz&rm=COLECCIÓN+OBRA0%7C%7C%7C1%7C%7C%7C4%7C%7C%7Ctrue&te=ASSET&lm=F_COROGRAFICA_DIG&dt=list

De acuerdo con la afirmación de Alfonso Reyes, retomada por Rafael Gutiérrez Girardot, cada cual tiene su ventana y en este caso la ventana elegida es la literatura. Aunque en primera instancia la afirmación tiene mucho de juicio valorativo y, por tanto, parecería descansar en lo meramente personal, en los citados autores esta opción por la literatura, como instrumento privilegiado para descifrar el mundo social y la historia, está lejos de reducirse a expresión de simples gustos propios. Por el contrario, su obra da testimonio de ser el resultado de largos, constantes y complejos estudios y debates que procuran hacerse capaces de reconocer y exponer lucidamente la substancia antropológica, cultural e histórica de la literatura. Si a esto le agregamos

la insistencia del profesor Gutiérrez Girardot en la responsabilidad del trabajo intelectual con la rigurosa apropiación de la tradición propia, sea cual sea ésta, como condición básica para el esclarecimiento de la posibilidad histórica de una sociedad, entonces estarán enunciadas las dos vertientes principales que direccionan el presente trabajo y su opción por la *literatura costumbrista en el siglo XIX en Colombia*.

La lengua y la literatura son fenómenos diferentes, pero, a la vez, profunda y complejamente vinculados; son mutuamente dependientes y se integran en un mismo destino histórico. Sin embargo, es frecuente encontrar que su respectiva singularidad y su relación son sobreentendidas en los distintos estudios literarios, dejándose de lado la indispensable tarea de intentar reconstruir y comprender los procesos sociales en que tienen lugar y sentido las manifestaciones históricas de esta relación. Temporalmente la lengua es primero, la literatura es posterior. Etimológicamente, el término literatura está vinculado con el término *letra*, lo cual sugiere que se acuñó para designar un quehacer propio de la escritura. Actualmente, es usual el planteamiento que reconoce a ésta como una *tecnología* muy posterior y marginal con respecto a la existencia de la lengua, la cual es primordial y abrumadoramente oral. Tecnología dotada, sin embargo, con una capacidad enorme de transformar en su condición a la lengua que accede a ella y, por tanto, a sus usuarios en sus dinámicas mentales y de comunicación. Este dispositivo aparece primero como escritura sobre tablillas de barro, papiros, pergaminos, piedras, entre otros; luego como imprenta de tipos móviles y, por último, como computadores; cada una de estas innovaciones marcan mutaciones profundas de las posibilidades de la escritura y con ello del lenguaje, de la literatura y de sus usuarios. Lengua, oralidad, escritura y literatura son los ejes de uno de los entramados de relaciones y situaciones sociales, más amplio y decisivo en el devenir histórico de una comunidad. Sin embargo, no es mediante un proceso ni espontáneo, ni necesario, ni secuencial que estos fenómenos de lenguaje, escritura y literatura tienen lugar en una comunidad. La historia de las lenguas pone de manifiesto las diversas circunstancias, procesos y avatares a través de los cuales una comunidad llega a hablar una lengua o a adquirir la escritura o a incorporar las preocupaciones y oficios literarios.

El término *literatura* designa primordialmente el arte y las habilidades para expresarse por medio de la escritura. Este planteamiento encierra diversos problemas.

No todos los escritos generados por una comunidad o por una persona son susceptibles de ser considerados literatura. No obstante, la distinción entre los escritos estrictamente literarios y los que no lo son, es problemática y compleja. De otra parte, es erróneo creer que la literatura solo es posible a partir de la escritura, pues como ya está establecido, son muchas las manifestaciones y elaboraciones literarias que se dan dentro del periodo que se denomina de *oralidad primaria* de una comunidad, es decir, el periodo de una comunidad previo a cualquier relación con la escritura. Dentro de estas últimas, los extensos poemas épicos y las colecciones de canciones que acompañan diversas acciones de grupo como el trabajo, las fiestas, etc., son apenas algunas de las más importantes manifestaciones de esta literatura oral, aunque el nombre sea contradictorio.

Lo que se ha establecido ya, con suficiente certeza, es la singularidad de la escritura y su capacidad de reconfigurar las condiciones y las posibilidades del lenguaje mismo y, con esto, las del ser humano, individual y colectivamente considerado, a pesar de lo limitado que pueda parecer su uso en comparación con la abrumadora presencia de la oralidad¹¹. Las complejas relaciones entre las distintas formas de la producción escritural y el ejercicio básico de la oralidad conforman el espacio y el problema central desde el cual indagar por el origen de las manifestaciones literarias en una comunidad. ¿Cuáles fueron los procesos de adquisición de una lengua en una comunidad? ¿Cómo llegó a la escritura? ¿Qué funciones se le asignaron? ¿Cómo se llega en una comunidad a las elaboraciones literarias y qué papel juega en este proceso la escritura? Son algunas de las preguntas que hacen indispensable la relación entre historia de la literatura e historia de la lengua en una sociedad. La comprensión de los procesos, usos y condiciones de una lengua en una comunidad se hace requisito indispensable para el estudio del lugar, el momento, la función y el sentido sociales de sus manifestaciones literarias.

La escritura tuvo en primer lugar una función administrativa; con su capacidad de elaborar y mantener inventarios, registros y archivos de distintos asuntos, junto con la centralización y especialización del poder militar, fueron los instrumentos básicos en la formación y expansión de las monarquías antiguas (Vernant, Jean-Pierre. (1992)

¹¹ Una de las presentaciones más elaboradas y completas sobre el impacto de la escritura en la condición social y personal de los seres humanos está en el libro *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra* de Walter Ong. (1999).

pp. 35-49). No es la literatura el primer quehacer de la escritura. Quizás solo con el desarrollo de la necesidad de representar eficientemente las formas más complejas de expresión a la que había llegado la oralidad; quizás elaboró sus formas de relato en el paso de inventarios y registros a genealogías y crónicas; posiblemente quienes dominaban su uso conformaban el mismo sector social que había elaborado y transmitido los grandes relatos míticos y religiosos en torno a los que se identificaba la comunidad. Con estas reflexiones sólo se quiere señalar hacia la significación que la presencia y el devenir de la escritura tienen en la historia de una comunidad y el proceso mediante el cual ésta empieza la construcción de su tradición literaria.

La literatura es la consagración a la posibilidad de *expresión y representación* a través del lenguaje como condición vital básica de la existencia humana: al forzar creativamente el lenguaje con respecto a lo que produce, a cómo lo enuncia, a la diversidad y al cambio de la experiencia expresada, a la interioridad desde la que se formula y en este sentido es fundamento de la singularidad cultural de la comunidad e instancia básica del devenir histórico.

La prerrogativa que el término escritura tiene con relación a la literatura, hasta casi identificase con ella, es comprensible por cuanto la inmovilidad y la visualización que la escritura permite del lenguaje son los recursos de los que se deriva la posibilidad de su estudio, sin embargo, no se pueden soslayar algunos de los problemas que de esta situación se derivan para la literatura. De una parte, está establecido históricamente que algunas de las tradiciones literarias más significativas comenzaron su existencia y se desarrollaron en la oralidad. El caso de la literatura griega y de la condición primordialmente oral de los *poemas homéricos* es quizás el más estudiado y divulgado. Es decir, que la preocupación y la dedicación al problema de la expresión y de la creación en el lenguaje, han tenido lugar en muchas sociedades antes y con independencia de que ellas accedan a la escritura de una o de otra manera. Se estaría entonces ante el hecho, nombrado contradictoriamente de la existencia de literaturas orales. No otra es la condición de la casi totalidad de los pueblos americanos, aborígenes, algunos de los cuales aún subsisten y continúan contando y transmitiendo sus leyendas, mitos, concepciones y conocimientos de manera oral. Esto implica, también, que la forma, el proceso de adquisición e incorporación de la escritura por una comunidad, es un factor determinante en la historia de su

desenvolvimiento literario. De otra parte, es claro que no todo escrito producido en una sociedad es considerado parte de su literatura, pero no es menos cierto que en muchos casos es problemático diferenciar cuáles escritos sí y cuáles no, deben ser considerados como literatura (el periodismo, los ensayos, la literatura rosa, entre otros) o cuáles de estas producciones juegan un papel determinante para la literatura en una comunidad, las traducciones, por ejemplo.

El primer problema sobre el que hay que postularse son las relaciones entre lengua, literatura y escritura. Dentro de la relación de la literatura con la lengua en que se realiza, el momento y el modo de incorporación de la escritura a la vida social y cultural determina las posibilidades de esta literatura. Algunas condiciones para la comprensión de estos fenómenos son:

a) La escritura es un fenómeno muy tardío, raro y de difícil incorporación en la historia del lenguaje humano. Dentro de los más o menos ciento veinte mil años que se han propuesto como periodo de formación de la lengua, la escritura ocupa más o menos los últimos cinco mil años, y las políticas de su divulgación popular, solo los últimos doscientos años.

b) La escritura no procede de un único evento de formación, esto es, aparece en diferentes pueblos: el chino, los egipcios, los sumerios y los mayas, y dentro de ellos, la escritura cuneiforme del Summer parece ser la primera manifestación. Lo que sí es evidente, es que esta aparición tuvo lugar en sociedades muy desarrolladas y altamente organizadas. Es posible proponer que la escritura surge como un instrumento, como una prótesis de la inteligencia y de la memoria cuando éstas se ven desbordadas en sus capacidades por la diversidad y cantidad de problemas que les proponía la administración centralizada. La escritura le permite a la inteligencia manejar órdenes, memorias, inventarios, etc., pero ante todo le permite controlar la presencia de situaciones que se hacen distantes en el tiempo y en el espacio. La especial posición social de quienes dominaban, el arte de escribir, la representación del rey en Sumer llevando el cálamo junto a la espada, son manifestaciones de un doble hecho decisivo para la historia de la literatura. Primero, la escritura es un instrumento de poder y su dominio determina la existencia de un sector social privilegiado, vinculado directamente a la administración. Sacerdotes, escribas, escribanos, notarios, cronistas y un extenso y complejo, etc., son los nombres que por

su función han recibido quienes manejan la escritura. Segundo, la escritura como medio que responde a las necesidades y los problemas administrativos propuestos por una alta centralización y complejidad de la vida social determina, el surgimiento de la burocracia.

c) La escritura es un instrumento de poder no exclusiva ni primordialmente porque tenga un lugar central en la administración, sino porque en su ya milenaria pero corta existencia, ha mostrado de una parte una gran dinámica de transformación. Desde la escritura en tablillas de barro, pasando por el desarrollo de los distintos conocimientos del lenguaje y por la imprenta, hasta los actuales computadores, ha mostrado una gran capacidad de evolución de sus propias tecnologías. De otra parte, en relación directa con las diferentes formas de apropiación social de la escritura, ésta ha mostrado ser una fuente de profundos cambios en la sociedad, la cultura y el ser humano mismo.

Al respecto, la expresión de Walter Ong es contundente: es necesario reconsiderar la antropología porque muchas de las características y condiciones que hasta ahora se creían como sencillamente humanas, dependen de la escritura. El planteamiento es de una profundidad de consecuencias que amerita todos los estudios que sean necesarios. La diversa distribución social del dominio de la escritura y de los múltiples instrumentos con ella relacionados, desde lápices y papel hasta centros de cómputo y bibliotecas e imprentas, así como el distinto grado de permeación de los hábitos mentales de las personas por las tecnologías de la escritura, son en última instancia, marcadores límites de diferencias sociales, de distintas posibilidades de acceso a los bienes culturales y, en últimas, aún diferenciadores de la condición humana. Esto último es sencillamente sobrecogedor, si es posible describir y sustentar esas condiciones antropológicas que dependen de la escritura y de esa diversidad social en su apropiación.

De Walter Ong también es tomada la expresión “tecnologías de la palabra” y en ella se mantiene la precisión realizada por Heidegger con respecto a la tecnología moderna, como distinta de la técnica medieval y de la antigua. De acuerdo con esta, antes de la modernidad no era posible la unión de las dos palabras, “técnica y logos”. Las *técnicas* eran, ante todo, oficios prácticos, productores de bienes que respondían a necesidades, deseos y gustos. Se aprendían en primera instancia por la práctica, estando junto y atendiendo a cómo hacía quién lo sabía hacer; quien a su vez se

sustentaba como tal en su producción. Por su parte, el *logos* estaba consagrado a asuntos plenamente teóricos, abstractos cuyas relaciones con lo particular eran un problema básico, pero de igual forma era un problema por asumir teóricamente.

En la modernidad el ideal de decidir y ejecutar con precisión hace que la teoría, es decir, la ciencia, esté cada vez más sancionada por su capacidad de controlar los procesos prácticos, y la técnica busca cada vez más estar fundamentada en diseños realizados desde la necesidad teórica; esa convergencia, esa mutua exigencia entre práctica y teoría es la que expresa la síntesis de estos términos en la palabra *tecnología*, la cual era imposible en la edad media y en la antigüedad, periodos en que técnica y teoría recorrían caminos distintos. Lo que se quiere proponer es que, para esta reflexión, Heidegger no consideró el lenguaje y la escritura. La escritura no es solamente una técnica; está basada en un conjunto complejo de instrumentos que requieren de arduos y largos procesos de formación para adquirir solventemente las destrezas necesarias para su manejo. Estas destrezas no son de orden exclusivamente mecánico, aunque también las tiene: el control del cuerpo para normalizar la casi estática posición que requiere la escritura, y la adquisición de la motricidad fina, así lo evidencia. Pero las principales destrezas para su manejo son de orden mental, tienen que ver con la intervención directa de los hábitos de pensamiento y de expresión, y son provocadas por disciplinas teóricas como la lógica, la gramática, la poética, la matemática, la sintaxis, la historia, la filosofía, dicho de otra manera, todos los saberes que desde Grecia configurarían la educación retórica, que prometía un diestro y detallado conocimiento del lenguaje y de lo que se quería expresar en él, y que necesariamente entró en conflicto con las tradicionales formas de sintetizar la expresión y el conocimiento de la sociedad hasta ese momento básicamente oral. En la cultura griega, la educación retórica es la producción sistemática de la elocuencia como fuerza directriz, como persuasión de la asamblea; esto es, oralidad secundaria, elaborada plenamente desde el diestro manejo de los diversos recursos escriturales hasta en su producción de una aparente espontaneidad oral del lenguaje en que se realiza. Desde la conversión que llevaron a cabo los griegos de la escritura en algo público, la educación retórica desarrolló un portentoso enriquecimiento de las tecnologías de la escritura, mediante una mutua solicitud y una profunda y

permanente relación entre la comprensión teórica del lenguaje, de la literatura y de sus prácticas sociales.

Las sociedades modernas y urbanas pueden ser interpretadas provechosamente como fundamentadas de manera decisiva y creciente, en el permanente desarrollo e incorporación de diversos sistemas de escritura como instrumentos centrales de su organización, de su dinámica. La cartografía, la contabilidad, las publicaciones periódicas, las enciclopedias, los diccionarios y manuales de todo tipo, las dimensiones incommensurables de la industria editorial, las estadísticas, la escolarización de la vida y de la sociedad y los ordenadores, son algunos de los múltiples fenómenos en que es posible reconocer la presencia de las escrituras por todas partes en la vida contemporánea. Se puede afirmar en términos de Walter Ong que la actual, es una sociedad profundamente permeada por la escritura. Sin embargo, es necesario precisar: ¿de qué tipo de permeación se trata? En este caso se puede expresar que aun cuando esta sea, de orden primordialmente científico, posee también un gran componente político y literario. Su condición básica es instrumental, esto es, los sistemas de escritura contemporáneos son medios de diseño, control, interpretación, administración, registro, entre otros, es decir, de dominio y sistematización de procesos y acciones sociales. Además, es evidente que lo que se hace presente son los resultados, no son los procesos de mediación y construcción escritural, pues estos pueden permanecer en el dominio reservado de algunos sectores sociales.

De las bibliotecas y talleres de copistas en los monasterios de la edad media, a las imprentas de tipos móviles, en los barrios de las ciudades tiene lugar una profunda mutación en la producción de escritos y en la socialización de la escritura, de sus funciones y de sus productos. La rapidez y la complejidad de divulgación ganada con esta innovación por los impresos acercaron la escritura a la *vida cotidiana*, esto es, a actividades y sectores sociales que hasta ese momento eran ajenos a la escritura, a sus procesos, a sus bienes e instrumentos culturales. Y, a su vez, ésta tampoco había sido objeto de consideración por parte de los escritores. De este acercamiento entre escritura, nuevos sectores sociales y vida cotidiana, se derivan dos consecuencias centrales para la escritura; de una parte, el surgimiento de las publicaciones periódicas de diversa frecuencia y especialidad que traerán una modalidad y un horizonte

profesional novedoso para los escritores: *el periodismo*. Y, de otra parte y por esto mismo, emerge la tarea de construir permanentemente al *público lector*, no solo como consumidor de estas publicaciones, sino como respuesta a las exigencias de la misma socialización moderna. La creciente escolarización de la sociedad será la respuesta a la necesidad de modificar el analfabetismo tradicional. Construcción del público lector y publicaciones periódicas que tienen un antecedente concreto e indispensable en la formación moderna e ilustrada de la subjetividad, de la individualidad, en fin de *la personalidad intelectual* propia de la Ilustración y del Romanticismo, y del *ciudadano libre* propuesto por el liberalismo, que encuentran su mejor manifestación en la condición pública del debate del conocimiento y la opinión, en fin de la expresión de la subjetividad libre, que no representaba un valor para el mundo sacralizado del Antiguo Régimen.

La ciencia moderna es un fenómeno complejo y controvertido. Imposible entonces tratar de asumir su historia o su condición en este escrito. Sin embargo, es importante considerar a partir de ella, algunas de las transformaciones que ha suscitado y que están directamente vinculadas con la escritura, pues el conocimiento que generó y el diseño que permite hacer en el papel, son la razón de la contundencia con que ha transformado al mundo, y esto hace que sus *formas de representación* hayan llegado a ser consideradas como las únicas verdades posibles. La consecuencia inmediata fue que otras formas de representación tradicionalmente usadas como instancias esclarecedoras de la experiencia humana, se hayan visto desplazadas o relegadas a un segundo plano, a una funcionalidad que ya no es la de dar a conocer el mundo. Quizás el auge de la literatura como entretenimiento no muestre otra cosa que su desplazamiento como forma de clarificación de la vida humana, que su distanciamiento con respecto a las verdades propias de la ciencia moderna. Es importante, por ello, considerar algunas de las consecuencias más significativas que esta ciencia tiene para la representación y la escritura.

Es básico recordar que la ciencia moderna se constituye sobre una finalidad primordial: la de dar al ser humano un instrumento de representación que le permita una máxima seguridad al momento de actuar. En términos de Descartes, que la razón le muestre eficientemente a la voluntad lo que tiene que decidir en cada caso, en cada circunstancia. Esta seguridad exigida al conocimiento hace que Descartes convierta el

problema de la verdad en un problema de certeza, es decir, que lo desplaza desde la relación de la representación con su objeto, a la relación de la conciencia con sus condiciones y procesos de representación. La certeza significa el grado de confianza y de claridad que el ser humano tiene sobre la significación de una determinada representación. Por tanto, para Descartes queda excluida de la ciencia toda forma de lenguaje que no goce de esa claridad y de esa precisión de sentido.

Para la segunda mitad del siglo XIX, en la Nueva Granada existía una muy pequeña porción de sociedad que sabía leer y escribir. Estaba ubicada primordialmente en las ciudades formadas durante el periodo colonial, y más raramente, en el mundo rural, en algunas de las haciendas. Esta posesión de saber leer y escribir estaba ligada directamente a la condición de *funcionario del aparato administrativo*, y lo más seguro es que su tenencia y circulación fuesen del orden familiar; distribución social que no se habría modificado significativamente con la Independencia, y que tendría que esperar para ello al muy posterior desarrollo de los proyectos de educación pública; con lo cual el dominio de la escritura permaneció siendo un marcador de clase, es decir, un diferenciador de los distintos estratos sociales.

El acceso a la cultura escrita es, pues, un privilegio y solo muy pocos están en la posibilidad de reconocerla como instrumento de poder por su capacidad de generar y sostener formas de orden social y, por tanto, que sean ellos mismos quienes controlen y usen las instituciones, instrumentos, procesos, acciones y productos relacionados con la cultura escritural. Esto impone la constatación del acceso de los distintos sectores de la comunidad a bienes culturales como los colegios, las imprentas, las bibliotecas públicas y personales, las librerías, la importación de libros y la edición de libros en el extranjero, los proyectos culturales y de conocimiento, el aprendizaje de idiomas, tanto de las lenguas clásicas (el latín principalmente pero también el griego) como de lenguas contemporáneas con especial énfasis en el francés y el inglés. (El aprendizaje de estos últimos, estaba vinculado con el reconocimiento de Inglaterra, Francia y Estados Unidos como fuente de ideas políticas, económicas y sociales).

Es este mismo sector de clase el que comprendió y asumió las nuevas demandas de escritura implicadas en el horizonte histórico abierto por la

Independencia como ingreso a las sociedades modernas de orden político, democrático y republicano y de condición económica, industrial y capitalista, esto es, dos aspectos de la vida social profundamente mediatizados por diversos sistemas de escritura. Constituciones, reglamentos, registros institucionalizados, divulgación de asuntos públicos, procesos electorales, pero también tecnologías, transacciones bancarias, entre muchos otros, son todos asuntos de la vida social y económica contemporáneas que se basan en formas de escritura y que requieren de manera apremiante el concurso de una comunidad que pueda leer y escribir. De esta manera es frecuente encontrar que las personas que conforman esta élite son a la vez hacendados, militares, empresarios, dirigentes políticos y escritores.

Con excepción de este reducido sector social, la casi totalidad de los colombianos era analfabeta. Lo será hasta comienzos del siglo XX y mantendrá muy bajos índices de urbanización y de alfabetización con altos porcentajes de deserción escolar, hasta por lo menos la década de los años 70. Luego vendrá una desruralización acelerada de la sociedad por distintas causas, y los decretos ordenarán la universalización de la educación y las cifras oficiales se modificarán. Esta situación se hace manifiesta en el auge del periodismo en el siglo XIX, en comparación con las pocas publicaciones habidas durante la Colonia, debido, primordialmente, a la convergencia entre la común condición oral de las culturas precolombinas y al estricto control que la Corona mantuvo, desde los primeros años, sobre la imprenta; y con la formación durante el siglo XX de grandes periódicos que luego monopolizarán la prensa. Por el contrario, durante el siglo XIX tiene lugar una multiplicación de las imprentas y una permanente eclosión de las publicaciones periódicas, que además llegarán a una gran parte del territorio nacional, pero que, como contrapartida, tuvieron casi todas ellas una efímera existencia por no encontrar ni suscriptores ni lectores en general. Son numerosos testimonios de dueños de periódicos sobre las dificultades que implicaba sostener tales publicaciones con rentas propias¹². Si el analfabetismo, el estricto control de la Corona española sobre la imprenta y la preponderancia de la evangelización como fundamento de la dinámica cultural, explican la escasez de publicaciones periódicas antes del siglo XIX, es necesario

¹² Cacia Prada, Antonio. (1968). *Historia del periodismo colombiano*. Bogotá: Ediciones Sua Ltda. El autor afirma con respecto a muchos de los periódicos que registra, su corta duración o reducido número de ediciones a que llegó, por la dificultad de sostenerlo a causa del reducido número de suscriptores.

involucrar el monopolio de los grandes periódicos y la cultura de masas para explicar el pequeño número y la amplia divulgación de esas mismas publicaciones en el siglo XX, con la libertad de prensa sancionada legalmente y con un público lector ya constituido por la acción de la educación pública.

El Costumbrismo como Problema

La comprensión temática del movimiento costumbrista

La amplitud y diversidad, ya antes señalada, de la producción *costumbrista* sustenta suficientemente la necesidad de su estudio; no sólo por lo que esto supone con respecto a sus procedimientos de producción, sino también por las implicaciones de un consumo tan extensamente sostenido. Pero, además, sus magnitudes y diversidades conforman por sí mismas toda una señal de advertencia: un múltiple sistema de referencia y constatación para la formulación y uso de generalidades, tan indispensable y, a la vez, riesgosa para cualquier pretensión de comprensión. No únicamente por el gran acervo de fuentes primarias de que dependerían para su constatación, sino también y mejor, porque su extensión por múltiples comunidades hace que el procedimiento más adecuado para su análisis pase por el establecimiento crítico de las fuentes locales y por su estudio, a partir de tal situación. De esta manera, se obtendría un primer nivel de generalización y comprensión directamente vinculado con la condición social y el momento histórico de su origen; el cual, a su vez, permitiría establecer con rigor los estudios y análisis comparativos, de los problemas que este fenómeno literario aporta a un momento decisivo de la acuñación de las literaturas nacionales, y a la historia misma de Hispanoamérica.

En los estudios y consideraciones usuales de este movimiento, se suele pasar de las expresiones *costumbrismo* o *costumbrista*, a las de *literatura* o *pintura de costumbres* y, de ahí, a las *costumbres* sin más, sin fórmula de tránsito alguna. De este modo se genera una fácil caracterización temática del mismo, de una evidencia tal que su formulación no puede parecer otra cosa que una redundancia y su cuestionamiento sería, por tanto, rayando en el absurdo: el *costumbrismo* trata de las *costumbres*. Sobre la solidez de este piso se mueven los demás principios usuales en su

representación: la fidelidad de su copia, la objetividad histórica, su limitarse a lo descriptivo como procedimiento escritural que se supone igualmente obvio en su simplicidad instrumental, y hasta la despectiva mirada que compasivamente lo hace un *género menor* ocupado con la usual vida de la gente común. Para evitar airoosamente la perogrullada y la cacofonía de tal situación, se apela a algunos de los términos que se encuentran en el amplio registro semántico de la palabra, como si de una sinonimia igualmente obvia, se tratase. Aparece muy rápidamente la mención a las tradiciones, a los usos y hábitos, a la vida y a la gente comunes y corrientes, a lo popular, a los tipos sociales y a las tradiciones, entre otros, y con ello ya hacen aparición, tanto los matices liberales, como ese tono que señala a este espacio social con un desdén que lo identifica, lo hace aparecer como lo anónimo, lo simple, lo inconsciente de una manifestación gregaria y trivial por carente de elaboración, y, en oposición, por su puesto a la complejidad, la hondura, la individualidad propias de la verdadera cultura, ubicada en otra parte. Este planteamiento sólo busca reconocer la existencia de una diversidad cultural y de formas de conocimiento en una misma comunidad; así como la existencia de un sistema de valoraciones entre ellas, que dificulta la comprensión de las distintas procedencias y de las condiciones de circulación social de las mismas.

Una de las implicaciones que ha traído la identificación entre las *costumbres* y lo popular, es la de derivar el *costumbrismo*, en cuanto movimiento literario del romanticismo y su inclinación por el pueblo como experiencia básica y primera, previa a la experiencia social moderna racional y ampliamente mediatizada por los códigos normativos de comportamiento y comparecencia, profundamente urbanizada. Vínculo que aparenta desconocer que la inclinación romántica folclórica derivó más hacia los trabajos de recolección de relatos, leyendas y otras manifestaciones procedentes del pueblo, mientras que el *costumbrismo* es una representación del pueblo realizada por el sector letrado de la sociedad.

Es necesario considerar algunos aspectos referentes a las *costumbres* y a lo popular que hacen que la pretensión de identificarlos con el *costumbrismo* no sea tan evidente o manifieste una condición problemática:

a) La mayor parte de la literatura, por lo menos desde el origen de la comedia en Grecia, se ha ocupado explícitamente con las *costumbres*.

- b)** La promoción del pueblo, la superación de la referencia a éste como simple genitivo de posesión nobiliaria y la preocupación por el comportamiento de las nuevas formaciones populares ciudadanas, son una condición moderna muy compleja y amplia, y sustentada en transformaciones económicas, sociales y políticas.
- c)** La complejidad semántica del término *costumbres* es ya una señal de la complejidad de la realidad social que nombra y del lugar que además de la literatura, ha ganado como objeto de estudio en la etnografía, la antropología y la historia.

Costumbrismo y picaresca son dos movimientos literarios que toman sus nombres del tema con que se ocupan. En ambos casos se trata de asuntos que asumen abiertamente el comportamiento humano como objetivo literario. En el primer caso, el término usado posee una absoluta generalidad y las determinantes que le han de dar concreción al comportamiento aparecen con la producción literaria misma: *Escenas Matritenses*, *Los mexicanos pintados por sí mismos*, *Tradiciones Peruanas*, *La tienda de don Antuco*, *El caney del Totumo*, etc. En el caso de la picaresca se trata de un protagonista social muy específico que en cuanto se va individualizando en cada obra, va recorriendo comunidades y épocas. Se mantiene entre ellas una diferencia a nivel de personajes: mientras que la generalidad sostenida del *costumbrismo* hace que permanezca en el nivel de los tipos sociales; la picaresca partiendo de uno de estos tipos, trabaja siempre con personajes individuales concretos, lo cual le permite desarrollar una acción como núcleo narrativo.

Aun cuando se reconoce que apelar a las *costumbres* como tema central del *costumbrismo* no es suficiente para caracterizarlo, sin embargo, no se presenta una propuesta alterna o complementaria de comprensión del movimiento, así como tampoco de la condición o el papel que en este juegan las *costumbres*. Por ello, el poder de lo obvio vuelve a tomar su lugar. Hay algunas implicaciones de la denominación temática del *costumbrismo* que es necesario considerar. La primera tiene que ver con el hecho de que, a pesar de la aparente generalidad del nombre, esta producción literaria y artística, termina completamente limitada por lo local, abrumada por lo lugareño, hasta el punto de tornarse un disuasivo, un obstáculo para el lector general, si no preexiste un interés particular de conocimiento. Esto hace que requieran para su sobrevivencia y su consumo de condiciones externas especiales: ediciones conmemorativas o museos destinados a tal finalidad, que los revisten de un

paradójico y contradictorio exotismo, aún para quienes deberían encontrar en tales manifestaciones una fuente de su identidad. Esta situación está directamente relacionada con los ámbitos y procesos de circulación de las distintas literaturas y sus formas de representación y de expresión.

Una segunda consecuencia está relacionada con el hecho de que la temática propuesta de esta manera tan precisa, se torna un antecedente, un promotor de la aceptación de la condición impersonal y primordialmente descriptiva de la literatura que de allí se deriva, un sustento de su promoverse como una literatura objetiva y realista; de su señalado realismo ingenuo, en otras palabras, de su pretensión de plena adecuación como representación a una realidad que le es dada. Planteamiento que, al hacer énfasis en la adecuación entre ésta y la *realidad*, soslaya y encubre la discusión, el polemizar sobre los procesos de *elaboración de la representación*, en cuanto genuino espacio de explicación de la imagen generada, y sustenta la insistencia del movimiento en presentarse como *sencillo y fiel copiado* de lo real, que como tal no requiere de explicación o discusión ninguna. Este desplazamiento de la *representación* desde su relación con lo *representado*, a su relación con las condiciones y *procesos de representación*, es lo que encierra la preocupación moderna por el *método*. Conciencia crítica sobre los procedimientos de *representación* que gana la pintura a través, precisamente del siglo XIX y que se evidencia en el uso deliberado de cada uno de sus recursos (dibujo, luz, color, composición, etc.) al ser utilizados con independencia de la tarea de *representar* algo. Esta conciencia y discusión de los procesos y sistemas de representación es la base de la crítica, uno de los motores más significativos de la cultura moderna.

Una tercera consecuencia, es que el término *costumbres* implica de por sí un reconocimiento, un poner en primer plano las actuaciones humanas que son completamente distintas a los eventos, a las acciones deliberadas y a las hazañas, llevadas a cabo por héroes o personajes singularizados en momentos decisivos y memorables; acciones que involucran la conciencia, la voluntad, la búsqueda de finalidades y, por supuesto, la ética toma de decisiones, factores todos ellos a través de los cuales se forja la individualidad y la personalidad. Las *costumbres* se instalan en el ámbito de lo cotidiano y, a la vez, inveterado; esto es, en lo atemporal de lo colectivo y anónimo, de lo usual, de lo manido y aparentemente anodino; carece de

protagonismos y es anterior a la reflexión y a la decisión, se acerca más a lo inconsciente y al prejuicio invariable.

De esta manera, es posible afirmar que la consideración temática y la sesgada adjudicación de una escritura simplemente descriptiva al *costumbrismo*, se vinculan con una disolución de la subjetividad, tanto en el personaje como en el escritor y, por tanto, en el lector. Pues, además, de lo impersonal ya señalado, la descripción es considerada como el más sencillo de los recursos escriturales, como el más carente de recursos y elaboraciones, razón por la cual se adecúa a la finalidad de simple reflejo de lo real, de objetividad distante de lo expresivo personal.

Las costumbres y la literatura

Lógicamente la diferencia de un movimiento o de un género con respecto de otro no se establece mediante una distribución temática, sino de cómo crea la forma en que ha de tratar tales temas, en otros términos, las concepciones sobre el oficio literario que sustentan lo que en dicho movimiento o género se concibe como creación literaria. Esta condición se encuentra en la expresión *costumbrismo* pues, como es bien sabido, tales –ismos– señalan desde finales del siglo XVIII, con la contraposición entre clasicismo y romanticismo y con mucho más énfasis desde los vanguardismos a comienzos del siglo pasado, tendencias, corrientes, escuelas formadas por grupos de escritores o de artistas que establecen un canon, con frecuencia contenido en un manifiesto, de lo que consideran que ha de ser la obra, el artista, y en general, el arte o la literatura. De la misma manera, para los géneros, la teoría y la crítica literaria establecen los caracteres y procedimientos que permiten que una obra sea considerada como perteneciente a uno u otro género y estos son usualmente independientes de las temáticas. No obstante, en cuanto al *costumbrismo* se insiste en aceptar que no es necesario considerar tales procedimientos porque siendo sólo una copia, en sus obras no habría ficción que justificase tal explicitación y discusión.

Pero, además, la literatura tiene un extenso y complejo vínculo con las *costumbres* como asunto suyo. Las comedias, las fábulas, las novelas, los tratados moralistas se ocupan directamente de ellas, y muchos pasajes de los poemas épicos, de la lírica y aún de los relatos mitológicos, también lo hacen. Por otra parte, algunos

estudios sobre la comedia han hecho énfasis en la complejidad de los procedimientos ficcionales necesarios para llevar una *costumbre*, un comportamiento de la vida cotidiana a la condición literaria, los cuales resultan ser mayores que los requeridos para llevar una determinada actuación o suceso al relato heroico o a la acción trágica, en la medida en que estos últimos gozan de ya estar articulados a los horizontes culturales y de sentido de una comunidad. La comedia hace evidente la dificultad de darle realidad literaria al quehacer común y corriente de la gente, a los diversos comportamientos que conforman la vida cotidiana de una comunidad particular. En una doble oposición, la comedia se separa, en primera instancia de la inscripción que tienen lo épico y lo trágico de la *auto-comprensión* de una comunidad a partir de sus tiempos legendarios y primordiales, poblados con los eventos y las hazañas que dan sentido a lo heroico como substrato de lo humano y del orden social existente. Pero también, en segunda instancia se separa de lo lírico en cuanto búsqueda de la condición humana en lo íntimo, en la profundización y elaboración de su emocionalidad y, por tanto, también lo hace de su particular construcción de la singularidad personal. La comedia se queda con el ser humano que, sin especialidad alguna, enfrenta cotidianamente lo más prosaico y primario de la vida, desde los prejuicios, necesidades, gustos y ambiciones corrientes y minúsculas, hasta las conductas que generalizadas y sistematizadas van construyendo instituciones en que se desenvuelve la vida social. De este modo, la ficcionalización literaria o pictórica de las *costumbres* de una sociedad no es una tarea sencilla que se pueda sustentar en un realismo ingenuo. Las pretensiones literarias de Balzac con la *Comedia Humana*, las de Zola con la historia de los Rougon-Macquart o de Pérez Galdós con su extensa obra novelística, son apenas unas pocas y notables referencias a producciones literarias del siglo XIX, que evidencian la complejidad de tal tarea y los ejemplos pueden multiplicarse fácilmente a lo largo de la historia de la literatura.

La importancia de la literatura que asume las *costumbres* radica en que cambia los eventos cósmicos, la temporalidad legendaria, los dioses y los héroes, por la vida común y corriente inscrita en la cotidianidad de la gente normal, sin especialidad alguna. Abandona los marcos de los grandes relatos míticos, religiosos y legendarios, para ingresar en la comunidad con el propósito de conocerla y criticarla. Abandona al ser humano en su singular condición de héroe o de íntima emocionalidad, para

quedarse con lo colectivo, con los grupos que forman con sus relaciones e interacciones diarias la comunidad, para quedarse con los seres humanos tal como se derivan de su quehacer diario de los unos con y en frente de los otros. De esta forma, pone en evidencia que los grandes *marcos* o relatos interpretativos han fracasado en proveer la comprensión de la vida humana que se requiere y el dejarlos de lado moviliza la curiosidad, el asombro y la voluntad de conocimiento. De allí surge la necesidad de describir, es la dinámica cognitiva la que le da relevancia a la descripción como posibilidad de acercamiento a la situación y a la circunstancia como nuevas instancias a partir de las cuales explicar y comprender las conductas de las personas. Se puede proponer que cuando en una comunidad la literatura hace de las *costumbres* su asunto central, es porque está en un momento en que se ha generado la posibilidad de apropiarse sus formas de vida y el escritor ha dejado de ser funcionario de un orden establecido para poner la escritura en función del orden que ha devenido problema.

La fractura del sistema de comprensión y ordenamiento del mundo que por más de un milenio el catolicismo había creado para Europa occidental se hizo manifiesta en los movimientos de Reforma y en el escepticismo del siglo XVI. La llegada del mercado a todos los lugares del mundo y a cada una de las instancias vitales con su inexorable triunfo alquímico en la transformación de todo lo que halla a su paso en mercancía; el encuentro y las relaciones con cientos de comunidades, lenguas, culturas y sistemas sociales *in-imaginados* alrededor de un mundo desconocido hasta ese momento; el proceso de *des-ruralización* de la vida social y el consecuente desarrollo de la ciudad como nuevo escenario para prácticas igualmente novedosas de trabajo, de intercambio, de organización y de administración; la crisis de la iglesia y la afirmación antropológica cultural del Renacimiento, son algunas de las circunstancias que llevan a esa fractura de conocimiento al interior de lo que hasta entonces se había concebido como ser humano y como sociedad. El milenario monopolio católico sobre la *representación*, la explicación y con ello sobre la intervención en la acción personal y colectiva, basándose en ideas y prácticas como las de la creación, el pecado, la caridad, la confesión, el trasmundo, la salvación y el juicio final, que le dieron acceso y poder desde las íntimas dimensiones del pensamiento, palabra, obra y omisión, hasta la sanción sobre la legitimidad de un

monarca y le permitieron intervenir con su ritualidad, en la sexualidad, el nacimiento, el matrimonio, la muerte, el ordenamiento de la temporalidad, en fin en todas las dimensiones de la vida, este sistema de conocimiento se hizo evidentemente insuficiente y contradictorio para dar cuenta de las circunstancias que entonces empezaban a configurar una nueva sociedad y con ella un cambio radical en la realidad histórica del ser humano.

La otra situación la aporta la *época de las revoluciones*¹³: a partir del siglo XIX, la apelación, de un lado, al pueblo como fuente de la soberanía y la legitimidad de los nuevos sistemas de gobierno democráticos y constitucionales, de su institucionalidad y del nuevo orden social igualitario, propuestos por oposición las monarquías propias del antiguo régimen, y, de otro, a la opinión pública como principio dinamizador de la vida política, y hasta el momento presente, constituye la instancia desde la que se reconfigura permanentemente la escena social y política en las diversas comunidades y en sus relaciones multilaterales. Son estas dos situaciones las que provocan y enfatizan los procesos y la necesidad de secularización, de desacralización de la vida social, hicieron inminente la necesidad de nuevas formas de representación y conocimiento de la condición humana, y la *costumbre*, en cuanto forma de vida cotidiana, inmediata y material¹⁴, individual y comunitaria, aparece como la instancia óptima a la cual apelar para resolver estas necesidades.

El problema de las procedencias y las pertenencias, es decir, obreros ciudadanos que apenas han dejado de ser campesinos, una liberación de esclavos en los que aún subsistían elementos de sus culturas africanas, que se extendió durante el siglo XIX, y muchos otros casos; la paulatina y desigual penetración de la producción industrial y del mercado mundial en las distintas regiones y comunidades y, por último, la formación en ciernes de las ciencias sociales, son algunos de los factores que conducen a apelar a la *literatura*, la *pintura* y las *costumbres* como medios para dar una primera respuesta a la necesidad de una representación y una comprensión secularizada de la condición humana.

¹³ La expresión es del historiador británico Hobsbaum E. (19989, y con ella denomina al periodo de transformaciones instaurado en el siglo XIX, por la erupción del volcán de *doble cráter* de la revolución industrial inglesa y la revolución política francesa.

¹⁴ En el sentido de espacios, procedimientos, recursos, instrumentos y habilidades con que se resuelven cada día las permanentes urgencias que plantean las diversas necesidades vitales: abrigo, alimentación, reproducción, crianza, etc.

Si se tiene en cuenta que el desarrollo de la ciencia, en particular de las ciencias sociales, y el enorme prestigio del cual goza su realización tecnológica son fenómenos históricamente recientes, es fácil comprender que la literatura y el arte, como formas sociales de conocimiento y expresión, asumieran la tarea de proponer alternativas para la representación de la vida social secularizada y, de manera, especial, para las comunidades cuya relación con la ciencia y el pensamiento político modernos fue más dispendioso y problemático, como en el caso de las sociedades hispánicas. La distancia de estas sociedades con relación a las dinámicas y a los procedimientos de la ciencia moderna, es una de las causas principales para que en ellas, se mantenga hasta hace muy poco la apelación a la literatura y a las artes como *sistemas de representación* de los que se derivan formas de comprensión y esclarecimiento de la realidad; mientras que en las sociedades en las que tuvo lugar el desarrollo de la ciencia y el traslado de sus disciplinas argumentales a campos como la política y la ética, y a asuntos como la religión y el lenguaje, la relación con el arte y la literatura se torna un asunto primordialmente de experiencia estética, mientras que el conocimiento y la verdad pasan a ser casi patrimonio exclusivo de la ciencia.

La *costumbre* como tema, como asunto parecería ser parte de la necesaria respuesta de la literatura a los desafíos humanistas propuestos por la modernidad: la *des-ruralización* de la vida social y el correlativo desarrollo de las ciudades junto con las nuevas dinámicas de producción y de mercado, así como el encuentro con cientos de pueblos que implicó la primera globalización de la historia, están en los orígenes de la modernidad y señalan hacia la *costumbre* como lugar privilegiado para rehacer la comprensión del ser humano y de sus comunidades en sus diversas formas de vida y en sus nuevas actividades. La promoción social y política del pueblo en la modernidad que lo desprende de ser la comunidad que trabaja y sostiene el referente genitivo solariego de los grandes señores aristócratas, y los lleva a ser el fundamento de la vida social institucional y política mediante la valoración de su trabajo como fundamento de la riqueza social, de su voluntad como base de las nuevas legitimidades institucionales y de la opinión pública como dinamizadora del quehacer político, esta promoción también señala hacia la *costumbre* como lugar privilegiado para el esclarecimiento de lo que puede hacer ese pueblo.

La condición de las *costumbres* en Latinoamérica tiene su propia complejidad. El primer elemento por considerar es el indígena; término que no es más que una abstracción que señala hacia una enorme multiplicidad de etnias, lenguas, culturas, sistemas sociales y destinos históricos que van desde variadas formas de desaparición hasta la subsistencia actual, más o menos íntegra y debida a diversas causas en cada caso, pasando por muy distintos procesos y grados de disolución en un mestizaje que continúa, pero que también sigue sin ser asumido ni clarificado. Aun cuando es uno de los factores más decisivos, complejos y polémicos de la composición de lo cultural y de lo social en Latinoamérica, con frecuencia es más objeto de trivialidades emocionales y de oportunismos políticos, que motivo de consistentes procesos de conocimientos y responsables debates políticos y sociales que permitan un genuino examen de su presencia histórica.

Como lo evidencian los términos mismos en que se habla de lo indígena, siempre se ha mantenido su consideración como otros, y desde allí parte el *reconocimiento* que se le hace, aun siendo los pobladores originales, aunque quizás se deba a eso mismo, la difícil construcción del *nosotros*. Actitud derivada, por supuesto, del segundo factor que hace complejas las *costumbres* en Latinoamérica: la necesidad de ser independiente de lo hispánico, también la tenemos que expresar principalmente en español. Lo hispánico se impuso con la Conquista, y se instauró mediante la Colonia y la evangelización, en gran parte del territorio y de las comunidades aborígenes, como cultura, como idioma, como poder en un constante intento de configurar e imponer un orden social. Pero, además y durante el mismo periodo colonial, unos veinte millones de africanos fueron arrancados de sus comunidades de origen y forzados a cruzar el océano en barcos diseñados especialmente para la trata de esclavos y mediante esta injusta y vergonzosa condición, llevaron sus cuerpos, sus lenguas, su trabajo, sus *costumbres* a la empresa colonial y al proceso de mestizaje y a la configuración latinoamericana. Y, ahí está, su presencia diversamente distribuida por América, en numerosos y en muchas ocasiones dolorosos procesos de articulación social, de formación del *nosotros*.

Como si esto fuera poco, en el siglo XIX las colonias hispanoamericanas entraron en un proceso de ruptura con el orden colonial, de Independencia, que se manifestó en los primeros momentos como posibilidad histórica de construcción

social a partir de los principios sustentados por la concepción liberal de la sociedad, pero que para la segunda mitad del siglo, ya se presenta sólo como dedicación a la construcción del Estado, lo cual puede dar resultados de órdenes sociales que guarden continuidad con las formas de vida forjadas y transmitidas desde la Colonia. Con esto se señala hacia algunos de los principales componentes sociales y direccionamientos históricos de las *costumbres* en Hispanoamérica y en la época en que en ella aparece, proveniente de España, el *costumbrismo*. La transmisión de este movimiento es básica para su comprensión, por cuanto pone de manifiesto aspectos del lugar social de la literatura y de los escritores. Así, pues, movimiento literario foráneo, al que apelan distintas élites locales letradas para forjar una literatura que haga parte de la configuración de los estados nacionales y a la orientación de la movilidad social generada por la Independencia.

Otro problema es el de la complejidad social a que se refiere el término *costumbre* y que se manifiesta en su significación tan amplia que no es raro que conduzca a la ambigüedad. No obstante, aparentemente tiene un sentido tan claro y obvio que no hay duda para usarlo. Lo que se hace difícil es el intento de definirla con precisión por los problemáticos aspectos que involucra:

- a)** Está referido a prácticas, acciones, comportamientos que tienen lugar en la vida corriente y que están estandarizados y normalizados, con los que se resuelven asuntos que son frecuentes o cíclicos.
- b)** Señala hacia la forma espontánea con que se llevan a cabo estos comportamientos, dicho de otra forma, que su realización se hace con independencia de la mediación de la conciencia, de la voluntad y de la decisión, siendo, pues, anteriores a la ética, aun cuando esta palabra se refería inicialmente a las *costumbres*.
- c)** Involucra un componente social, mejor aún, colectivo, comunitario y hasta gregario, por oposición a la organización social y la asociación y la acción políticas deliberadas. Por esto mismo, poseen una sanción por parte de la comunidad en que tienen lugar siendo el soporte de su moralidad colectiva y construyen, de este modo, un referente de su identidad. No obstante, el lenguaje común también admite el término como referido a acciones individuales, cayendo el énfasis sobre lo usual o rutinario de la acción.

d) Su sentido involucra la condición de extensa temporalidad en la acción considerada como *costumbre*. Esta duración y su repetición le dan el carácter de tradición y de rutina, e implican que su aprendizaje y normalización se lleva a cabo en la labor educativa no escolar, con la transmisión misma del lenguaje y que ha tenido, hasta hace poco, el hogar, la familia como espacio de formación. Transmisión y rutina que le dan su apariencia de inmovilidad y que le confieren su condición de valor colectivo.

e) También hace referencia a la vida del día a día, a la cotidianidad, es decir, a los escenarios y acciones donde se resuelven material y directamente los aspectos de la vida que se denominan concretos por su muy cercana relación con las necesidades vitales: la comida, el vestido, la crianza, la sexualidad, y un difícil etcétera. Condición material, concreta y vital que de ninguna manera excluye la ritualidad o la simbolización como parte integrante de dichos comportamientos.

f) Aunque su uso en singular es normal, su significación plena es en plural. Señala hacia un sistema de *costumbres* que establece temporalidades: cotidianidades lo mismo que ordenamientos mucho más extensos como los semanales y los anuales, estandariza procedimientos y horarios, responde a los retos que imponen las innovaciones que trae el tiempo, esto es, son una parte decisiva de lo que se denomina en general cultura y lo que en definitiva da sentido al planteamiento antropológico según el cual, se pertenece trágicamente a una cultura.

g) Su consideración en conjunto como sistema y organización de las acciones diarias de una comunidad conforman lo que se ha denominado la cultura material y que es el objeto de estudio de la etnografía, y más recientemente ha llevado a la historia a enfrentar asuntos como la infancia, la vida cotidiana, la mujer, la sexualidad, las fiestas y la muerte, entre otros. Bastaría con repasar la cantidad de expresiones y conceptos con que se relaciona para configurar su campo semántico y hacer evidente su complejidad. La complejidad de la *costumbre* como espacio vital de la acción comunitaria, la amplitud de la movilidad social que implicó la modernidad y la dificultad para su conversión, para su transformación en espacio literario, hacen indispensable la sospecha con respecto a lo que el *costumbrismo* presenta como *costumbre*, y consecuentemente, hace necesario el análisis de los procedimientos de dicha presentación.

Quizá la más inteligente consideración de las costumbres la hace Fernando Braudel al plantear el problema y la existencia de la *vida material* como primer y fundamental componente de la historia de las sociedades:

“Me he ceñido, por mi parte, a unos criterios concretos. He partido de lo cotidiano, de aquello que, en la vida, se hace cargo de nosotros sin que ni siquiera nos demos cuenta de ello: la costumbre –mejor dicho, la rutina–, mil ademanes que prosperan y se rematan por sí mismos y con respecto a los cuales a nadie le es preciso tomar una decisión, que suceden sin que seamos plenamente conscientes de ellos. Creo que la humanidad se halla algo más que semisumergida en lo cotidiano. Innumerables gestos heredados, acumulados confusamente, repetidos de manera infinita hasta nuestros días nos ayudan a vivir, nos encierran y deciden por nosotros durante nuestra existencia. Son incitaciones, pulsiones, modelos, formas u obligaciones de actuar que se remontan a veces y más a menudo de lo que suponemos, a la noche de los tiempos. Un pasado multisecular, y muy vivo, desemboca en el tiempo presente al igual que el Amazonas vierte en el Atlántico la enorme masa de sus turbias aguas.

...

No se trata, claro está, más que de una parte de la vida activa de los hombres, tan congénitamente inventores como rutinarios. Pero al principio, repito, no me preocupé de precisar los límites o la naturaleza de esta vida más bien soportada que protagonizada.

...

La impresión profunda, inmediata, que se obtiene tras esta pesca submarina, es la de que nos encontramos en unas aguas muy antiguas, en medio de una historia que, en cierto modo, no tiene edad, que podríamos encontrar tal cual dos, tres o diez siglos antes y que, en ocasiones, podemos percibir durante un momento aún hoy en día, con nuestros propios ojos. Esta vida material, tal como yo la entiendo, es lo que la humanidad ha incorporado profundamente a su propia vida a lo largo de su historia anterior, como si formara parte de las entrañas de los hombres, para quienes estas intoxicaciones y experiencias de antaño se han convertido en necesidades cotidianas, en banalidades. Y nadie parece prestarles atención”. Braudel Fernand. (1985), pp. 15-17.

El Costumbrismo y los Géneros Literarios

Situación

1. Se ha reconocido que el *costumbrismo* creó su propio género. Se hace referencia a este género, mediante tres denominaciones que aun cuando son diferentes, usualmente se toman como idénticas y no se asume ni se hace énfasis en tal disimilitud: *artículo*

de costumbres, escena de costumbres y cuadro de costumbres. De manera inmediata es posible identificar la presencia de tres actividades culturales –dos de ellas propiamente literarias– en estas denominaciones: *el periodismo, el teatro y la pintura*. Ni esta huella ni el posible vínculo del cual proceda han sido objeto de consideración.

2. Se ha calificado el género –en general la producción– *costumbrista* como *arte menor*, y entonces se le compara con la zarzuela como género musical frente a la ópera o frente a los géneros sinfónicos. A pesar de la reiterada calificación –descalificación, – no se puede decir que haya una problematización y determinación satisfactoria del género costumbrista.

3. Si se considera el género como una organización, sistematización cultural, social, temporal, esto es históricamente dada de diversos procesos y recursos propios de un arte (música, pintura; literatura), que recoge, estabiliza, prioriza, y divulga unas ciertas posibilidades de representación, de sentido y de expresión, entonces los géneros son una fuente privilegiada para estudiar la condición literaria de una lengua en su singular preocupación por la expresión en sí misma, así como de las formas de representar y reconocer lo real, por parte de la comunidad que hace uso de ellos (en las cuales circula, como algo agradable y con sentido), en determinado momento histórico. Es decir, en el uso que una determinada comunidad hace de ciertos géneros literarios, según la expresión de Xavier Zubiri¹⁵, se desrealiza la potencialidad expresiva de la literatura y deviene horizonte literario histórico y, con ello, condición cultural histórica de dicha comunidad.

Entonces es posible plantear que la formación y el devenir histórico de los diversos géneros literarios mediante la discriminación y síntesis de procedimientos y elementos literarios a través de los cuales se obtiene un cierto *producto-artefacto literario* que los singulariza: novela, fábula, canción, epístolas, etc., son un lugar básico para el estudio de los compromisos y los horizontes de sentido que hacen posible la obra literaria y a los cuales retorna para transformarlos al darles forma particular. Esto es, en la consideración y estudio teóricos de los géneros, debería

¹⁵ La propuesta de la historia como dimensión insoslayable en la comprensión de la condición humana, está presente en casi toda la obra de Xavier Zubiri; sin embargo, uno de los lugares en que desarrolló con más precisión teórica este planteamiento fue en su curso de 1974 impartido en la Sociedad de Estudios y Publicaciones de Madrid y editado posteriormente como libro con el nombre de *Tres dimensiones del ser humano: individual, social, histórica*, capítulo III, *La dimensión histórica* y apéndice: *La dimensión histórica del ser humano*, pp. 71-169.

hacerse patente el drama y las luchas de las comunidades por sus posibilidades de expresión.

¿Cuál es el problema propio de la literatura y cómo se genera la posibilidad de su singularización, en especial con respecto a esas dos condiciones básicas de su existencia: la lengua y la escritura? El problema básico constitutivo de lo literario es el de la *expresión* como condición antropológica, socio-histórica y existencial. Los géneros literarios, tanto los provenientes de la oralidad como los que se producen a partir de los recursos aportados por la escritura, son consideraciones sistemáticas, manifestaciones regularizadas de logros alcanzados a través de la preocupación y el trabajo con la expresión.

Hay cinco situaciones históricas básicas para la comprensión de la existencia de los géneros en literatura. La primera la constituye el problema de su origen a partir de la oralidad primaria, su *tránsito* y sus transformaciones con la incorporación de la escritura, y las subsecuentes, primero producción de género a partir de la escritura, y segundo, relación permanente entre la producción oral y la escritural. La segunda situación histórica tiene lugar en Grecia en cuanto reconocida, como la primera cultura en ser profundamente permeada por la escritura. Con excepción de los propiamente modernos, en Grecia tuvieron lugar casi todos los géneros literarios. Los griegos no solo le dieron una condición propia y un desarrollo sin precedentes a los que heredaron a través de la oralidad; sino que, además, ya en posesión de la escritura crearon la mayor parte de los que hasta hoy son conocidos, incluyendo manifestaciones tan singulares que a menudo desconocen su propio cuño literario como la historia, la filosofía, entre otros; y no solo los llevaron a desarrollos ejemplares sino que, además, forjaron la necesidad de su comprensión y las disciplinas indispensables para ello. Términos como gramática, dialéctica, lógica, retórica, poética, etc., todos hablan en griego. Este magnífico desarrollo de la literatura en Grecia es una de las ocasiones históricas más significativas para el reconocimiento de la expresión, es decir, de la literatura como condición histórica del ser humano. Casi que podría proponerse que no es posible un cabal conocimiento del fenómeno literario sin una comprensión de lo que fue su manifestación en Grecia.

La tercera situación histórica, en relación y contraposición con Grecia, tiene lugar con la literatura latina. El estudio de esta literatura es básico, ya por el solo

hecho de lo significativa y determinante que ella es para las sociedades con lenguas romances. Pero, en este caso, interesa en particular el hecho reconocido por la mayoría de los historiadores, según el cual, la conquistadora Roma, al incorporar a Grecia como provincia suya, fue a su vez conquistada literariamente por esta. Desde antes de la conquista e incorporación de Grecia, la fuerza y la complejidad de su literatura fue una experiencia decisiva para los pueblos que habitaban la península itálica, a partir de las colonias griegas existentes en el sur y en las islas. Lo cierto es que Roma, *el latín* incorpora las creaciones y desarrollos literarios realizados por Grecia. ¿Qué significado, qué implicaciones tiene para la literatura de una lengua, de un pueblo que la posibilidad de su expresión se lleve a cabo mediante formas y géneros logrados, sintetizados por otra cultura, en otra lengua? ¿Cómo son posibles estas síntesis literarias a partir de experiencias históricas, esencialmente distintas? Es imposible que esta situación no sea una condición determinante para la vida literaria de una comunidad. También resulta ser básica esta situación porque curiosamente se repite en casi todas las sociedades que han procurado por una literatura propia. Estas relaciones entre soles griegos y lunas romanas requieren, para su comprensión, admitir el prestigio y el valor que las sociedades y las culturas de Europa occidental han concedido a la posesión de una literatura propia.

Una cuarta situación de más difícil consideración por su extrema complejidad y porque su estudio y reconocimiento son más recientes aun cuando no carezcan de antecedentes, es la formada por la convergencia, en el mundo mediterráneo, durante los últimos siglos de la antigüedad y los primeros de nuestra era, de la tradición religiosa hebrea, la cultura literaria del helenismo y la dinámica imperial de Roma en toda la región. Convergencia que tendría una muy significativa manifestación en la Biblia de las setenta traducciones al griego, realizada en Alejandría y en la dedicación de San Jerónimo al estudio bíblico y la elaboración de la Vulgata, y, en fin, en la evangelización y en la consolidación de la tradición literaria cristiana en patrística oriental y occidental. Esta tradición literaria dominará el mundo occidental hasta hoy.

Como la anterior, la quinta situación es de difícil mención por su complejidad histórica, y ya se ha señalado antes. El advenimiento de la sociedad moderna burguesa y la condición mundial de la historia con la expansión de Europa trajeron cuestionamientos y crisis a las formas de representación vigentes, generando nuevos

retos de conocimiento, de comprensión y, por supuesto de expresión. La desacralización de la realidad iniciada con la destrucción de un omnipresente mercado mundial, el consecuente escepticismo, la transformación en el reconocimiento del pueblo y del trabajo, y la proyección de un orden social cada vez más mediatizado por la escritura, tuvieron como lógica consecuencia el despliegue de una gran dinámica literaria –apoyada ahora por la imprenta de tipos móviles– y la emergencia de géneros como el ensayo, la ciencia matemática, el periodismo y el *costumbrismo*.

El papel que España y el mundo hispánico jugaron como protagonistas de este periodo y de sus diversos procesos hace indispensable el reconocimiento de sus acervos de cronistas, literatura picaresca, literatura mística, teatro y demás producciones literarias suyas, como la primera expresión de esta definitiva transformación y con ello, como una de las experiencias literarias más singulares y significativas de la historia. La situación del *costumbrismo* con respecto a los géneros literarios es múltiple, por decir lo menos. De una parte, su inventario contiene obras que, aunque se clasifican en términos de los géneros tradicionales, se reconocen, a la vez, como *costumbristas*. Así expresiones como *novela costumbrista*, *teatro costumbrista*, o *poesía costumbrista* son muy frecuentes sin que esta doble clasificación genere un comentario explicativo. Pero, además, al *costumbrismo* se le ha reconocido una gran producción en pintura.

De otra parte, también se le ha atribuido al *costumbrismo* la creación de un género propio que recibe indistintamente cualquiera de las tres denominaciones: *cuadro de costumbres*, *escena de costumbres* o *artículo de costumbres*. Nombres que evidentemente aluden, el primero a una unidad básica y nominal de la pintura y las otras dos a unidades básicas literarias, la una a la obra de teatro y la otra al periodismo. Además, y de forma frecuente es calificado como *género menor* y al respecto se acumulan sin mucho análisis y de manera despectiva varias calificaciones: es corto, se limita a la descripción, no desarrolla ni personajes, ni acción, ni trama propiamente dichos; es localista, y algunas más. Sin embargo, no se tienen en cuenta consideraciones tan sencillas como:

a) La literatura siempre ha hecho uso de manifestaciones, expresiones cortas sin que ello implique una previa renuncia a la grandeza expresiva y, por el contrario, el gran formato no es garantía alguna de calidad literaria.

- b) La descripción no es ningún procedimiento simple y evidente; tiene sus propias condiciones, su propia forma de producir ficción y con ello, su propio valor literario.
- c) Que la renuncia a la elaboración de acción y personajes es llevada a cabo por personas que o son literatos reconocidas o dominan la escritura como quehacer y, por tanto, es un resultado deliberadamente pretendido y técnicamente elaborado, esto es, es algo que en cuanto omisión es una acción literaria y su condición y sentido deben ser cuestionados y esclarecidos.
- d) Lo local siempre es un punto de partida para toda literatura, no una forma previa y obligada de renuncia al valor literario: provincia no es lo mismo que provinciano.
- e) Finalmente, es necesario considerar que el *costumbrismo* se desarrolló con el periodismo; que es otra de las manifestaciones literarias que dieron espacio y divulgación y, a su vez, se valieron de ellas como incentivo que promovía su consumo. Y en continuidad con esta relación del *costumbrismo* con medios de comunicación masiva, en el siglo XX ni la radio, ni el cine, ni la televisión, han sido ajenos a recurrir al *costumbrismo* de diversas maneras para sus propias producciones.

El estudio y el análisis de cada uno de estos aspectos, así como de la consideración de su convergencia, es condición indispensable para comprender el lugar histórico y social de este movimiento. Pues los géneros al ser condensaciones de procedimientos literarios que encuentran acogida tanto en escritores como lectores, haciendo que la frecuencia de uso y consumo permita una mayor sistematización y con ello una más amplia sanción como construcción cultural, en cuanto portadora de sentido y expresión en determinado medio social y un preciso momento histórico.

El cuadro de costumbres como género literario

*Las palabras son palomas artilladas.
La lengua manipula, la lengua distorsiona y todavía más,
la lengua crea realidad; es fascinante y, a la vez,
asusta el hecho de saber que estamos ante
el arma humana más fuerte y de apariencia más inofensiva*

Citado por: Laia Pascual (1999)
En *Aproximaciones a la lectura crítica:*
teoría, ejemplos y reflexiones de Daniel Cassany

En nota crítico-biográfica elaborada por Elisa Mujica, al libro *Díaz Castro, Eugenio*. (1985) dice: “Al relatar las esperanzas, decepciones y luchas de la gente de entonces, en su lenguaje, comidas, alojamientos, muebles, ocupaciones y vestuario, Eugenio Díaz se constituye en un claro espejo del periodo de formación de la nación colombiana, mostrándolo para colmo de venturas sin retórica, con el asombro alegre de los niños.” El *cuadro de costumbres* es el género literario propio del *costumbrismo*. ¿Cómo acercarse literariamente, cómo comprender literariamente al *costumbrismo*? Existen dos obstáculos. El primero es que ha recibido su denominación del tema, al igual que la *picaresca* y esto lo blindo de obviedades y lo distancia en cuanto comportamiento literario, en cuanto forma de escribir. El segundo es un prejuicio generalizado: es un *género menor*. En este sentido es buena la apreciación de Elisa Mujica al afirmar que es un género “*en el que existe, como en todos lo bueno, lo regular y lo peor*”. Esto es, la fundamental e insoslayable valoración literaria, es con respecto a las obras, a las producciones particulares, no con respecto a los géneros y estos señalan hacia procedimientos, hacia comportamientos literarios, es decir, surgen de la pulsión, de la búsqueda de expresión, lo cual implica que cada género ha sido el resultado de nuevas necesidades expresivas para las cuales no se halla respuesta en las formas literarias ya existentes. Esta novedad puede proceder de diversas vertientes, en especial y siendo casi una verdad de Perogrullo, de nuevas condiciones y procesos históricos y sociales de existencia que provocan y exigen nuevas síntesis expresivas. Pero también proviene de los escritores que acceden a esas nuevas necesidades de expresión y, de un lado sustenta la categoría de las generaciones, en cuanto grupo que reconoce, reacciona y propone una respuesta a tal novedad y, de otro, sustentan el complejo proceso de construcción mutua entre autor y obra como singular respuesta al acceso a las posibilidades de expresión de una comunidad en un determinado momento. Dialéctica de lo colectivo y lo personal que se da en torno al género y que siempre ha dinamizado la historia de la literatura.

Pero también, está el problema menos considerado de la distribución social de la cultura y sus bienes, que obliga a pensar las distribuciones existentes y el acceso de nuevos sectores sociales a formas y bienes culturales cuya tenencia hasta un determinado momento ha sido un privilegio. Aunque también es posible plantearle dialécticamente otra dirección: que la cultura, en este caso la literatura, se ocupe de

parcelas de realidad y de vida social para las cuales, no existía posibilidad de ser consideradas como objeto literario o cultural. Transformaciones históricas y sociales, pero también incursiones de la literatura en sus propios silencios. No se insistirá suficientemente en recordar que la modernidad con la imprenta y el periodismo; con su escepticismo que hizo imposible el: “*no me preguntes a mí que soy ignorante, doctores tiene la Santa Madre Iglesia que os sabrán responder*” al impregnar de ignorancia también a la sabiduría de aquellos doctores y de obligar a replantear de manera integral el problema del conocimiento; con sus meras formas de producción, de trabajo, de comercialización y, sobre todo, con su vida urbana y con sus proyectos de *educación pública*, ha provocado una movilidad en la distribución social de la cultura que sigue siendo indispensable clarificar en sus distintos aspectos entre los cuales importa poner de presente:

1. La relación de un individuo con sus medios de expresión y su proceso de adquisición de estos, son el factor más determinante en su formación como persona. Es su participación en tal apropiación y en dicha relación lo que lo forma como persona, el proceso que determina su posibilidad de adquirir una personalidad intelectual: siempre que se cuente con las capacidades y las disciplinas indispensables para concebir por cuenta propia las diversas instancias de su condición existencial, social e histórica, de dar cuenta de ella y de someterla a discusión. Por tanto, cuando la expresión configura personalidades produce la condición *sine qua non* de la asamblea, esto es, de las libertades de pensamiento, expresión y asociación. Esa es la lección básica de la *retórica* como fundamento educativo del Occidente europeo en sus periodos históricos de mayor acercamiento al republicanismo y a la democracia. Quizás, lo que se ha denominado oscurantismo, formalismo y aun fascismo no sea otra cosa que el secuestro y consecuente *des formación* y anulación de la retórica como posibilidad permanente de construcción social, secuestro adelantado por un determinado grupo llámese iglesia, partido o escuela. Es una *des formación* y anulación porque, lógicamente al dejar de ser un bien común una *–res-pública–* pasa a convertirse en un privilegio y con ello, a reducirse a un puñado de estrategias, para la transmisión impositiva de una particular forma de concepción de la realidad. De este modo, se anulan la publicidad y la discusión como dinámicas que producen, generan asambleas –no aglomeraciones–. La transmisión impositiva no se sustenta en el

debate polémico, es decir, en las dinámicas mismas del lenguaje, sino en su anulación por parte de las otras instancias de poder, la riqueza y la fuerza: lo cual permite su transmisión y garantiza su imposición. Aunque tenga que reducirse a formas de lenguaje, como el lema, el símbolo, la orden, el código etc., lo esencial es que la dinámica que lo sostiene es la del comando y la obediencia. El vehículo es el miedo. La discusión ha desaparecido. Lo que subsiste es un lenguaje carente de espacio y de posibilidad para la angustia por la expresión, para la inquietud literaria. Para sobrevivir, entonces, el lenguaje literario tiene que metamorfosearse en insecto y aprender a subsistir con el poco aire que le es asignado y hacerlo en los intersticios del poder. En esta polémica composición entre poder, comunidad, publicidad, *república* y formas de lenguaje, se configura el destino literario histórico de una sociedad. De este destino debe dar cuenta la historia de la literatura y no de ordenamientos meramente cronológicos.

2. La literatura es un horizonte histórico de una sociedad porque en ella se juega, sea cual sea su forma, el problema de la expresión como peculiaridad antropológica, personal y colectiva básica, y el estudio de sus realizaciones particulares es el objetivo de la historia de la literatura. Por tal razón, sus investigaciones deben darse a partir de una relación rigurosa, analítica y honesta con el acervo particular de producción literaria como su fuente primaria. Esa producción debe asumirse clara, detallada y consistentemente. Las categorías de comprensión, clasificación, periodización, etc., deben generarse a partir de dicha relación con esa fuente primaria. Las categorías procedentes de otros estudios literarios históricos deben ser usadas con rigor y lucidez para que permitan el análisis comparativo y la crítica. Lo que no puede suceder – aunque sucede frecuentemente – es que la producción estudiada sea saqueada para ejemplificar categorías y planteamiento sintetizados en otros estudios y cómodamente copiados. Lo anterior como intento de señalar la importancia y el lugar del género como categoría primaria en la construcción de una historia de la literatura.

¿Qué es el *cuadro de costumbres* entonces? Para enfrentar esta pregunta es indispensable, en primer lugar, especificar algunas de sus generalidades, y, en segundo lugar, establecerlo analíticamente como se da en Vergara, Díaz Castro, y la

colección *Museo de Cuadro de costumbres* en cuanto principal producción literaria del *costumbrismo* en Colombia.

Primera condición general: como ya se dijo recibe tres denominaciones que proceden de la *pintura*, el *teatro* y el *periodismo*, con lo cual se puede presumir algún tipo de relación con dichas producciones. Entonces el término *cuadro* aludirá a escritos de índole muy estática dedicados a cosas, lugares, paisajes considerados instantáneamente como hace la pintura, que para el momento no podía ser sino figurativa. Con la denominación *escena* se señala a escritos relativos a comportamientos, eventos, conductas, usos, todos referentes a las acciones de las personas en la cotidianidad, es decir, que no conducen a la composición de un acto: son las acciones que sostienen las rutinas, las cotidianidades, sin hazañas y sin decisiones, pero sin dejar de ser destino. Dicho de otra forma, sin posibilidad de ahondar en motivos, decisiones, ambivalencias y consecuencias, lo que haría indispensable el desarrollo de personajes, intrigas y tramas. Por último, con el término *artículo* se haría referencia a asuntos que requieren algún tipo de consideración (política, histórica, social, cultural, etc.) para su comprensión, para proponer un planteamiento: partes del vestuario, herramientas, etc., y lo que se pretende es hacer evidente su sentido, su razón de ser, o de su desenvolvimiento.

Segunda consideración general: la expresión de *costumbres* que acompaña a las anteriores denominaciones, se refiere al núcleo temático del género y, aunque no lo singulariza literariamente, si permite su ubicación histórica como respuesta literaria al moderno proceso de secularización y, en las sociedades hispánicas, al más contemporáneo proceso de superación del Antiguo Régimen, como disolución del Imperio Español que articulaba como orden social a un grupo de sociedades que desde entonces están en diversos procesos de búsqueda de sus formas nacionales. El *costumbrismo* y su pretensión de representar las múltiples formas de vida particular de las comunidades configura una manifestación literaria y cultural que quiere dar respuesta (muy particular en cada caso) al orden social y al comportamiento humano devenido problema a partir de las transformaciones que heredaron de la modernidad.

Costumbrismo y Ficción Literaria

Mediante la crítica a algunos de los planteamientos que sustentan la comprensión usual del *costumbrismo* es posible restablecer algunas de las condiciones y los problemas literarios básicos que devuelvan a su producción de *cuadros* su carácter de literatura, su posesión de una *ficción literaria*, de un proceso creativo diseñable y analizable que los restituya como *artefactos culturales*. Además de la valoración que se haga de la experiencia de los distintos *cuadros*, estos tienen que ser estudiados como manifestación literaria, en otras palabras, histórica y culturalmente como producto de las comunidades y los momentos en que han tenido lugar. La repetición acrítica de planteamientos, tales como el que los propone en cuanto *simples copias de lo real*, no tiene otro resultado que el de obstaculizar tal estudio. De este modo, se hace indispensable devolverle su condición de *ficción literaria*, poniendo de presente, tanto los elementos y procedimientos que intervienen en su producción y construcción, como las circunstancias y compromisos que han permitido su existencia y circulación como una creación, como un *artefacto cultural* que busca dotarse de significado para sus productores y para sus destinatarios.

El *cuadro de costumbres* es, por tanto, una creación literaria a la que hay que someter a análisis *morfológicos* a fin de aproximarse a las maneras como produce sus representaciones, y al modo como éstas intervienen en la vida social. Este estudio es la base de su caracterización como género, de sus vínculos con una comunidad *de sentido* desde la cual emerge, en la que circula como algo con significación y en la que interviene en la formación de lectores.

El planteamiento más decisivo en la comprensión del *costumbrismo* ha sido la pretensión, difundida por sus propios autores de que en sus obras no hay invención, no hay creación alguna y ellos, se habrían limitado, entonces, a nada más que *copiar*, a hacer un simple calco, bien que parcial, de la realidad tal como la encontraron, como les fue dada. Y, en consecuencia, la cómoda aceptación de que esos *cuadros* no buscan ser otra cosa que sencillos y fidedignos testimonios de variados aspectos y asuntos de una determinada época. En otros términos, a pesar de que las relaciones entre la *representación*, lo *representado* y la *conciencia representadora* constituían, desde hacía ya más de dos siglos, el núcleo problemático de la filosofía y la ciencia modernas, buscando establecer la presencia de la *dinámica subjetiva* en la *representación resultante*; y de la creciente independencia que reconocían las artes

con respecto a la tarea de *reproducción figurativa*, que las había marcado hasta ese momento, creó una situación que les permitió ingresar en el reconocimiento y valoración en sí mismos de los distintos elementos presentes en sus lenguajes. También es consecuencia de esta interpretación, el hecho de que la literatura de autor, las obras dedicadas por los escritores a tematizar su existencia y su oficio sean muy escasas y que al respecto solo se encuentren lemas taxativos. Al no haber *ficción* ni creación alguna es apenas lógico que el quehacer del escritor no presente situaciones que ameriten su consideración; pero es, igualmente lógico, que todo intento de comentario no pueda girar sino en torno a su tema, esto es, a que el *costumbrismo* es un género literario que trata de costumbres.

No es un proceso de calco de una realidad previa y sustantiva con respecto al escritor. Es una realidad literaria. Plantearla como *copia* no es nada distinto a falsear, camuflar y tergiversar el proceso mismo de ficción, de creación y producción literaria e intervenir en el proceso de lectura, de apropiación del texto por parte del lector; una tergiversación de los compromisos de sentido y significación, de los horizontes semánticos colectivos que comparten de manera problemática y conflictiva el escritor y sus lectores, como miembros de una cultura y una sociedad y dentro de los cuales es viable la obra literaria como tal. La imposibilidad del *copiado* la conocían muy bien los griegos, y son varias las condiciones o circunstancias que no permiten la realización de tal descripción y su calco fidedigno:

- a) El lenguaje es finito en sus elementos y en sus sistemas de combinatoria.
- b) Para el lenguaje es imposible salirse de sí mismo y constatar sus *representaciones* con la *realidad representada*, es decir, alcanzar de manera directa la realidad nominada. El lenguaje siempre se encuentra dentro de su propia mediatización y lo que le es posible hacer, es la crítica permanente de ella.
- c) El lenguaje tiene una condición conceptual. El lenguaje no nombra cosas concretas, singulares, particulares, como hace ver la usual y simplista concepción que al respecto se divulga y que instrumenta el juego infantil de *la lotería*. El lenguaje nombra y articula clases, crea, construye, postula, clasificaciones, conjuntos desde sistemas de ordenamiento y de comprensión de lo real, que son lo real mismo. No hay una lengua, que no sea un sistema de comprensión.

d) La indispensable distinción entre esencial, accidental, propio; atributo y predicado y entre diversas categorías de atribución. Diversas distinciones entre cualidades son la base para la construcción de sistemas de ordenamiento y comprensión de lo real; así mismo, la distinción, diferenciación de voces, modos, tiempos, personas y clases verbales son el fundamento de la comprensión de la acción, y la movilidad de esa realidad. Los sistemas de construcción de significado, de significación y de sentido y de su expresión, pertenecen a la lengua y al lenguaje. Este es el sistema de basamento de pilotes que se desplaza, se contrae y se dilata con el movimiento histórico de una comunidad y sobre el que ella lleva a cabo su creativa condición humana de expresión.

e) De otra parte, la descripción como actividad escritural básica de la *literatura costumbrista*, tampoco es algo simple y primario como se pretende presentar. Toda descripción implica necesariamente una selección que se hace, por supuesto, desde compromisos de entendimiento, y una posterior elaboración, con la cual, se espera que éste acceda a una manifestación más integral y precisa. Toda descripción está, por tanto, inscrita en una interpretación. Quien describe sabe que ha fragmentado, que ha focalizado y que estas acciones se adelantan sobre sistemas de decisión complejos que intentan hacer evidente un sentido. De igual manera, sabe qué ha seleccionado, qué articulaciones existentes emplea, qué articulaciones nuevas conoce y propone, qué representación quiere proponer y para ésta dispone el entramado de fragmentos y articulaciones, en fin, el *artefacto*. Es decir, sabe que produce un *arte-facto* algo generado, mediante la destreza de un oficio, por medio de la pericia en la disposición y en el manejo de materias primas, el uso de herramientas, la habilidad de componer articulaciones apropiadas y la permanente inteligencia de aquello que se pretende. Toda descripción, está hecha desde compromisos interpretativos y su alegato de fidelidad, de concordancia con una realidad previa, no es otra cosa que una voluntad de ocultamiento de su condición de construcción y de su intención de devenir eso real, no es otra cosa que una máscara pretendiendo ser tomada por el verdadero rostro. Voluntad que también, es factor determinante de su existencia como literatura y que ha de ser, por ello, objeto de estudio, de cuestionamiento, de problematización. Esto implica devolver al *cuadro de costumbres* a su existencia literaria y cultural. Sacarlo de su artimaña fácil de *representación simple y pintoresca*, y devolverlo mediante el

análisis morfológico a sus procesos de producción, de representación y a los sistemas de comprensión desde los que adquiere y construye sentido, a sus dinámicas y compromisos sociales e ideológicos con que fue hecho.

f) El establecimiento de una morfología (Propp, Vladimir. (2000), elementos y procedimientos que intervienen para darle su forma), del *cuadro de costumbres* es un prolegómeno indispensable para convertirlo en objeto de las demás formas de análisis y crítica literarios. Su consideración como arte, literatura o *género menor* no justifica la ligereza o trivialidad de su estudio. Lo ingente amplio y perdurable de su producción en la cultura popular de masas exige su rigurosa crítica como literatura y como cultura. En otros términos, su comprensión como fenómeno literario, cultural y social; su esclarecimiento como parte de una historia y, por tanto, debe incorporar los problemas y logros de los estudios literarios y lingüísticos desarrollados durante el último siglo, debe hacer uso de su portentoso arsenal de problematizaciones, interpretaciones y polémicas a fin de esclarecer su matriz semántica y el lugar y el papel que ha jugado en la historia literaria hispánica con su enorme presencia social. Este análisis debe proponerse al problema de incorporar como parte constitutiva del *costumbrismo*:

- La manera como individualiza las temáticas objeto de su literatura.
- Su resistencia a crear literariamente relaciones entre sus temáticas como parte de sus representaciones y su decisión de crear y resolver esta situación mediante la *producción de mosaicos y museos*, esto es, con la yuxtaposición y el arreglo externo de *cuadros*.

g) Entre otros aspectos, esta revisión crítica del cuadro de costumbres implica una devolución a su análisis formal, en los términos propuestos por Nelson Goodman (1971), quien plantea que la comprensión de una obra pasa por la identificación de sus modos de referencia y sistemas simbólicos. Desde esta perspectiva, el cuadro de costumbres no solo refleja una realidad, sino que la construye mediante convenciones representacionales. Asimismo, el enfoque morfológico de Vladimir Propp (2000) permite establecer las características literarias que precisen, clasifiquen y polemiquen su condición como género literario: dicho de otra manera, como producción literaria singularizada que procede de unos entramados sociales de sentido y a los cuales vuelve interviniendo en su reconfiguración. En esta investigación se considera que el

intento de explicar históricamente –luego de haber logrado su determinación formal– la existencia de los distintos géneros y su lugar en las diferentes sociedades, es un problema privilegiado en el ingreso, en el reconocimiento de las relaciones entre literatura y sociedad, específicamente: la caracterización formal de los géneros literarios y la comprensión histórica de su existencia es una forma de hacer, de poner en evidencia los procesos y problemas de la expresión como condición de una comunidad determinada.

CAPÍTULO II

La Condición Histórica del *Costumbrismo* en Colombia

Las Transformaciones de Medio Siglo

Si en el primero capítulo se ofrece una ubicación más teórica, en función de las *líneas de comprensión y de interpretación* de la literatura y del *costumbrismo* que se buscan plantear, éste se enfoca en la ubicación histórica del movimiento literario en Colombia. Sería fácil decir que se trata del contexto histórico, pero lo que se quiere es controvertir e ir más allá de su idea usual. La problematización del contexto es básica por cuanto en este se pone de manifiesto la concepción de historia que sustenta la investigación y, por tanto, cómo se conciben la *condición histórica de la literatura* y la *condición literaria de la historia*; esto es, los fundamentos mismos de aquello que se considera como *historia de la literatura*¹⁶ El tratamiento usual que se hace del

¹⁶ El debate sobre la condición histórica de la literatura en especial y del arte en general, es ya bastante amplio y de una considerable duración. Se da a partir de la concepción marxista de la sociedad y de la determinación de sus distintos aspectos; y puede afirmarse que tiene sus inicios en las investigaciones y obras de Georg Lukacs para la literatura y de Arnold Hauser para el arte en general. Para este estudio, se ha hecho particular uso de diversas obras directamente vinculadas con la literatura hispanoamericana, especialmente: Rodríguez, Juan Carlos y Salvador Álvaro. (2005) *Introducción al estudio de la literatura Hispanoamericana. Las literaturas criollas de la Independencia a la Revolución.*; Gutiérrez, Girardot Rafael. (1989) *Temas y Problemas de una Historia Social de la Literatura Hispanoamericana* y Rama, Ángel (1982), *La novela latinoamericana. Panoramas 1920-1980*. La dependencia de este capítulo en cuanto a planteamientos e ideas, con respecto a los textos mencionados, supera con creces la simple citación.

denominado *contexto* está regido por dos condiciones: un planteamiento derivado de la tradición hermenéutica y otro del trabajo historiográfico basado principalmente en fuentes secundarias. El *contexto*, como factor de interpretación del texto, implica reconocer que sus características internas, no son suficientes para dar cuenta de su sentido. Por tanto, se hace indispensable vincularlo, con situaciones y aspectos de distinta índole que hacen parte de su lugar y su momento social. Esto implicaría la posibilidad de una genuina historia de la literatura, en la medida en que su movilidad y sus transformaciones no estarían determinadas exclusivamente de forma inmanente.

La finalidad de este capítulo es hacer una propuesta de contexto. Lo que usualmente se encuentra como *contexto histórico* en el estudio de un fenómeno literario, es un relato sobre la época en que tuvo lugar la manifestación literaria estudiada, normalmente elaborado a partir de fuentes secundarias. Pareciera que es suficiente la referencia o mención de la misma temporalidad para que quede establecida la relación entre contexto y obra. Esta manera de resolver la condición del contexto, como espacio y sistema de la existencia y determinación histórica de la literatura, es tan deficiente que termina produciendo el efecto contrario, junto con las desastrosas consecuencias culturales que acarrea: tergiversar, mediante un anexo de *pseudo-erudición* historiográfica, la necesidad de comprender históricamente la literatura y de esclarecer en lo posible el destino literario de una sociedad. Poéticamente mora el hombre en la tierra y aquello en lo que se habita, en que es posible el habitar, lo instauro el poeta, por poner en expresiones de Heidegger lo que implica la tarea y el intento de comprender la *condición histórica de la literatura* y la *condición literaria de la historia*, (Heidegger, M. (1983) pp. 29-51). Así como en la ciencia y en la metafísica también en el arte y la literatura tiene lugar el conocimiento, la representación y con ello formas de verdad, en todo lo cual se sustentan los modos de reconocer y expresar lo real por parte de la comunidad en que se generan. De creaciones realizadas con destrezas técnicas e intenciones significativas, pasan a ser horizontes colectivos y, con ello, históricos de sentido más allá, independientes de su proceso de creación.

La realización del relato con base en fuentes secundarias no es el problema, siempre y cuando se advierta tal condición y se mantenga la permanente y crítica referencia a los trabajos historiográficos utilizados, evitando a toda costa convertir en

hechos históricos evidentes lo que es resultado e interpretaciones de otras historiografías, las cuales, de este modo, terminan fundiéndose en un relato cuya *ficción* se acerca demasiado a lo puramente *ficticio*, pues elimina la posibilidad argumentativa y polémica, propia de la crítica historiográfica, para reemplazarla por un narrador omnisciente, que no es posible en la historia como investigación; ficticio escenario o telón de fondo donde se exhibe más la *pseudo-erudición* de los autores y, por tanto, se exige sólo la crédula admiración del lector. De esta manera, se deja de lado el problema de la relación entre historia y literatura.

La alternativa no es otra que la reconducción de la historiografía a los problemas básicos que fueron motor y sustento de la dinámica de los grupos sociales y de sus conflictos, esto es, de sus posibilidades de construirse como sociedad. La relación, la integración de estos problemas en el interior de una comunidad, debe permitir reconocer y estructurar los que se llamaría como los horizontes semánticos históricos de tal comunidad, es decir, el sistema de problemas desde el cual se reconoce y se interpreta el mundo de la vida social cotidiana e histórica. Es al interior de esta integración dinámica de problemas sociales donde acontece la producción literaria y, en general, cultural, y donde sus producciones se mueven como objetos y discursos con sentido; y con respecto a la cual, estas mismas obras determinan posibilidades y formas de reconocerlas, de racionalizarlas y de expresarlas, es decir, las maneras como se integran como representaciones desde las que se le da sentido a la vida en la comunidad. (Gutiérrez, Girardot Rafael. (1989).

Para el caso de Hispanoamérica, la Independencia es el movimiento más decisivo en la determinación de su horizonte de sentido histórico desde que tuvo lugar, durante el primer tercio del siglo XIX. La lucha de un sector social criollo por la autonomía y la sustentación ideológica de este proceso en las concepciones e ideales liberales, abrieron alternativas de transformación social cuyos diversos procesos de consolidación señalan la dinámica de sus pueblos desde entonces. Pero, así mismo, no es menos cierto que ya para la segunda mitad del siglo, la Independencia se embargó casi por completo, en los procesos de formación de los múltiples estados nacionales, de tipo más o menos democrático y constitucional; con lo cual la construcción de una nueva sociedad vino a comprenderse desde la preponderancia de los intereses y conflictos que le dieron forma a dichos estados, y, en especial, desde el proyecto de

reducidos sectores privilegiados, de someter la vida nacional a la integración al mercado mundial, en cuanto exportadores de materias primas e importadores de productos industriales. Las élites sociales y económicas tradicionales adivinaron que podían organizar el Estado en función de cumplir tareas que desde las riquezas particulares no les era posibles llevar a cabo, pero que administrando las riquezas nacionales y el trabajo social, podían construir la infraestructura económica que necesitaban, respaldar los riesgos que tenían que correr, dominar un territorio y, en general, producir factores de crecimiento desde las fuerzas sociales organizadas por el Gobierno y usarlas para su beneficio. Esta situación hizo que el conflicto de la construcción social, derivado de la Independencia, se convirtiera entonces, en la disyuntiva entre diferentes propuestas de Estado hechas por distintos sectores de la clase privilegiada gobernante y complementadas por la ambición de direccionar y controlar tal Estado.

Periodización histórica del costumbrismo en Colombia

Las primeras manifestaciones costumbristas se datan, en la actual Colombia, desde los años cuarenta del siglo XIX. Sin embargo, es durante la siguiente década que se generaliza su adopción y su producción como género literario y pictórico que responde a las necesidades culturales del momento, y que tiene lugar la formación de la *tertulia* y la aparición de la revista denominadas *El Mosaico*, a finales de diciembre de 1858. Se puede asumir, además, que la vigencia literaria del *costumbrismo* se extendió durante las dos décadas siguientes, proponiendo como límite posterior, la muerte de José María Samper en 1878, quien sostuvo hasta el último momento las reuniones del grupo.

Un planteamiento central para este trabajo es el de la problemática vigencia del *costumbrismo* como forma de la imagen de lo social. En Colombia es posible encontrar dos situaciones muy significativas en los procesos de esta vigencia. La primera se relaciona con el hecho de que la crítica despectiva del *costumbrismo* como género literario, procede del mismo sector de clase letrado que promovió su producción, pudiéndose encontrar casos en que el mismo que escribió *cuadros de costumbres*, compartía la consideración del costumbrismo como *género menor*. Y,

así, mientras para Elisa Mujica esta descalificación no pasa de ser un simple prejuicio, pues para ella es claro que en cualquier género literario se pueden producir obras mediocres y obras buenas; de otra parte, es notorio el afán de Flor María Rodríguez Arenas, (2011) en su edición de *Manuela*, por establecer que la literatura de Eugenio Díaz pertenece al realismo y que su usual consideración como *costumbrista* proviene de una *mal intencionada pretensión* del mismo José María Vergara y Vergara, para de esta manera, menospreciar su obra, dando como un hecho la misma *descalificación*, hasta el punto de considerar que se puede usar intencionalmente por parte de alguien.

La segunda condición de la vigencia *costumbrista* es que, si bien esta crítica despectiva conduce a que el *costumbrismo* desaparezca como expresión literaria de un sector de las élites locales, que tenía entre sus marcadores de clase y de jerarquía social la formación literaria, la correcta dicción y la alta cultura, no obstante, esta literatura continúa como régimen de representación y de expresión para la cultura de las mayorías, de las nuevas masas sociales, surgidas de esa enorme y acelerada explosión demográfica, anónima y sin rostro, que no ha parado de hacer su emergencia histórica, precisamente desde el siglo XIX. Continuidad que sería indispensable verificar en su incorporación en los programas de la educación pública, en cuanto acción social básica del recién creado Estado Nacional, a través de los manuales escolares, principalmente de historia patria, geografía nacional y literatura colombiana. Así mismo, es posible rastrearla a través de las diversas producciones de los medios de comunicación masiva desde la prensa, único medio existente en el siglo XIX, hasta la radio, la televisión y el cine actuales. En muchas de las diversas producciones para estos medios, es reconocida la condición *costumbrista* de sus representaciones y expresiones. Un lugar privilegiado para esta exploración lo constituye el folklorismo de promoción institucional (por oposición al resultante de la investigación etnográfica y cultural), donde ha ocupado un lugar preponderante la denominada *música colombiana*: canciones de diversos géneros (bambucos, torbellinos, pasillos, guabinas y muchos otros) en la cual la expresión lírica está subordinada inexorablemente al *costumbrismo*. Esto implica la necesidad de vincular la comprensión de esta manifestación a fenómenos como la sociedad y la cultura de masas, la explosión demográfica y la proliferación de los medios de comunicación masiva y la cultura escolar.

Aunque los límites temporales no son los mismos, es muy significativo para la comprensión del *costumbrismo* considerar la producción de *retratos* realizada en el mismo periodo. Las galerías de hombres ilustres de la vida política, militar, literaria, etc., las autobiografías, las biografías y las memorias son notoriamente abundantes en este periodo. En un país que permanentemente se queja por la falta de insumos básicos para la pintura, abunda la elaboración de retratos. Durante el periodo estudiado, la pintura abandona la casi exclusiva representación de militares, héroes de la Independencia, para retratar personajes de la vida política, principalmente los distintos dignatarios, pero también notabilidades de otros ámbitos de la vida social. A esta tarea de elaboración de galerías de notables, incorporarán a sus labores novedosas técnicas como el daguerrotipo y la fotografía, y la prensa incorporará las técnicas de grabado e impresión para la divulgación de estas imágenes. Esta condición adquiere sentido si se considera que es el mismo periodo histórico y social el que genera las *técnicas de representación* de los personajes y de los denominados *tipos sociales del costumbrismo*. A la importancia que tienen estos imaginarios para la construcción social y cultural del sujeto, se suma la evidencia de dos formas de representación de la persona para dos sectores sociales distintos.

Entonces, la influencia literaria y cultural del *costumbrismo* es difícil de establecer, aún a nivel temporal, pero se puede advertir lo decisiva que resulta ser para el esclarecimiento de la vida social. Al respecto, para esta investigación, el objetivo es constatar la presencia de los procesos mediante los cuales se elaboran las representaciones que lo singularizan como género, en algunas de las obras literarias e historiográficas más significativas que se produjeron durante la segunda mitad del siglo XIX. Así, pues, el *costumbrismo colombiano* se habría forjado en la década de la revolución liberal de medio siglo (1849-1863); habría producido su mayor manifestación literaria durante el periodo reconocido como del Radicalismo Liberal (1863-1880) y su influencia hay que comenzar a rastrearla durante el periodo conocido en la historia nacional como La Regeneración (1880 hasta la guerra de Los Mil Días.)

La década de la revolución liberal: las transformaciones

*“No hay liberal que no vaya a misa
ni conservador que no tenga moza”
(Dicho popular)*

Como es evidente, esta periodización procede de la historiografía política, en general aceptada y a menudo recurrida cuando se trata de hacer una presentación de lo sucedido en la larga década de cambios de los años cincuenta del siglo XIX. Esta historiografía pretende que la historia colombiana se comprenda como un conflicto entre dos partidos políticos con diferentes concepciones e ideologías con respecto a la vida social y que dirimen sus oposiciones a través de debates electorales o mediante el recurso a las guerras civiles y las subsecuentes instauraciones de constituciones en las cuales pondrían de manifiesto su proyecto del estado nacional. De ahí, el énfasis que se hace en establecer el inicio de este periodo con la referencia, primero, a la aparente formación de las colectividades políticas mediante la publicación en periódicos de los respectivos manifiestos, en los que daban a conocer sus convicciones y principios; y, en segundo lugar, en el relato sobre el perfeccionamiento, supuestamente conflictivo con el cual se llevó a cabo la elección del General José Hilario López (1798-1869) para el periodo presidencial 1849-1853. El partido liberal propendería por introducir mediante la legalidad constitucional *las transformaciones* propuestas y pendientes desde la Independencia, indispensables para hacer de la Nueva Granada una nación moderna, generando una ruptura definitiva con el orden social colonial, subsistente en muchos aspectos. Como contraparte, habría una visión conservadora y tradicionalista, la cual, aun reconociendo la significación histórica de la Independencia para el país y admitiendo, por tanto, la soberanía y la autodeterminación como pretensiones legítimas, no dejaría de postular como un asunto completamente diferente el relativo a las costumbres, las creencias, las instituciones y relaciones básicas del orden social. El matrimonio, la familia, las jerarquías y los usos correctos de la lengua, entre otros muchos más aspectos que habían conformado la substancia de la vida social y del orden de la vida cotidiana, familiar, laboral y comunitaria, durante mucho tiempo, no podía modificarse o desaparecer simplemente mediante una legislación y su alteración consecuentemente no podía aparecer sino como una forma de destrucción social. Con lo cual se convertía en indispensable la defensa de la continuidad de muchas de las

formas de la vida social procedentes de la Colonia. La supuesta oposición liberal/conservadora ha sido presentada como ruptura/continuidad con el orden colonial desde los escritores liberales del mismo siglo XIX, y muchas de sus líneas narrativas, de sus interpretaciones y de sus resultados aún siguen considerándose como hechos incontrovertibles.

Con el nombre de *las transformaciones o de la revolución de medio siglo* se conoce, en esta historiografía, el periodo de casi tres lustros, comprendido entre las mencionadas elecciones de 1848 y la redacción y promulgación de la *Constitución de Rionegro* en 1863, como culminación de una guerra civil que se extendió de 1860 a 1862. En este periodo habrían tenido lugar los cambios y acontecimientos que, finalmente, condujeron a que las ideologías políticas de cada partido se convirtieran en formulaciones más definitivas de proyectos de Estado, de institucionalidad y de administración pública. Proyectos que llevaron al país, primero a la instauración federalista del radicalismo liberal y, posteriormente, evidenciándose la no viabilidad de este último, a finales de la década de los años setenta, a la fuerte reacción conservadora centralista, condensada y sancionada en la *Constitución de 1886* y en *El Concordato de 1887*, como instauración definitiva del periodo conocido como *Regeneración*. Propuesta que fue elaborada y liderada desde los primeros años de la década de los ochenta, por el anteriormente liberal radical Rafael Núñez. Esta constitución y este concordato instauraron el orden legal e institucional que dominaría el país, por lo menos, hasta la entrada en vigor de la actual constitución en 1991. Pero igualmente significativo es que este periodo de la *Regeneración* condujo al país a la más cruenta guerra civil con que se cerró el siglo XIX y se dio inicio al XX, la *Guerra de Los Mil Días* (1899-1902) y fue el primer tramo de un periodo de casi medio siglo conocido como la *Hegemonía Conservadora* que habría terminado en 1930 con la elección del liberal Enrique Olaya Herrera para la presidencia de la República; en el supuesto siempre de que de la adscripción partidista de un presidente, deriva consecuentemente un cambio social e histórico. Es al final del periodo de las transformaciones que *El Mosaico* surge como *tertulia* y como *revista* (1858) y durante las dos siguientes décadas, primera del *liberalismo radical*, se consolidará como *movimiento literario* con gran influencia en la vida cultural de la nación.

En la obra *Economía y cultura en la historia de Colombia* (1941) del abogado y diplomático barranquillero Luis Eduardo Nieto Arteta (1913-1956) se acuñó la expresión *revolución de medio siglo* como denominación del periodo de cambio antes señalado. Pero el asunto no es exclusivamente nominal. El texto mismo, en gran medida está dedicado, mediante el permanente recurso a autores de la época (Miguel y José María Samper, Salvador Camacho Roldán, entre varios otros) y en clara continuidad con sus concepciones básicas, a sustentar la existencia y la importancia de tales cambios para la historia nacional. Sustentación que, como en sus fuentes, recurre constantemente a la presentación de la Colonia y de sus prácticas fiscales y económicas, como el máximo obstáculo al desarrollo y crecimiento del país, perspectiva desde la cual los cambios devienen transformaciones y revolución.

Es cierto que eventos como la abolición definitiva de la esclavitud (1850); las varias pretensiones de supresión de los resguardos, ejidos, dehesas, propios, mercedes y demás formas en que la tierra fue otorgada durante la Colonia como una gracia real; la construcción del ferrocarril de Panamá (1851-1855); el desarrollo de la *Comisión Corográfica* (1850-1859); las diversas reformas tributarias y, en especial, la abolición del monopolio estatal del tabaco (1851); además de la promulgación y sanción de una Constitución (1853) que limita el poder del ejecutivo y del centralismo, en función de un correlativo fortalecimiento del legislativo y de la autonomía regional, a la vez, que establecerá la libertad de cultos, y las condiciones legales que permitían la separación entre Estado e Iglesia; todos estos eventos, y presentados de esta forma, generan la impresión, de una *gran transformación*. Además, la nitidez de estos trazos facilita la evocación y la representación de las situaciones contrarias: continuidad de la esclavitud, de los privilegios y de las gracias, desconocimiento y aislamiento de las regiones, exceso de concentración de poder en el centro y en el ejecutivo, permanencia del control de la vida social y de la cultura por parte de la Iglesia, con todo lo cual se tiene, como contrapartida, una terrible imagen conservadora y de atraso.

Pero considerados con un poco más de amplitud histórica, estos eventos se relativizan bastante. Casi todos ellos responden a procesos instaurados por el desarrollo del capitalismo: formación del estado moderno y del mercado mundial; desarrollo de la ciencia y de la tecnología como formas del conocimiento que

responden a las necesidades de tales procesos; nuevas formas de trabajo, de consumo y de vida urbana que vuelven obsoletas condiciones como la esclavitud, la economía de auto subsistencia, etc. Por esto, es posible encontrar sus antecedentes aun antes de la Independencia, en especial en el conjunto de cambios pretendido por la Corona durante la segunda mitad del siglo XVIII, conocidos como las *Reformas Borbónicas*, y que tuvieron origen precisamente en la pretensión de optimizar la explotación y administración de sus dominios. Para fines del siglo XVIII ya era evidente que el esclavismo representaba un obstáculo para el desarrollo del capitalismo. El libre comercio estaba presente en la mayoría de consejos y proyectos de reformas presentados a los reyes de España. Las expediciones con fines científicos y de reconocimiento, explotación e inventario de riquezas eran frecuentes. Para el Virreinato de la Nueva Granada específicamente, la necesidad de liberar algunos de los ramos de la producción y del comercio, que la Corona mantenía en forma de monopolios para sus rentas (estancos), en especial el relacionado con el cultivo y comercio del tabaco, como única forma de dinamizar su cadena productiva y hacerla más rentable, también para el gobierno, ya figuraba en el escrito elaborado en 1897, por Antonio Nariño. Por otra parte, las relaciones Iglesia-Estado son uno de los problemas centrales de la modernidad, como se hizo evidente con la *Reforma* protestante y la *Contrarreforma* católica. Solo que en este caso el conflicto tiene varias y difíciles aristas. No es solo la participación de la Iglesia en las rentas fiscales, sus privilegios y el hecho de ser en casi todas partes la mayor poseedora de tierras y propiedades inmuebles (bienes de manos muertas), también, el hecho de haber sido por mucho tiempo la instancia legitimadora del poder y, además, el de no haber prácticamente ni actividades ni espacios sociales en que no estén involucradas su doctrina y su ritualidad, esto es, el hecho de que su bimilenaria presencia social y política, le han dado un profundo control ideológico y cultural de la vida en comunidad¹⁷.

La polémica bipartidista se habría alimentado, entonces, a partir de los siguientes puntos problemáticos básicos:

- a)** El libre acceso a la tierra. Esto implica la necesidad de abolir las instituciones y legislaciones que otorgaban privilegios sobre la tenencia de la tierra, impidiendo su

¹⁷ Ruggiero Romano; Alberto Tenenti. (1981).

- libre circulación como una mercancía más. Los bienes de manos muertas de la iglesia, los resguardos indígenas, los ejidos, dehesas y propios municipales, las mercedes de tierra y cualquier otra forma de privilegio otorgado sobre ella, no representaban nada distinto a una atávica traba colonial subsistente.
- b)** La disponibilidad de un amplio, permanente y libre mercado laboral. Para esto se hacía indispensable, no solo la abolición definitiva de la esclavitud, sino sobre todo la eliminación de cualquier forma de adscripción de los trabajadores a haciendas, resguardos, pueblos de indios, parroquias, etc., como era usual desde la Colonia, lo cual impedía la formación de un proletariado moderno, en el sentido de sector social cuya única posibilidad de subsistencia sea la de alquilar su fuerza de trabajo, creándose con ello, el mercado laboral indispensable para las nuevas empresas. La contrapartida de esta situación era que la obediencia y la disciplina laboral se hallaban casi exclusivamente en las formas personales y clientelistas de las relaciones tradicionales de trabajo y sociabilidad, esto es en la hacienda y la Iglesia.
 - c)** Por oposición a la concentración del poder en un gobierno central y preeminentemente ejecutivo, se proponía el fortalecimiento de los poderes locales y regionales y la mayor autonomía posible para las asambleas, principio básico del federalismo. En últimas, las regiones y las localidades serían los escenarios concretos de las nuevas empresas extractivas, lo cual hacía indispensable, para estas entidades territoriales, la posibilidad de direccionar la legalidad, la administración y el usufructo propio de la singularidad empresarial que se diese.
 - d)** Un cuarto punto fue el referente a las relaciones Iglesia-Estado. La expulsión de los jesuitas, la libertad de cultos, el establecimiento del matrimonio civil, la administración municipal de los cementerios, los planes públicos de educación y asistencia social, son todas manifestaciones de una voluntad de separar el Estado de la Iglesia católica, y de ir no solo contra su condición de máxima terrateniente, sino también contra su omnímodo control social, en cuanto condición que obstaculizaba la construcción de la sociedad civil, principio básico del Estado moderno, esto es, que impedía la indispensable secularización del gobierno y de la vida social. Por supuesto que el efecto más importante e inmediato que se buscaba con este proceso era la desamortización de las grandes cantidades de tierras y de

inmuebles en manos de la Iglesia católica. Pero separar la Iglesia del Estado, para intervenir su poder, implica no solo que el país apropie la necesidad de una política social, sino también, que asuma el hecho histórico de que el orden social ha sido en muchas de sus instancias simplemente un orden religioso. Esto es, que se proponga la difícil tarea de construir una cultura alterna que encamine a la comunidad hacia la condición de sociedad civil, a través de la interacción con las más arraigadas creencias y costumbres de un pueblo cuyo único constitutivo cultural procede de la imposición del catolicismo sobre su previa fragmentación social, y de una élite, que aun cuando por su condición tiene acceso a otras posibilidades de cultura, también tiene en la religión católica un componente cultural básico y, sobre todo, un pilar fundamental, un bastión para la racionalización social de sus privilegios.

- e) Para Harrison, J. (1977); Ocampo, José Antonio. (1984); Vargas Martínez, Gustavo. (1972), el otro problema central en esta dicotomía bipartidista lo conforma la oposición entre proteccionismo y libre comercio. Dos reivindicaciones librecambistas fueron muy ricas en consecuencias para este momento. Dentro de la compleja búsqueda de un sistema tributario con el cual sustituir las muchas prácticas fiscales coloniales subsistentes, la principal fue la iniciativa de abolir los estancos o monopolios que la nación reservaba sobre ciertos productos (tabacos, salinas, fósforos, aguardientes, naipes, etc.), para sus propias rentas y ejercer control sobre el acceso social a los mismos, siendo, por tanto, la instancia que imponía las cantidades de producción, la distribución y los precios. Estos monopolios venían siendo considerados desde las *Reformas Borbónicas*, como el mayor obstáculo al desarrollo del comercio y, con ello, de la riqueza. En particular la supresión del estanco del tabaco se había propuesto en varias ocasiones y solo se realizó hasta 1850, con resultados en el crecimiento de su comercio y, con ello de la tributación generada, que superaron toda expectativa e hicieron irrecusable la necesidad de cambiar el régimen tributario. De otro lado, en nombre de la libertad de comercio también se promovió la reducción o la eliminación de los impuestos aduaneros a la importación, sustento del proteccionismo. Estos impuestos recaían primordialmente sobre productos extranjeros análogos o sustitutos de los producidos por los artesanos en el país, garantizándoles precios ventajosos para su circulación en los mercados nacionales.

Los principios básicos de una República constitucional y democrática (soberanía, división de poderes, etc.) y una posición frente a los aspectos señalados convierten, a través de las colectividades políticas, a la construcción del Estado, su legalidad, sus instituciones y su administración en el problema central del momento y en la razón que divide y enfrenta en sectores la élite gobernante en el país. El 20 de mayo de 1853, durante el gobierno de José María Obando se sancionó una nueva Constitución de índole liberal, pues promovía la autonomía regional y la libertad de cultos, dando inicio a un proceso de construcción de país, que tendrá en la Constitución de 1886, el logro más duradero en la historia nacional.

Al englobar las distintas reformas en una propuesta de Estado presentada por cada uno de los partidos, se reconfigura la vida política, ya que se pasa de la transformación y la construcción social, como finalidad y sentido alcanzado durante la Independencia, a los conflictos generados por la administración y el control estatal, dándose como supuesto que el cambio social procede del reformismo jurídico y constitucional, y favoreciendo que sean los intereses de la clase privilegiada y de sus sectores, los que den forma al país. De este modo, se convierte la política en el direccionamiento circunstancial de los recursos y de la capacidad gubernativa de la nación, hacia la promoción de intereses particulares que adquieren expresión general en la legalidad. Esta combinación de intereses particulares y reformismo constitucional y jurídico están en la base de la mayor parte de las transformaciones realizadas durante este periodo.

La década de revolución liberal: el libre cambismo y los ciclos del auge exportador

El interés presente en la mayoría de las reformas no es otro que el *libre cambio*; en otras palabras, la orientación de la dinámica social, del ordenamiento jurídico, tributario y administrativo, de las capacidades estatales y de los recursos nacionales, en función de los intereses económicos de un sector gobernante, hacendado y letrado, que decidió que su integración al mercado mundial era la mejor manera de acceder al enriquecimiento propio del capitalismo, y la presentó, como el desarrollo y progreso de la sociedad nacional. Una forma de incorporación determinada estructuralmente, que no admitía otra configuración que la de empresas importadoras/exportadoras: las

necesidades y expectativas de estas empresas estructuran las transformaciones de medio siglo.

Este dominio y control de instituciones y recursos en función de los intereses de un grupo, es el que permite el definitivo deslinde político, primero, con el sector hacendado que permanece primordialmente vinculado a la producción tradicional para el mercado interno, bajo la forma de la conflictiva relación entre los partidos liberal y conservador. Pero también, se extiende como conflictividad con los demás sectores sociales: artesanos, indígenas, diversas formas de trabajadores de las haciendas, el ejército, el clero, por solo mencionar los más directamente afectados en los reformismos legales de la época. Como lo expresan Vargas M. (1972), Gómez P. (1972), Guillen M. (1986), Jaramillo U. (1976) y Ortiz, V. (1972), esta conflictividad tendrá expresión en los procesos electorales, en las muchas y diversas guerras civiles con las consecuentes imposiciones constitucionales, pero también en el episodio de la revolución del General José María Melo y los artesanos (1854), de no grata y, por tanto, silenciada y tergiversada recordación para la historiografía nacional. También generó condiciones precisas y suficientes para darle forma concreta a la propuesta de Estado y de administración pública, como se pone de manifiesto en las obras de Florentino González (1805-1874), Salvador Camacho Roldán (1827-1900), Miguel Samper Agudelo (1825-1899), para mencionar solo los más reconocidos, y en la ingente redacción de constituciones. De este modo, el libre cambio, sus necesidades y consecuencias sustenta como principio económico la incorporación al mercado mundial, evidenciando, tanto la urgencia, como los intereses que habrían de darle forma al Estado, a la vez que le daba claro contenido a la oposición liberal/conservador: fue la pretensión de que la economía nacional emergiera como resultado de su apertura al mercado mundial.

El libre cambio es el dinamizador último de la denominada *revolución de medio siglo* y el aglutinante de la conflictividad política dentro de la élite gobernante, en torno a dos proyectos de Estado. Es indispensable comprender a cabalidad, como esta libertad de comercio cataliza las acciones gubernamentales y legislativas comprometidas con las reformas–transformaciones que caracterizan el periodo. Una mirada atenta sobre ellas debe reconocer los vasos comunicantes que las comprometen con la dotación y creación de requisitos de todo orden, para hacer

viable un modelo importador–exportador, a partir de las condiciones sociales y económicas del país, primordialmente heredadas de la Colonia. El resultado es una muy ambigua situación: la urgencia por apropiarse y participar de las nuevas formas de riqueza del capitalismo, mediante convenientes y circunstanciales vinculaciones al comercio internacional, pero con base en el sostenimiento de las estructuras económicas y sociales tradicionales, haciendo solo las adecuaciones indispensables para la nueva dinámica mercantil.

Ahora bien, en su doble condición como actividad importadora y exportadora, la comprensión de ese libre cambio involucra los siguientes aspectos:

- a)** Es la importación de unos bienes que, habrían de desplazar la producción artesanal nacional de los mercados locales y regionales, por ser mercancías provenientes de los centros industriales de producción y, por tanto, sin competencia en cuanto a precios, o bien, abrirían la posibilidad a la creación de nuevos consumos, a no ser que el fiel de balanza de precios fuese alterado por los gravámenes a las importaciones, es decir, por la adopción de políticas proteccionistas. Es reconocida la ambigüedad de la libertad de afluencia al mercado, pues siempre ha sabido encubrir e imponer el favorecimiento de un sector de los intereses concurrentes, dicho de otro modo, siempre están en juego diversos recursos del proteccionismo. Además, el proteccionismo tiene sentido cuando existe una dinámica de desarrollo mutuo entre la vida urbana, los mercados locales y regionales y la producción artesanal. Es cierto que el país había heredado una economía primordialmente de autoabastecimiento, y con dificultades para el mercado como la carencia de un sistema unificado de pesos y medidas, un sistema monetario unificado y de confianza generalizada; un precario desarrollo de las redes de comunicación y unas ciudades cuya existencia dependía enteramente de las necesidades burocráticas de la administración y de la concurrencia de la vida rural, incluida Santafé de Bogotá; esto es, ciudades que no habían desarrollado las dinámicas propias de la vida urbana. Todo lo cual da como resultado una vida mercantil muy limitada, no solo en sus dimensiones, sino también y prioritariamente en la diversidad y la calidad de los consumos a que responde. Con base en esta situación prospera la aparición de necesidades y consumos nuevos para las comunidades locales. La importación hacía que el país pasara de la estera, la totuma y la bayeta, a los muebles, la

cristalería, las sedas, los vinos y demás mercancías del mercado europeo. Del tradicional chocolate santafereño al té inglés, como lo recogerá en su cuadro *Las tres tazas* José María Vergara. Este cambio ha sido presentado como la superación del aislamiento, de la vida parroquial en la nación y su consecuente acceso al cosmopolitismo y, con ello, como avance social y cultural. No solo importa el modo en que para ello se acentúan las penumbras del aislamiento, sino también cómo se asumen las implicaciones de esta novedad. Eso que se busca mostrar como cosmopolitismo, puede no ser más que la continuidad del sentido de metrópoli, bajo nuevos ropajes, es decir, de la incapacidad más básica de una sociedad para darse su propio centro, del extrañamiento que procede de reconocer que lo real y verdadero procede de otra parte. Correlativamente, genera la certeza de que el único comportamiento posible es el del arribismo, el de aparentar ser lo que no se es, el de la imitación sin apropiación de aquello que se imita. Y todo esto, precisamente en una sociedad que está frente a la alternativa de darle contenido social e histórico a la Independencia.

- b.** La actividad exportadora sin el desarrollo de una economía industrial y de mercado, no tenía otra posibilidad que la de recurrir a las estructuras productivas procedentes de la Colonia: la extracción minera y la producción agropecuaria de la hacienda. La obtención de la quina y un poco después del caucho para la exportación, serán producciones extractivas, mientras que el cultivo del tabaco le dará continuidad al entramado productivo de la hacienda, como lo pondrá de presente Eugenio Díaz en su cuadro de costumbres: *El caney del totumo*. Como ya se ha dicho, desde fines de la Colonia se había planteado la liberación del tabaco como alternativa para el desarrollo de su comercialización y la *Expedición Botánica* había establecido claramente las potencialidades de la quina como materia prima para la industria farmacéutica.

Para los demás requerimientos de esta actividad importadora/exportadora el gobierno ya venía adelantando las acciones necesarias: unificación de pesos y medidas y de sistema monetario; abolición de los monopolios y del proteccionismo y demás reformismo legal que fuese necesario; instauración de la navegación a vapor por el río Magdalena; trabajos de recuperación y mantenimiento del canal del Dique; establecimiento y normalización del sistema de correos; creación de la Escuela Militar

de Ingenieros; realización de *Comisión Corográfica*, como las principales. Esto ha llevado a que se haga muy usual el esquema de la historia económica que propone la secuencia de los ciclos de los distintos productos de exportación como forma de explicación de la historia nacional. La abolición del estanco del tabaco en 1850, que dio inicio al primero de estos ciclos, el cual, con sus altibajos configuró la primera prosperidad exportadora y fue el sustento económico de las dos décadas del Estado federal. A éste se sumaron los ciclos de la quina y del añil, y juntos conocieron su declive definitivo para finales de la década de los años setenta, lo cual preparó la *Regeneración* conservadora, católica y centralista. Harrison, J. (1977); Ocampo, José Antonio. (1984).

El *libre cambio* no es otra cosa que el sometimiento de las formas de apropiación de la tierra, de los recursos naturales, del trabajo, los usos y *costumbres* de las comunidades a las dinámicas del mercado mundial establecido por la revolución industrial, y bajo la forma particular de la incorporación de un sector de la élite económica del país a sus demandas. Fue, por tanto, una forma de secularización de las *costumbres* y ordenamientos tradicionales, de la aparente estática del mundo local en que se habían generado y mantenido, a través de su incorporación a la dinámica de los circuitos mercantiles.

En dos situaciones se argumentó la necesidad de la libertad de mercado. Una es la que busca liberar el sistema productivo de una sociedad del cúmulo de trabas y obstáculos provenientes de una estructura social basada en las clientelas y los privilegios de un orden señorial, dándole paso a las relaciones laborales, de propiedad y de intercambio que requieren una producción y un mercado permanentemente crecientes. Y otra, la de un grupo con una capacidad de inversión, que busca poner a su disposición las capacidades estatales, el trabajo social y los recursos de una nación, para favorecer la circunstancial y ventajista incorporación de su inversión a ese mercado internacional ya establecido por la industrialización. Usualmente se señala a esta situación cuando se argumenta, la carencia de desarrollo industrial de Latinoamérica, como la razón por la que debió incorporarse a este mercado como productor de materias primas, es decir, de mercancías que son primordialmente el resultado de actividades extractivas o de procesos muy simples de producción o de convenios con naciones desarrolladas, cuando la extracción resulta compleja, y que

van a sustentar la producción de centros industriales que usufructúan el valor agregado de su elaboración. Según Ocampo, J. (1984), Halperin, D. (1991), de esta situación depende, entonces, su condición de atraso y de permanente dependencia.

A la primera oleada de reformismo se les conoció como el *liberalismo de los gólgotas*: supuestos románticos idealistas, influenciados por el ideario socialista de los movimientos revolucionarios europeos de 1848 y aparentemente solidarios simpatizantes de la causa social de los artesanos. Luego de 1854 se empezaron a llamar *liberalismo radical*, nombre con el que gobernaron al país por algo más de dos décadas, y que se concentró en la consolidación del *federalismo* como sistema administrativo y de gobierno, y en la desamortización. Florentino González Vargas (1805-1874) es uno de los principales ideólogos y uno de los promotores más conspicuos de este *reformismo liberal*. Como secretario de Hacienda de la primera admiración de Mosquera (1845-1849) estuvo comprometido con las acciones de este *gobierno conservador* en pro del libre cambio y con sus políticas económicas dentro de las que se promulgó la ley de abolición de los aranceles a las mercancías importadas similares a las producidas por el artesanado nacional. Ley evidentemente anti-proteccionista y de previsibles y adversas consecuencias para los artesanos, quienes reaccionaron fortaleciendo su organización en las *Sociedades Democráticas*. Éstas mostraron su fuerza política en los siguientes procesos electorales; se distanciaron polémicamente de los *gólgotas* cuando estos manifestaron su apoyo a Florentino González y se opusieron a las reivindicaciones del artesanado como principal obstáculo frente al reformismo librecambista. El fracaso permanente de sus reivindicaciones y la reducción del ejército sancionado por el legislativo, terminaron por juntar en torno al General José María Melo, a los opositores de las reformas y por generar el golpe de Estado, la toma de poder por parte de los artesanos y el ejército, el 17 de abril de 1854. Muchos de los comprometidos con este movimiento, cuya dirección esperaban que fuera aceptada por el General José María Obando, en su condición de presidente legítimamente elegido, lo abandonaron cuando declinó la propuesta. Melo decidió dirigir el movimiento y muy pronto se encontró con que se había formado una coalición de conservadores y liberales, para enfrentarlo militarmente y restablecer el orden constitucional derogado.

Desde que tuvo lugar el conjunto de reformas legislativas y de acciones gubernamentales en favor del *libre comercio* durante el supuesto gobierno *conservador* de Tomás Cipriano de Mosquera y de funcionarios suyos tan *conservadores* como Florentino González o Manuel Ancizar, se hizo evidente que el sector socio-económico sacrificado para que fuera posible la *inserción del país en los circuitos de la economía capitalista mundial*, era el vinculado con la producción artesanal, sus trabajadores, sus mercados y sus consumos. La evidente consecuencia de esta situación es el enorme activismo, de las *Sociedades Democráticas*, manifiesto en organizaciones, reuniones permanentes de educación y de discusión, etc., así como en su decisiva participación en las elecciones presidenciales de José Hilario López y de José María Obando. Para decirlo en término de la historiografía política: en el tránsito del régimen conservador al período liberal. Las dinámicas asociativas de conservadores y liberales se multiplicaron en este mismo periodo y la formulación de un manifiesto contentivo de los *principios fundantes* por parte de cada una de estas colectividades, también es una reacción a esta situación. Para Samper, J. M. (1881), la manipulación circunstancial, oportunista y electoral de la fuerza política de las sociedades democráticas y del sector social vinculado a los artesanos, la protagonizó el ala supuestamente radical y joven del liberalismo: *los gólgotas*. El hecho de que las expectativas y las políticas *proteccionistas* y de fomento a su desarrollo no tuvieron lugar en el debate legislativo, le evidenció al artesanado la real y profunda diferencia de intereses. Para los de chaqueta y calzado que formaban la élite gobernante, los de *ruana* estaban sentenciados por la apertura al mercado externo. La situación se radicalizó y la esperanza de todos los afectados por las decisiones del Estado hacia el *laissez faire* se depositaron en el Ejecutivo, ante la reiterada e inútil apelación ante el Legislativo.

Otra evidencia incontrovertible, pero de realización posterior, sobre la ambigüedad ideológica, política y ética y la supuesta separación entre liberales y conservadores, por un lado y de su oportunista coalición entre sectores aparentemente separados por banderismos, con ocasión de sus intereses económicos y del mantenimiento del monopolio del poder gubernamental, lo estudia ampliamente Nicolás Sánchez Rodríguez, (2023), contraponiendo la cuidada imagen de Vergara

como el impoluto patriarca de las letras nacionales con la formación de una empresa para la especulación monetaria en compañía de Aníbal Galindo:

Al final de la Guerra de las Soberanías (1860-1862), en la que Mosquera derrocó al gobierno de Mariano Ospina Rodríguez, Vergara y Galindo se habían asociado para crear la “Agencia de Vergara, Galindo & Co” y publicar la Revista Mercantil, el boletín mensual de la agencia y la primera publicación periódica dedicada exclusivamente a la especulación financiera en Colombia. Con tropos antisemitas, esta hoja imagina a Vergara como un vampiro que se lucra a costa del “pueblo” por negociar con instrumentos de crédito público, enmarcando su vida y obra en una genealogía cuya importancia no se ha reconocido: la de la sangre, las finanzas y la desposesión. Al acusarlo de un agiotismo “judaico”, subvierte el linaje hispano, católico y alejado de intereses materiales que Vergara construyó cuidadosamente para reconciliar en su propia figura el legado de la Conquista y las gestas heroicas de los próceres criollos (Martínez Pinzón, “Ciudadano” 141-144). Así desestabiliza la categoría hematológica de “cristiano viejo” en que se funda la mitología de Vergara y hace visible momentáneamente la violencia histórica de la “hispanidad” en la Nueva Granada que criollos como él borran sistemáticamente. La hermandad “vampírica” entre el letrado Vergara y el economista Galindo, representantes respectivos del pensamiento hispano-católico y liberal-anglófilo del criollismo colombiano, expone las alianzas económicas entre élites de diferentes orientaciones ideológicas y sugiere asimismo que la invención decimonónica del “pueblo” tuvo en el dinero, la “sangre” del body politic, uno de sus tropos esenciales. (pp.52-53)

Sánchez Rodríguez no se queda simplemente en evidenciar la mencionada situación, sino que estudia cómo los *artículos de costumbres*, también sirvieron para la normalización de la racionalidad y la cultura financiera propia del desarrollo capitalista.

Retomando los sucesos de los días anteriores al 17 de abril, la *dictadura* le fue ofrecida al presidente Obando quien la rechazó y el General José María Melo asumió la dirección del movimiento. En uno de los espacios más desconocidos y más cargado de *valoraciones* ideológicas, el 17 de abril de 1854, el General Melo, los artesanos y los militares afectados por las pretensiones de reducción del ejército, se tomaron el poder en defensa de sus intereses. La reacción no podía ser otra: las absolutas alianzas de las élites, rojas, azules, radicales, ortodoxas, en fin, todo tipo de *chaquetas* unidas

en un único ejército *constitucionalista*, para enfrentar y derrocar al *dictador* y a toda la hez social, ignara y saqueadora en que se apoyaba.

Aún, el hasta ese momento, coronel Agustín Codazzi, que volvía de enfrentar con sus *mapas corográficos* los barcos de las armadas inglesa, francesa y estadounidense que fondearon en aguas panameñas, fue incorporado al ejército constitucionalista para pelear contra Melo. Después de estos episodios será General. Para diciembre de ese mismo año el ejército bipartidista se toma la Sabana de Bogotá y derrota a Melo en las inmediaciones de la ciudad. Se sabe que un gran número de artesanos fue condenado a cautiverio en las regiones malsanas de Panamá lo que valía casi a condenarlos a muerte, solo que no por ejecución, sino por viaje y enfermedad. Y al General Melo se le degradó y desterró. Murió en México haciendo parte del ejército juarista y defendiendo del ingreso enemigo la frontera sur con Guatemala. Sus restos todavía reposan en México.

La derrota de Melo y los artesanos, condujo al segundo evento bipartidista: la escogencia de común acuerdo del *conservador* Manuel María Mallarino como *presidente de la República* para terminar el accidentado periodo del General Obando. Terminado este mandato, las intrigas electorales llevan a otro *conservador* al poder: Mariano Ospina Rodríguez y éste en 1858 con la *Confederación Granadina* muestra que el *conservatismo* puede asumir la bandera federalista del liberalismo. Esto es recibido como evidencia de perpetuación del conservatismo en el poder por lo cual se levanta una rebelión que, dirigida por el otrora *conservador* Tomás Cipriano de Mosquera, conducirá al país a una *guerra civil*, a la *Constitución Federalista de Rionegro* de 1863, a ser los *Estados Unidos de Colombia*, a la consolidación del periodo del liberalismo radical y a su segunda presidencia para continuar lo que ya había comenzado en su primer mandato. Esta segunda etapa del período liberal estuvo marcada por el auge y declive de las exportaciones del tabaco y de la quina, con los que se sostuvo económicamente, y por llevar el conflicto con la Iglesia a sus términos económicos: la *desamortización*.

A pesar de la tácita pero común voluntad de silencio, cuando no de tergiversación y desprestigio con que en el país se ha tratado a la memoria del General Melo, el movimiento político y social que lideró es significativo porque, en primer lugar puso en evidencia una posición ambivalente, contradictoria, acomodaticia de la élite

gobernante escritora frente al *pueblo*: invocado como fuente de legitimidad de los nuevos sistemas políticos y como razón de ser de la idealidad política liberal, no solo les es negada la posibilidad de que sus intereses y propuestas participen del debate legal; sino que es objeto de negación y represión por la búsqueda de un espacio social y económico propio. Además, este episodio centró el protagonismo histórico en Bogotá, pero más que en la ciudad, en la Sabana de Bogotá, esto es, en las *haciendas sabaneras*, modelos tradicionales de una socialización y una producción económica basada y generadora de privilegios. Estás haciendas con sus rígidos ordenamientos familiares que derivan hasta los primeros encomenderos y conquistadores, y aún hasta pertenencias solariegas peninsulares; y con sus ordenamientos estrictamente patriarcales y jerárquicos; y con sus formas de trabajo servil por parte de masas de población indígena y mestiza y prácticamente adscrita a las haciendas; esta maravilla de núcleo social fundamentado en la sumisión personal, tuvo que confrontar la crisis procedente de la apertura a la economía del mercado mundial y la crisis social interna que dicha apertura género. Esta dramática situación de la hacienda sabanera y la presencia conflictiva del *Melismo* son el principal motivo de la literatura de Eugenio Díaz Castro y, en general, del *movimiento costumbrista* de *El Mosaico*.

La Comisión Corográfica

Generalidades¹⁸

No se puede pretender un reconocimiento definitivo de la magnitud, la complejidad y la importancia que ha tenido la realización de la *Comisión Corográfica* para la vida social y cultural colombiana. Durante casi diez años, un grupo pequeño, diverso y cambiante, en torno al coronel de Ingenieros Agustín Codazzi, llevaron a cabo la tarea de cartografiar, pintar, inventariar y describir en todos los aspectos posibles, poco más o menos millón y medio de kilómetros cuadrados de un territorio tropical junto con las comunidades que lo habitaban. Un territorio que incluía la

¹⁸ La condición oficial de la *Comisión Corográfica* ha permitido que sus diversos resultados hayan tenido una conservación, publicación y divulgación más o menos permanente desde sus inicios. Para la realización de este capítulo se han aprovechado directamente algunas de las publicaciones que se han hecho de su cartografía, pintura, la Peregrinación de Alpha, los estudios botánicos de José Jerónimo Triana, las geografías regionales de Felipe Pérez y las notas de viaje de Santiago Pérez, buscando en este estudio y análisis directo el sustento de una interpretación propia. Estas publicaciones se citarán a través del escrito y se hallan en la bibliografía.

actual Panamá y descendía hasta el río Amazonas el cual marcaba una extensa frontera; y que arrancaba en el Océano Pacífico para ir a la aún imprecisa frontera con la igualmente reciente Venezuela, y más abajo hasta los márgenes del río Orinoco. Tierras muy diversas habitadas por una población de casi dos millones de habitantes, dispersos, pertenecientes a múltiples etnias, usuarios de muchas lenguas y en situaciones sociales muy variadas, fragmentos de comunidades resultantes de la Conquista y de la Colonia; supervivencias culturales y lingüísticas de la pertinaz evangelización; para las cuales, supuestamente, la Independencia tendría que ser el horizonte político en el que se superaría el despojo como condición histórica y social.

Una de las dificultades para aproximarse, estudiar y analizar la *Comisión Corográfica*, es el cúmulo de reconocimientos y elogios oficiales que se recicla periódicamente con ocasión de algunas efemérides patrias y el superficial afán que los mueve a mostrarla e imponerla como una de las principales fuentes de la *identidad nacional*. Cargada de dignidades excesivas y dotada de una presupuesta unidad, termina por desdibujar la riqueza de sus multiplicidades y la libre experiencia de sus producciones, haciéndose imposible plantear el problema de las relaciones, de las articulaciones que la integran al ser tan múltiple. *La Comisión* aparece, entonces, como un lúcido proyecto gubernamental, originado en la transformación liberal del país y realizado desde el concurso de varias ciencias, por un grupo de Titanes organizados para producir la imagen que los granadinos esperaban de su país, para por fin poder mirarse en el espejo. Esta unidad presupuesta, responde a la urgencia de los gobiernos por ofrecer un conjunto de criterios que identifiquen su nación frente a los demás, pero también que les permitan a sus ciudadanos identificarse con su *patria* y consecuentemente entre sí. Pero lo que más desconcierta es la pretendida unidad de *representación*. Se reconoce, es cierto, las diversas disciplinas involucradas, como tampoco podría ser de otra manera, pero sus resultados son presentados como derivados de su convergencia en una unidad temática: *La Nación*. De este modo se establece una tautología ideológica: se reconoce un proyecto con distintas *formas de representación* como fuente de la creación de la nacionalidad, pero a la vez, el principio básico de interpretación de sus resultados es que son *representaciones de la nación*.

Es cierto que como proyecto de gobierno tiene una unidad indispensable en cuanto a legislación, productos y objetivos contratados y además aspectos de su viabilidad administrativa. También es cierto que, como tal, evidencia un gobierno que reconoce la necesidad del conocimiento como instrumento básico de sus decisiones y se hace parte activa en su promoción, realización y gerencia. De la misma manera que durante la Ilustración se fueron formando las Academias de Ciencias en las monarquías europeas, también se irán constituyendo en las nuevas naciones los institutos dependientes del gobierno encargados de generar el conocimiento y las imágenes oficiales que éste requiera. Pero ya en esta instancia una pausada consideración de la multiplicidad manifiesta en los productos esperados permite *des-ocultar* tras las necesidades administrativas, los grupos de interés y los idearios políticos que convergen en el proyecto. Un levantamiento cartográfico del territorio nacional, de sus estados y provincias base del establecimiento de límites internacionales e internos, de la soberanía y de la administración, pero también indispensable en la asignación de baldíos, concesiones mineras, negociaciones; y un reconocimiento de la diversidad regional: geografía, pueblos, actividades, riquezas naturales, sistemas existentes y posibles de comunicación, de evidente importancia, pero también de clara significación para darle sustento a los proyectos federalistas y además recoger las estadísticas municipales y provinciales que permitan la formación de los índices administrativos, así como el establecimiento de jurisdicciones, presupuestos, cargos y número de representantes por región a los cuerpos legislativos.

La Comisión es múltiple en muchos sentidos. En los intereses y objetivos que la propusieron; en las disciplinas que participan en ella¹⁹ en las *representaciones* que producen: mapas, láminas, conocimientos geográficos, relatos de viaje que se busca publicar y divulgar en Atlas, geografías nacionales y provinciales, álbumes y libros. Pero su más importante multiplicidad procede de la realidad del territorio y de las comunidades con que se encuentra y de los diversos esfuerzos para representarla. Situación que impone la tarea específica de luego articular diversos aspectos encaminados a construir un todo. Esto implica que no se puede avanzar en la comprensión de la *Comisión* como hecho cultural sin el reconocimiento y el énfasis

¹⁹ Reconocimiento detallado de esa multiplicidad: ciencia, administración, pintura y literatura, pero a la vez hay diversas ciencias: geografía, cartografía, botánica, y diversos pintores y escritores.

debido a las soluciones de continuidad que se han dado por supuestas entre sus discontinuidades, sin el énfasis en los procedimientos con que se compuso a partir de ellas.

En general, puede afirmarse que la *Comisión* es el resultado de la convergencia de cuatro racionalidades. Una *racionalidad administrativa gubernamental* que habría estado haciendo presencia desde las *Reformas Borbónicas* y que tomó forma particular con la administración de Mosquera (1843-1848) como promotora del proyecto de inserción en el comercio internacional en cuanto alternativa de desarrollo para el país. La segunda *racionalidad es la científica*, de antecedentes ilustrados y positivistas, y está presente tanto en la geografía como la cartografía, y la botánica, como en las conductas de clasificar, medir, contar, hacer inventarios y cuadros estadísticos en relación con aspectos y situaciones que ellos ven por primera vez. La tercera, una *racionalidad estética* plasmada en las láminas de los tres pintores y en los dibujos botánicos de José Jerónimo Triana. Y la cuarta, la *racionalidad literaria* aportada principalmente por Manuel Ancízar y su escrito *Peregrinación de Alpha*, que, además, puso de manifiesto los vínculos con la presencia, cada vez más significativa, de un periodismo que recientemente ha incorporado la *imagen* como parte de los *textos* que imprime y divulga. Racionalidades estética y literaria, que participan del tradicional reconocimiento del arte y de la literatura como formas básicas de la cultura para conocer y expresar la realidad.

Las dos primeras, *racionalidades modernas* en cuanto que pretenden determinar, decidir y controlar desde lo representado; las dos últimas, *racionalidades tradicionales*²⁰ que parten de la convicción de que lo representado siempre está más allá, escapa a su representación haciendo de está un umbral, un dintel que señala, pero no contiene. La diversidad encontrada evidencia los límites de la instrumentalidad administrativa, pero también de las conceptualizaciones, mediciones y clasificaciones de la ciencia, obligándolas a ir desde las cuantitativas descripciones de su objeto de

²⁰ Hay dos aspectos a partir de los cuales se habla de racionalidad con respecto a la pintura y la literatura, a pesar de que usualmente, no son considerados como tales. De una parte, se hace referencia a la apelación que las sociedades no poseedoras de la ciencia en el sentido moderno occidental, hacen a estas artes para obtener de ellas formas de representación y comprensión de lo real; y de otra, por cuanto literatura y pintura se inscriben en la *Comisión Corográfica* como instrumentos que deben aportar al logro de sus finalidades y propósitos, y no como actividades libres e independientes de quienes las ejercen.

estudio, hasta los criterios y sentires propios que permitan la expresión de lo vivido, y con ello a la pintura y a la literatura, a lo que, de libertad expresiva, se abre paso por entre las directrices de las *láminas* y las *crónicas comisionadas*. Es pues, indispensable hacer el trayecto desde el utilitarismo del proyecto administrativo, instrumentado por el positivo estudio de varias ciencias, a las manifestaciones pictóricas y literarias del encuentro con su propia realidad que se les aparece como ajena. ¿Hasta dónde el proyecto institucional que le da existencia a la *Comisión* no ahoga o deforma la gestación de un antecedente básico para las disciplinas científicas en el país y para las expresiones pictóricas y literarias conminadas a la difícil existencia en los minúsculos intersticios que dejan las ambiciones del poder?

Reconocimiento de la *Comisión* como máximo proyecto y empresa estatal para la generación de conocimiento e imágenes sobre la nación, con su decisión de asumir su paisaje y sus comunidades, más acá de la idealidad y la generalidad propia de lo político y lo legal, pero en consonancia con intereses e ideales particulares de un proyecto económico. En este sentido, la *Comisión Corográfica* es un intento generalizado de convertir la realidad y la sociedad y sus condiciones de vida concretas y cotidianas en el tema, en el objetivo más digno, más importante de ser considerado, conocido y expresado; es un momento decisivo del advenimiento de la realidad local al universo ficcional, y como tal, sus dificultades, complejidades, limitaciones y condiciones que instauraron directrices del derrotero cultural que ha de transitar la sociedad. Lo que la *Comisión* genera, no es un espejo para que la comunidad se mire; lo que busca producir es la imagen misma en el espejo, es decir, intervenir la mirada con que se mira quien pretende mirarse en un espejo. La idea del espejo como instrumento que hace posible una visión con su reflejo camufla el poder de generar la imagen y con ello la mirada de quien se asoma al supuesto espejo. El uso por parte de la institucionalidad de las imágenes generadas por la *Comisión* confisca la posibilidad de mirar de quien se asoma al espejo, su condición de sujeto y con ello sus alternativas de expresión. Cuanto más grande, más titánica, más difícil de devolver la condición dinámica del conocimiento y de la expresión a la comunidad. Reconocer la ficción del supuesto espejo, es reconocer que la imagen encontrada en él ya estaba en los ojos antes de asomarse y haciéndose *reflejo* suplanta, desquicia la relación con la realidad reflejada que busca establecer el juego especular. Por eso es indispensable

sospechar de sus orígenes y procedimientos, así como de los motivos que han sostenido su artilugio: no son las leyes de la óptica, de la reflexión y de la refracción de la luz las que explican la imagen en el espejo, son los entramados del poder social.

Si no es un espejo, si solo se hace suponer que lo es, si hay todo un trabajo para sostener su apariencia de espejo, es porque no es más que una trampa y, específicamente, un cambiazo. Dicho de otra forma: si es el espejo el instrumento a procurar; o si es el reflejo una imagen previamente reflejada, o el reflejar en sí mismo es lo que se pretende intervenir, es porque esta situación encierra un valor: el desarrollo en la cultura de una comunidad de sus posibilidades de auto-conciencia y de crítica, dinamizadoras del conocimiento. La imagen elaborada está más preocupada por su hacerse pasar por reflejo, que por su propia elaboración y, por hacer que el proyector que se propone como espejo, sea tomado como espejo. Quizás la confusión que sostiene la trampa es que el espejo necesitado no es tan sencillo como el que usa una persona para mirarse, quizás sea por las capacidades de poder involucradas en el artilugio de presentar el proyector como espejo, quizás es algo complejo, dinámico y sin antecedentes para discernirlo. Pero, si la trampa se sostiene involucrando la complicidad del que mira, es que ya dejó de importar lo que se buscaba con el reflejar y sus imágenes.

Los antecedentes

La literatura de viajes es una de las tradiciones más fuertes de la cultura occidental, tanto por su continuidad como por la complejidad de sus manifestaciones. Desde *La Odisea* hasta el cine de carretera, el viaje es un tópico predilecto para las metáforas con que se busca dar cuenta de la otredad del mundo, de la experiencia y el conocimiento, del ingreso en la autoconciencia, de la pasión, y muchos otros asuntos vitales. En el siglo XVIII esta literatura adquiere una condición particular al cruzar, el *Cronista de Indias*, es decir, el letrado español que dio cuenta al mundo del encuentro con América, con el desarrollo ilustrado de la voluntad de conocimiento moderno y la ambición empresarial y mercantil del capitalismo. Esta mezcla dio como resultado una ingente literatura de *expediciones* que sin dejar de lado enteramente el componente de aventuras y descubrimientos se centra en un programa científico para

la recolección de datos e información que permiten constatar una teoría y/o en la búsqueda y establecimiento de potenciales rutas comerciales o actividades empresariales. Esta singularización es básica, porque frente a la mirada de quien habita en un determinado territorio que ve en su *todo*, la unidad de su forma de habitar; y que, a diferencia del asombro y la novedad en los ojos del *descubridor*, quien *explora* trae una mirada formada en la determinación teórica de su objeto de estudio (geológico, botánico, zoológico, lingüista, etc.) o vinculada a los requerimientos e intereses de la empresa a establecer. Lo que acontece es una fragmentación de lo hallado en el viaje a partir de lo previamente decidido como objetivo de la búsqueda, y la consecuente incapacidad de reconocer lo demás, no obstante que entre esto pueda estar el objeto requerido por otra exploración. Esta segmentación puede ir más allá e internarse en el objeto, una misma realidad puede ser cruzada por diversas fragmentaciones. El mismo paisaje es fraccionado de una manera por un topógrafo o *ingeniero* en busca de condiciones propicias para el trazado y apertura de caminos, y de otra muy distinta, por las consideraciones de un geógrafo en busca de los procesos de formación del territorio que, a su vez, funcione como fuente de información sobre la posible existencia de *riquezas naturales* que surtan empresas *extractivas*. No obstante que sea posible que varias de estas miradas estén en una sola persona (geógrafo, médico, matemático, etc.) o que converjan como fundamento de un determinado trayecto, no puede dejar de plantearse el problema de las relaciones entre ellas y en especial, el de su relación con la mirada de aquellos que allí habitan y para quienes su mundo no es solo primariamente, una cantera de materia prima para una empresa. La búsqueda de *riquezas naturales* objetivo más que evidente, impuesto a la *Comisión*, reeditaba sobre el territorio que daba lugar a la tan cacareada unidad nacional, las fragmentaciones y los despojos de la conquista.

Con el nombre de *Reformas Borbónicas*, (Kalmanovitz, S. (2017), García, A. (2018)), se conoce el conjunto de disposiciones y transformaciones adelantado por la Corona española durante la segunda mitad del siglo XVIII, con el fin de promover una administración que le diera término a la permanente crisis económica del imperio más grande del mundo. Actualizar y optimizar el régimen monárquico, eran los objetivos de este reformismo y es posible hallar en los proyectos diseñados y en las acciones llevadas a cabo, antecedentes de las pretensiones que dinamizaron la

Independencia y la formación de los estados nacionales en Hispanoamérica. Interesa resaltar de esta iniciativa de la Corona que su afán modernizador busco sustentarse en conocimientos positivos de las colonias con lo cual se promovieron diversos procesos de reconocimiento e investigación sobre sus situaciones, sus condiciones y sus recursos. Junto a las visitas e informes de los funcionarios dando cuenta de las situaciones vividas en los virreinos, se sucedieron los viajes de exploración. La participación de Jorge Juan y Antonio de Ulloa en la expedición francesa destinada a tomar mediciones que permitieron establecer con precisión la forma de la Tierra, y las *expediciones botánicas* de Malaespina para el Virreinato de la Nueva España, la de Ruiz López para el virreinato del Perú y la de José Celestino Mutis para el Virreinato de la Nueva Granada, son empresas estatales de exploración y conocimiento que deberían aportar sustento y dirección a sus decisiones y a sus acciones. Pero este baconiano espaldarazo del poder del conocimiento también tuvo su forma de realización en las colonias: les brindó a los españoles americanos instancias para el reconocimiento y la representación de sus *propias realidades*²¹.

La Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada (1783-1810) es, en muchos aspectos el modelo con el cual se relaciona la *Comisión Corográfica*. Como empresa gubernamental que pone la ciencia al servicio de su enriquecimiento, buscó realizar el principio de los fisiócratas, para quienes la naturaleza y la tierra eran la principal fuente de riqueza de una sociedad. Fue un proyecto centrado en la biología, llevó a cabo la descripción y clasificación de más de veinte mil plantas y más de siete mil especies animales. Fue dirigida por un *sabio*: un hombre de ciencia y sacerdote, el

²¹ Entre los diversos informes realizados en la época merecen especial consideración, por su originalidad y su relación con la imagen, en primera instancia, a la denominada *pintura de castas* singulares programas pictóricos realizados la mayoría en el Virreinato Novo-hispánico, aunque también algunos en el peruano. Resultado de encargos particulares de dignatarios administrativos, que buscaron generar un sistema de imágenes, a la vez que una taxonomía que permitiera clasificar de manera rotunda y constatable en los cuerpos representados, el desorden social introducido por el deseo y la lujuria, a través del mestizaje que amenazaba con arrasar en obscena confusión las diferencias establecidas por las razas, las castas, los procesos de pureza de sangre, sustentos ideológicos del privilegio en una sociedad enteramente jerárquica. En segunda instancia el llamado *Códice Trujillo* o también *Códice Martínez-Compañón* bien con base en la diócesis, bien refiriéndose al obispo que lo editó (1782-1785). Conjunto de casi millar y medio de acuarelas y una veintena de pinturas con las que se documenta la vida de la diócesis de Trujillo, que comprendía varios de los actuales departamentos del norte del Perú. Estas producciones son un valioso antecedente de la *pintura documental* en su uso para ilustrar aspectos que sustentan el orden y el poder social, en esa especial relación entre el conocimiento, pintura y administración con el fin de dar cuenta de fenómenos sociales, en un momento y una sociedad previos a la idea de ciencias sociales.

gaditano José Celestino Mutis (1732-1808), reconocido como matemático, médico, botánico, astrónomo, químico y geógrafo. Promovió la formación de entidades y proyectos estatales para la ciencia como el Observatorio Astronómico de Bogotá, un Laboratorio de Química oficial; un plan de estudios definitivo para la medicina con énfasis en la práctica y sustentó por sí misma, la creación del Jardín Botánico de Bogotá. Resultado de su realización es también la existencia de un grupo de iniciados en la ciencia que jugó un papel decisivo en la Independencia: Francisco José de Caldas, Pedro Fermín de Vargas, Jorge Tadeo Lozano, José María Carbonell, José Manuel Restrepo y Francisco Antonio Zea. También formó una escuela de dibujo con Salvador Rizo, pero primordialmente con Francisco Javier Matís, el mejor ilustrador botánico del mundo, según A. von Humboldt²², y maestro de José Jerónimo Triana, botánico de la *Comisión Corográfica*. Además, Mutis dejó un especial testimonio de aplicación práctica del conocimiento con la vacunación adelantada durante la epidemia de viruela de 1782; con su trabajo en las minas de plata en Vetás, provincia de Pamplona; con los estudios de la quina y del té, y con su divulgación del proceso de destilación del ron. Finalmente, es en el ámbito del conocimiento por ella promovido donde es posible para Francisco José de Caldas publicar un periódico como el *Semanario del Nuevo Reino de Granada*²³, el cual inicia con su valoración de la geografía como ciencia, para en seguida hacer una crítica ejemplar de tal conocimiento en la sociedad y formular un proyecto que transforme dicha situación y, con ello a la comunidad misma.

Es evidente, pues como la vida en el Virreinato se torna el tema central y la razón de todo proyecto y actuación. Por último, hay algunos acontecimientos en la historia hispanoamericana que tuvieron mucha influencia en la promoción y proyección de la *Comisión*. Dos están relacionados con Venezuela, que, como la Nueva Granada y Ecuador, venía de formarse a partir de otra fragmentación: la separación en tres

²² La expedición de este científico alemán a las *regiones equinoxiales* y la publicación de sus resultados, también forma parte de los antecedentes de la *Comisión Corográfica* en cuanto expedición científica para describir y conocer una región. Así lo reconoce Efraín Sánchez, en su obra *Gobierno y Geografía* (1998).

²³ El 3 de enero de 1808 se publica el periódico *Semanario del Nuevo Reyno de Granada* dirigido por el científico payanés Francisco José de Caldas, hasta 1810 cuando desaparece como semanario para iniciar su publicación mensual en forma de memorias. Este semanario se convirtió en el primero a nivel de Latinoamérica por abordar temáticas científicas. Sus escritos incluyeron temas sobre el comercio, la agricultura, pedagogía, la industria, pero con una especial dedicación hacia la geografía como tema más frecuente en la publicación.

naciones de la República de Colombia a la muerte de Simón Bolívar; y con la cual era, por eso mismo, previsible un problemático establecimiento de fronteras²⁴. El primero está directamente vinculado con esta separación: el coronel Agustín Codazzi fue asignado a Venezuela, donde ya era la suprema autoridad el General José Antonio Páez, con quien contrató la realización de una *geografía y un atlas de Venezuela*. Tarea que se desarrolló durante gran parte de los años treinta y que culminó con su publicación en París en los primeros años de la década del cuarenta y en cuyas labores editoriales tomó parte Carmelo Fernández, sobrino del General Páez. Codazzi mereció el reconocimiento de Humboldt por el gran aporte que hacía a la ciencia y, por todo esto, no pasó desapercibido para las élites gobernantes de la Nueva Granada, que promulgaron en 1839 una ley ordenando un trabajo similar para el país.

El segundo evento tiene que ver con la crisis política venezolana de finales de los años cuarenta, causada por la instauración de la familia Monagas en el poder y el consecuente y fallido intento de Páez por recuperarlo mediante la guerra. Crisis que, como es lógico, implicó el señalamiento a los partidarios de Páez como traidores de la Patria, provocando el desplazamiento de muchos de ellos hacia la Nueva Granada, donde el General venezolano contaba con la amistad de Tomás Cipriano de Mosquera. Manuel Ancízar, colombiano que se desempeñaba como docente y diplomático de Mosquera en Venezuela, fue incentivado por éste para venir al país y establecer la imprenta y el periódico más avanzado. Con este fin Ancízar contrató a los hermanos Celestino y Jerónimo Martínez, expertos en pintura, grabados y fotografía, a los hermanos Jacinto, Cecilio y León Echeverría como tipógrafos y al impresor Felipe B. Olivares; con estos seis venezolanos y toda la técnica de que gozaba la tipografía de los alemanes Müller y Stapler en Caracas, Ancízar publicó en la Nueva Granada *El Neogranadino*. También llegaron de Venezuela el coronel Codazzi en 1848 para colaborar en la recientemente formada Escuela Militar y poco después se suma Carmelo Fernández. Agustín Codazzi, Manuel Ancízar, Carmelo Fernández y el periódico *El Neogranadino* todos son protagonistas en la *Comisión Corográfica*.

²⁴ Muchos años después frente a un cargo burocrático destinado a recabar la información requerida para la negociación de estos problemas limítrofes, el escritor José Eustasio Rivera habría de conocer el caucho y la *condición humana* para su extracción, núcleo temático de su novela *La Vorágine* (1924) que tanta significación ha tenido en la construcción de una posibilidad literaria histórica colombiana.

Las otras luchas determinantes para la *Comisión* hacen parte de la historia de México. Entre 1846-1848 este país enfrenta una guerra con Estados Unidos como continuidad de un problema territorial que había generado la Independencia de Texas (1836) y su posterior anexión a la Unión (1845), y a raíz de la cual terminó perdiendo más de la mitad de su territorio (más de dos millones cien mil km² es decir el 55% de su tamaño). Pero, además, poco antes de protocolizar su finalización tuvo lugar el hallazgo de yacimientos auríferos, a comienzos de 1848 en California, que hacía parte de los territorios perdidos por México. La divulgación de este hallazgo tuvo como consecuencia una de las migraciones más grandes, rápidas y significativas del siglo XIX. El poblamiento en poco más de una década de una región que había permanecido casi desértica²⁵ durante la Colonia. El rápido crecimiento de las ciudades en el Pacífico norteamericano y la consecuente consolidación territorial estadounidense con su ahora amplia salida al océano Pacífico, son algunas de las consecuencias de esta migración y este hallazgo.

Y, aunque esto suceda bastante al norte, una de las rutas más usadas por los migrantes fue a través del Istmo de Panamá, en la Nueva Granada. [00] Mediante una concesión a una compañía norteamericana se construyó (1850-1855) el ferrocarril de Panamá²⁶ y, además, de la situación especial que para el Istmo representó este tránsito, las naciones interesadas en la construcción del canal interoceánico, trajeron sus barcos a los mares vecinos. La evidencia de que la soberanía de una nación podía ser arrollada por los intereses de las naciones más fuertes, ocasionando la pérdida de territorio y de *riquezas naturales* y la convergencia de ambas posibilidades en Panamá, debió ser motivo suficiente para que la élite gobernante asumiera la necesidad de conocer con precisión la determinación de sus límites territoriales para darle claridad a la jurisdicción de la soberanía nacional, y de poseer un detallado

²⁵ Con los términos *desierto*, *soledad*, *extensión*, señala Domingo Sarmiento un problema para él básico en el proceso histórico de construcción social de la Argentina: La existencia de enormes regiones despobladas, fuente de la *barbarie*, no solo por lo difícil del sostenimiento de la *Civilización* sin la vivencia de la vecindad y su formación de vínculos, sino también, por las conductas que propiciaban, en especial el fácil recurso a la violencia. Preocupación de Bolívar también, muy claramente expresada en la *Carta de Jamaica* y como no podía ser de otra manera, condición material de la Nueva Granada durante el proceso estudiado. En: Domingo Faustino Sarmiento. (1977), *Facundo*; Simón Bolívar. (1985), *Doctrina del Libertador*, pp. 55-75.

²⁶ El 28 de diciembre de 1848 J. Stephens, W. Aspinwall y H. Chauncey firmaron un contrato en Washington con Pedro Alcántara Herrán, representante del gobierno de José Hilario López, para la construcción de una línea férrea transcontinental.

inventario de las *riquezas nacionales*, si no para defenderlos y explotarlos por sí misma, sí para estar preparados para más ventajosas negociaciones. (Rebolledo C. (1957); Lemaitre, R. (1980); Castillero R. (1955), Bonilla, H. (2004)).

Condición administrativa de la Comisión y sus promotores

Ya las *directivas de poblamiento*²⁷ procedentes de los primeros tiempos de la Colonia, contenían algunos objetivos análogos a los que se encuentran en la *Comisión*, en cuanto proyecto administrativo: que el lugar tuviese suficientes aguas, que su población fuese saludable; que se establecieran las riquezas existentes y las actividades económicas realizadas; así como los caminos que había y las posibilidades para nuevas y más formas de comunicación; entre otras. Además, desde antes de la Independencia el establecimiento de jurisdicciones administrativas, religiosas y de tributación, así como a la competencia de tribunales, hacían de los censos y de las demarcaciones de provincias, cantones y parroquias, una necesidad sentida. Ya con la vida republicana son diversas las iniciativas legislativas que al respecto se presentan.

Sin embargo, es la propuesta publicada por Francisco José de Caldas, en 1808 en el *Semanario del Nuevo Reino de Granada*, donde se encuentra el mejor proyecto concebido al respecto. En ella, además, de un balance crítico de la situación del conocimiento en el Virreinato, y de señalar hacia el estudio de lo propio como genuino sentido y realización del amor patrio, se proyecta la realización de una *expedición* para la cual se priorizan los componentes científicos, con el ideal primario de forjar un antecedente social de ciencia que, a su vez, sea instancia a partir de la cual se inicie la modificación de la condición cultural criticada y de la situación social que de esta se deriva, en el sobreentendido que su función como instrumento para el desarrollo y la prosperidad era algo que se daría por añadidura y con creces:

“Lo que más nos interesa en el día es el conocimiento del ramo Oriental de nuestra Cordillera, y de los ríos á (sic) que dá (sic) nacimiento. Apenas conocemos estas Montañas en los pocos puntos por donde los hemos atravesado: en todo lo demás nos es desconocida absolutamente. ¿Quién creyera que todavía no tenemos una Carta

²⁷ En La *Recopilación de Leyes de los Reynos de las Indias*, se hallan directrices de poblamiento hechas desde los primeros tiempos de la Colonia en las cuales es posible leer listas de ítems a tener en cuenta con respecto a los procesos de poblamiento que son muy similares a los exigidos a la *Comisión Corográfica*.

miserable de los países que están al Este de la Capital? ¿Quién puede decir con precisión el ancho, altura, proporciones ú (sic) obstáculos que presentan los montes cuyo principio tenemos á (sic) la vista en Guadalupe y Monserrate? ¿Qué ríos los atraviesan? ¿Cuál es su curso? ¡Pero, que! quando (sic) todavía no tenemos un plan Corográfico de esta explanada encantadora sobre que vivimos y de que sacamos la mejor parte de nuestra subsistencia! Una vergonzosa ignorancia nos cubre por todas partes en las cosas que más nos interesan y que nos tocan más de cerca.

Que llevemos nuestras miradas al Norte, que las llevemos al Mediodía, que registremos lo más poblado o los desiertos de esta Colonia, en todas partes no hallamos sino el sello de la desidia y de la ignorancia. Nuestros ríos y nuestras Montañas nos son desconocidas, no sabemos la extensión del país en que hemos nacido, y nuestra Geografía está en la cuna. Esta verdad capital que nos humilla debe sacarnos del letargo en que vivimos; ella debe hacernos más atentos sobre nuestros intereses; llevarnos a todos los ángulos de la Nueva Granada para medirlos, considerarlos y describirlos; esta es la que grabada en el corazón de todos los buenos ciudadanos los reunirá para recoger luces, hacer fondos, llamar inteligentes, y no perdonar trabajos ni gastos para el escrupuloso reconocimiento de nuestras Provincias. No se trata ya de una Carta común: escalas reducidas y todo lo que tenga apariencia de pequeñez y economía debe desaparecer del espíritu de nuestros compatriotas. Dos pulgadas cuadradas por lo menos deben representar una legua de terreno: aquí se han de denotar las colinas, las Montañas, los pastos, las selvas, los rastrojos, lagos, pantanos, valles, ríos, sus vueltas y velocidad, estrechos, cataratas, pesca, todas las poblaciones, todos los establecimientos de agricultura, minerales, canteras, en fin, quanto (sic) presenta la superficie de nuestro suelo. Reunidos estos quadros (sic) produzcan (sic) una Carta soberbia digna de la Nueva Granada... Aquí vendrá (sic) el Político, el Magistrado, el Filósofo, el Negociante a beber luces para el desempeño de sus oficios... Todas las clases del estado vendrán á (sic) tomar aquí la parte que les toca. Este es un quadro (sic) mágico que toma todas las formas, y se acomoda a todos los caracteres...

...

En estos trozos se formará la juventud, y á (sic) la vuelta de pocos años tendremos hombres capaces de concebir y executar (sic) grandes cosas. Por todas partes no se oirán sino proyectos, caminos, navegaciones, canales, nuevos ramos de industria, plantas exóticas connaturalizadas, la llama patriótica se encenderá (sic) en todos los corazones, y el último resultado será la gloria del Monarca y la prosperidad de esta Colonia.

Si se formase una expedición Geográfica- económica destinada a recorrer el Virreinato; sí esta se compusiera de un Astrónomo, de un Botánico, de un Mineralogista, de un encargado de la parte Zoológica y de un Economista, con dos ó (sic) más Diseñadores; si todas las

provincias contribuyeren con un fondo formado por los pudientes y principalmente por los propietarios... no hay duda que dentro de pocos años tendríamos la gloria de poseer una obra maestra en la Geografía y en la Política, y de haber puesto los fundamentos de nuestra prosperidad.

Sí este proyecto presenta dificultades no nos queda otro recurso para conocer nuestra Patria que mejorar nuestros estudios. Si en lugar de enseñar a nuestros jóvenes tantas vagatelas; (sic) sí mientras se les acalora la imaginación con la divisibilidad de la materia, se les diese noticias de los elementos de Astronomía y de Geografía, si se les enseñase el uso de algunos instrumentos fáciles de manejar; si la Geometría práctica y la Geodesia ocupasen el lugar de ciertas cuestiones (sic) tan metafísicas como inútiles; si al concluir sus cursos supieran medir el terreno, levantar un plano, determinar una latitud, usar bien de la Aguja;... seis meses consagrados á unos estudios tan interesantes bastarían para poner a un joven en estado de trabajo en la grande obra de la Geografía de esta Colonia...²⁸”

Como ya se señaló, fue la terminación de los trabajos de geografía y cartografía de Venezuela, hacia finales de la década de los años 30, lo que motivó la promulgación de una ley para la realización de trabajos análogos para la Nueva Granada, ya que el poseer tales Cartas otorgaba una evidente ventaja al país vecino, al momento de negociar fronteras. A pesar de ello, la guerra de Los Supremos (1839-1842) aplazó el mandato de esta ley por más de una década.

La Ley de 1849 se limita a ordenar al Ejecutivo el cumplimiento de la ley incluida en la *Recopilación de Leyes* y que no es otra que la referida del 11 de mayo de 1839. Su texto es significativo porque su comparación con el proyecto de Caldas evidencia una profunda transformación en su concepción:

“LEY AUTORIZANDO AL PODER EJECUTIVO PARA QUE CONTRATE DOS INGENIEROS JEOGRAFOS QUE TRABAJEN LA DESCRIPCIÓN DE LA NUEVA GRANADA.

El Senado i (sic) Càmara (sic) de Representantes de la Nueva Granada, reunidos en Congreso,

CONSIDERANDO:

1º Qué la división política del territorio de la República no puede arreglarse con el acierto que requiere la buena administración de los pueblos sin tenerse

²⁸ *Semanario del Nuevo Reino de Granada*. Francisco José de Caldas. Número 6, Santafé 7 de febrero de 1808. Págs. 44-47. Se transcribe la cita con la ortografía con que fue publicada.

presente un mapa general (sic) i (sic) esacto (sic) de toda la Nueva Granada, i (sic) uno particular de cada una de las provincias que la componen.

2° Qué la administración y enajenación de las tierras públicas requiere también una medición; conocimiento jeneral (sic) de todas; i (sic)

3° Que es necesario por varios otros motivos de utilidad i conveniencia pública, que el país se ha explorado, (sic) reconocido i examinado, formándose de él una descripción que lo dé a conocer en sus relaciones físicas, morales i (sic) políticas.

DECRETAN:

Art. 1° El poder ejecutivo contratar dentro ó (sic) fuera de la Nueva Granada, dos ingenieros (sic) jeógrafos (sic) que trabajen la descripción de la Nueva Granada i que levanten una carta general de toda ella, i un mapa corográfico de cada una de sus provincias. Tanto la descripción, como los mapas han de tener la extensión, (sic) claridad i (sic) esactitud (sic) que sean necesarios para que el país pueda ser estudiado i conocido en todas sus relaciones.

Art.2° A fin de que los trabajos de la comisión geográfica (sic) comprenden todos aquellos puntos i materias que contribuyan a la mas (sic) perfecta descripción de la Nueva Granada, sobre todo en sus producciones i riquezas naturales, el Poder Ejecutivo dará (sic) à (sic) los ingenieros (sic) las instrucciones i (sic) órdenes que crea convenientes. Al mismo fin pondrá a disposición los censos de población; i los demás datos estadísticos que deben adquirirse en periodos señalados, conforme a las disposiciones vigentes. Ordenará que las autoridades locales les procuren cuantas noticias i (sic) datos ellos exigen i (sic) pueden adquirirse, y que les den toda la protección, ausilios (sic) i (sic) facilidades que necesiten i (sic) sean conducentes al mejor desempeño de su comisión.

Art.3° Se asignan por el tiempo que sea necesario hasta por ocho mil pesos anuales para los gastos de la comisión, con los cuales deberán (sic) cubrirse los sueldos de los ingenieros, (sic) los gastos de sus viajes, medidas i (sic) exploraciones, (sic) i (sic) el valor de los instrumentos i útiles que necesite la comisión. Si alcanzare la cantidad señalada, el Poder Ejecutivo podrá asignar una modica (sic) pension, (sic) i(sic) pagar los gastos de alguno ó (sic) algunos jóvenes granadinos, que hayan hecho un curso de filosofía, i(sic) quieran en calidad de adjuntos á (sic) la comisión acompañar i ayudar a los ingenieros, (sic) siendo obligación de estos enseñarles el uso de los instrumentos e instruirlos en las operaciones científicas que ejecuten.

Art. 4° Luego que estén concluidos los trabajos de la comisión, el Poder Ejecutivo presupondrá las cantidades que sean necesarias para imprimir la jeografía (sic) i (sic) grabar los mapas de la Nueva Granada.

Dada en Bogotá, à (sic) 11 de mayo de 1839

El presidente del Senado

El presidente de la cámara de representantes

J. M. Gómez
El senador secretario
 José M. Saiz

Lino de Pombo
El diputado secretario de la Cámara de representantes
 Francisco de P. Torres

Bogotá 15 de mayo de 1839.
 Ejecútese y publíquese (sic).

JOSÉ IGNACIO DE MÁRQUEZ
 Por S.E. presidente de la República. (sic)

El secretario del Interior;
Relaciones Exteriores
 P.A. Herran (sic)

Del conocimiento invocado por Francisco José de Caldas como actividad con la cual se construye sociedad y ser humano; como dinámica generadora de profundas transformaciones en distintos ámbitos de la sociedad, apenas queda nada en la formulación de la Ley, 30 años después y habiéndose dado la Independencia. Nada de la dura crítica a la condición del conocimiento en la sociedad, solo que se necesita un mapa y una geografía que encubra las carencias de quienes gobiernan, y les permitan decidir sobre el destino de eso que administran sin apenas conocer. De la expedición geográfico-económica formada por varios y diversos científicos y apoyada en un grupo de diseñadores, apenas la contratación de dos ingenieros, que terminará siendo solo uno, en cuyo *contrato* se reconoce la necesidad de proveerlo de un *ayudante*. De la renovación de la educación a partir del conocimiento *propio*, de una escuela que adquiere sentido formando en los requisitos indispensables para que tenga lugar tal conocimiento y, se convierte, a la vez, en convergencia social para su sustento y realización, no queda sino la referencia a la posibilidad de unos becarios que acompañen la *Comisión* y la obligación de los ingenieros de instruirlos en lo que hacen; pero, sobre todo, del entusiasmo *patriótico y social* de quien se reconoce *súbdito del Rey y miembro de una colonia* a la que denomina *nuestra* y de la cual lamenta su desconocimiento, apenas resta la urgencia de un instrumento que permita administrar, pero prioritariamente, que oriente y precise la ambición de quienes administran, que les ubique las *riquezas naturales* y les señale los *baldíos* a enajenar, bien como apropiación privada, bien como fundamento de empréstitos hechos al país, y como atractivo para la inmigración de extranjeros industriales. Esta misma comparación puede adelantarse con los términos en que se llevaron a cabo los

contratos de Agustín Codazzi y Manuel Ancizar. (Sánchez, C. E. (1998), pp. 245-248)

Aunque es durante el mandato del General José Hilario López que se dicta la ley que ordena al Ejecutivo la realización de la *Comisión*²⁹ y se perfeccionan los contratos del coronel de Ingenieros Agustín Codazzi y de Manuel Ancizar como su *ayudante*, siempre se ha considerado al General Tomás Cipriano de Mosquera como su principal promotor. La responsabilidad del proyecto y el perfeccionamiento de los contratos quedarán adscritos a la Secretaría de Relaciones Exteriores y Mejoras Internas, en ese momento a cargo de Victoriano de Diego Paredes y el 3 de enero de 1850 inició su andadura por tierras de la Nueva Granada la *Comisión Corográfica*.

La Pintura de la Comisión Corográfica

Una de las particularidades de la *Comisión* es haber dejado un registro pictórico de su trayectoria. La *Biblioteca Nacional de Colombia*, dentro del patrimonio al que denomina *tesoros*, custodia una colección de 151 *acuarelas* realizadas para hacer parte integrante de la imagen que debían generar del país³⁰. En su realización intervinieron por lo menos tres pintores: el venezolano Carmelo Fernández Páez (1809-1887); el inglés Henry Price (1819-1863) y el colombiano Manuel María Paz (1820-1902). Además, una lámina titulada *Paseo de una familia a los alrededores de Bogotá* del pintor Ramón Torres Méndez (1809-1885) propuesto oficialmente como

²⁹ En 29 de mayo de 1849 se *Decreta* para que se inicien los trabajos jeográficos (sic) de que habla la Ley 5ª, parte 1ª, tratado 1, de la Recopilación Granadina. Firmado por el secretario de Relaciones Exteriores José Azevedo, en representación del presidente de la república, José Hilario López.

³⁰ Son varios los fondos dónde se hallan las *acuarelas* de la *Comisión*. La principal la posee la *Biblioteca Nacional de Colombia* y que puede ser visitado en: URL https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es_ES/bd/search/results?qu=Comisión+Corográfica&te=&rt=false%7C%7C%7CTITLE%7C%7C%7CTítulo y es la referencia central de esta investigación. Lázaro María Girón hace una referencia a finales del siglo XIX sobre la existencia de la colección de *acuarelas* en la BNC en el ejemplar de *Revista literaria* de 1891 en su artículo: *Un recuerdo de la Comisión Corográfica*, pág. 358-372. La *Biblioteca Luis Ángel Arango* también posee material pictórico de la *Comisión*, en especial las *acuarelas* de Henry Price adquiridas en 2006 y que fueron ocasión para su exposición junto con la publicación del libro *Acuarelas y dibujos de Henry Price para la Comisión Corográfica de la Nueva Granada* de Patricia Londoño V. El *Museo Nacional*, el *Fondo del Banco Cafetero* y el *Instituto Geográfico Colombiano Agustín Codazzi* son otras instituciones que deben guardar material relacionado con esta producción pictórica. De igual manera, en diversas investigaciones y exposiciones se han mencionado *acuarelas* de la *Comisión* en colecciones privadas, lo que de alguna forma constataría que el álbum de la *Comisión* fue objeto de indebidas apropiaciones. También es importante decir, que Vergara y Vergara es quien afirma que se produjeron más de 400.

pintor de la *Comisión* y alguna(s) otra(s) del alemán Albert Berg (1825-1884) llamada *La montaña de Sonsón* y marcada con las iniciales HP, que fueron incorporadas al acervo de *acuarelas* por voluntad de Codazzi. Asimismo, se ha establecido la circunstancial intervención del pintor francés León Ambroise Gauthier (1822-1905) en la elaboración-terminación de una *treintena*, pues resultó muy elevado el número de bocetos que en 1855 trajo Manuel María Paz como resultado del recorrido por las provincias de Barbacoas, Chocó, Pasto y Túquerres. Colaboración igualmente consentida por Codazzi, pero cuyos resultados no han merecido buena apreciación. También es necesario mencionar que, en 1853, los reconocidos pintores José María Espinosa (1796-1883), José Manuel Groot (1800-1878) y Luis García Hevia (1816-1887) fueron encargados de revisar las pinturas y dibujos entregados por la *Comisión*, (Londoño V. P. (2007), Rodríguez, C. J.). Esta colección ha sido objeto permanente de reconocimientos, celebraciones y estudios, es una fuente muy empleada cuando se quiere ilustrar distintos aspectos del siglo XIX, incluso relacionando sus pinturas con asuntos para los cuales no fueron originalmente creadas (Navarro, G. (1988)). En 2004, la UNESCO la incluyó dentro de su *CATÁLOGO REGIONAL DE LA MEMORIA DEL MUNDO como parte de la Memoria Científica de América Andina*. Se menciona esta información porque evidencia cómo el mundo de la pintura local se da cita en torno a estas *acuarelas* y del prestigio que les fue otorgado después, ocupando así, un incuestionable lugar en la cultura nacional.

Todos pintaron *acuarelas* sobre papel de un tamaño promedio de 20x30 cm. En la elección de esta técnica debieron intervenir determinantes como: las destrezas de los pintores; la disponibilidad en el país de los insumos necesarios para su elaboración; la facilidad con que se ajustaban a las vicisitudes de los viajes; el permitir expeditamente la toma de apuntes y bocetos y de vital importancia, la mejor disponibilidad para la elaboración a partir de ellas, de grabados que permitan su impresión y divulgación: "...técnica expedita y útil de la acuarela con la que se produjo ilustraciones que luego podrían convertirse en reproducciones litográficas..." (Ardila, J. & Lleras, C. (1985), p. 11). Las *acuarelas* de la *Comisión* son el resultado de una pintura contratada. Este hecho es completamente normal para la época. La pintura es un oficio: tiene sus materiales, herramientas, técnica, exige destrezas y conocimientos para ser realizada y reúne todo esto en sus talleres. Quien requiere este oficio *lo contrata y le señala sus*

*necesidades e intereses*³¹. Esto conlleva a la situación de que el pintor debe hallar su calidad de *artista* a través de su desempeño, más o menos diestro como *artesano*. En el siglo XIX la comprensión de las condiciones materiales del arte permanecía vinculada a la imagen del taller artesanal. La idea del artista independiente, del vendedor de arte y de la galería, empezaron a imponerse en la segunda mitad de ese siglo. Entonces, el pintor debía hallar su lenguaje a través de lo encargado. Como testimonio de este esfuerzo, tienen un lugar muy especial los *cuadros* en que el artista pinta autorretratos, se incluye en la escena que pinta o bien, se representa en su oficio. Son una manifestación de su toma de conciencia como principio básico de la expresión artística del lenguaje de una cultura. Es como si dijeran: aquí está lo encargado, pero lo que verdaderamente importa es el logro de mi propio lenguaje. Esa lograda expresión propia es uno de los elementos de la Tabla Periódica con que se compone la modernidad: con él se construye la persona, vale decir, el lugar donde la servidumbre es remplazada por la construcción humana como horizonte histórico. Sin ella, las demás ideas de pueblo, democracia, individuo, asamblea, entre otras, resultan vacías, comparsas cómplices de la continuidad de irracionales jerarquías y servilismos. Es esta la razón por la cual la historia del arte y de la literatura son parte central de la historia social y en su composición es posible leer la comprensión del mundo y la expresión propia que tienen lugar dentro de una comunidad en un momento dado de su historia³².

Entre la nada y el silencio resultantes de la dura pero justa y necesaria crítica formulada por Santiago Mutis Durán en su prólogo a los escritos de Gabriel Giraldo Jaramillo, y la ruidosa acumulación de verbalizaciones por parte de todo tipo de funcionarios encargados de celebrar eventos, las anteriores consideraciones deberán

³¹ Esta observación se hace porque actualmente se vincula la producción artística con la individualidad y la libertad de expresión y es tanto el énfasis en tal presentación que se desvincula de sus condiciones materiales de producción, distribución y su incidencia problemática sobre la posibilidad misma del arte. Hasta el siglo XIX estas circunstancias fueron comprendidas desde la figura del taller artesanal. El problema de las condiciones materiales de producción y distribución del arte y la literatura es muy complejo y sus incidencias sobre la génesis de la obra incluyen aspectos como los diferentes públicos y propósitos a que están dirigidas, la intervención de diversos medios de divulgación desde la galería y la conferencia erudita hasta publicación periódica, así como en los distintos recursos técnicos para su realización. Por ahora es suficiente con señalar esta situación y hacer mención de algunos de sus aspectos; más adelante con el acercamiento a la pintura de la Comisión, de Groot, de Torres Méndez, entre otros, se irán precisando tales aspectos con respecto a la pintura nacional.

³² Este planteamiento tuvo una de sus primeras formulaciones en la obra del historiador húngaro del arte Arnold Hauser, especialmente en su *Historia social del arte la y literatura* de 1953, en su *Introducción a la historia del arte* de 1969 y en su *Sociología del arte* de 1974.

ser suficientes para sustentar la necesidad de comprender lucida y permanentemente lo que tuvo lugar en la *Comisión* como antecedente insoslayable de la expresión plástica y de la cultura en el país. Vista sin prejuicios, la *contratación* se convierte en la directriz principal para la determinación de lo que ha de ser la significación del *cuadro*. Para este caso, conviene recordar que, el contratante es un Estado en formación, pero por eso mismo, más urgido de imponer a la *Comisión* sus requisitos, condiciones y objetivos. Por lo tanto, es posible reconocer en la determinación externa del sentido de las *acuarelas* de la *Comisión*, con la cual se encontraron sus pintores, dos momentos distintos, aunque complementarios: uno interno propio de la *Comisión* misma y derivado de sus procesos de trabajo y de la estructuración de sus resultados y otro, procedente de los intereses e ideas con que se concebía el Estado en ese momento.

En primera instancia, estas *acuarelas*, junto con la cartografía corográfica de Codazzi y los dibujos de plantas de Triana conforman la producción *visual* de la *Comisión*. Cada una de ellas, con su sistema de imágenes sería uno de los espejos que articulados entre sí, darían lugar a un singular caleidoscopio en el cual sería posible contemplar la imagen de la nación. El dibujo y la cartografía cumplen con la función de ilustrar distintas necesidades e interpretaciones teóricas de la botánica y la geografía respectivamente, en cuanto discursos científicos. Ellos representan con base en las concepciones teóricas con que se construye su objeto de estudio y generan en el espectador la certeza de una constatación sucedánea de un objeto que no requiere estar presente. Son representaciones visuales totalmente dependientes de lo señalado por las directrices teóricas, que involucran en su trazo el uso de aparatos, sistemas de medición, recursos gráficos como coordenadas longitudinales y latitudinales, escalas, curvas isométricas, clasificaciones de forma y disposiciones de hojas o de pétalos entre muchas más, que les permiten cumplir a cabalidad con la coherencia debida a la teoría, siendo manifiesta su exactitud pictórica.

Ante la idea de la representación de un paisaje, que no fuese exclusivamente geográfico y botánico sino que incluyendo aspectos étnicos, sociales y administrativos se hiciese más un paisaje cultural; estando las ciencias sociales apenas comenzando su formación y el país muy lejano de ello, lo procedente fue recurrir a la literatura y a la *pintura* para encomendarles tal finalidad, y pretender que ésta cumpliera con respecto

a las muy diversas descripciones del geógrafo y del cronista la misma función de ilustración, que el dibujo cumplía para la cartografía y la botánica. Esto hace posible hallar *acuarelas*, especialmente de Fernández y de Price referentes a sitios no visitados por ellos, así como el relato sobre el trabajo de un pintor que no acompañó a la *Comisión*, es decir, que fueron *pinturas* realizadas sobre apuntes, bocetos o indicaciones de Codazzi o Ancízar: situación que hace indispensable plantear el problema y el paralelismo entre las *formas de representación* que participaron en la *Comisión*, partiendo de la convergencia temática pero buscando comprender y comparar sus procedimientos.

Como *pintura* fueron un conjunto de más de cuatrocientas *acuarelas* con la pretensión de proveer la primera imagen extensa y sistemática del país. En primer lugar, para sus propios habitantes ajenos a una realidad, que su localismo no les permitía conocer ni reconocer. *Acuarelas* en que los paisajes y las gentes del país se hacen dignos de ser representados y se convierten en la razón que da sentido a tal actividad. De manera explícita, la *Comisión* le evidencia a la comunidad *nacional* cómo el drama de su propia vida debe ocupar el quehacer de su conocimiento y expresión. Pero era también y, sobre todo, la imagen con que querían presentar al país en el extranjero: maravillas naturales, paisajes, baldíos, gentes y, en fin, una imagen que los animara a formar empresas para la explotación de riquezas y que incentivaran una migración de europeos, que con su laboriosidad e ingenio *mejoraran* la raza. Objetivos que evidencian la ignorancia inconfesada, las jerarquías armadas desde el desprecio y el ventajismo económico, que sofocaron la crítica y la confianza en la pedagogía social con que Francisco José de Caldas concibió su *expedición de conocimiento*.

Se debía representar la nación. Pero tal generalidad se hace imposible para la *pintura* figurativa tan comprometida con lo singular y solo se logra mediante la cartografía, las alegorías o los símbolos. Mediante los artilugios de la perspectiva y la panorámica, la *pintura* intenta proveer a su espectador de una imagen más cercana a la totalidad. Henry Price realizó un poliedro con nueve *láminas* que presentaban en continuidad la Sabana de Bogotá, vista por un observador que situado en un punto

determinado hiciese un giro completo³³. Una *representación* de una mirada que intenta contener todo lo visto. Pero esa no era la totalidad solicitada y, a pesar de su dificultad para plasmarla, tal directriz no merma su poder. Entonces hay que recurrir a la suma de cuadros parciales que proponía *Caldas* y el problema se convierte en cómo ubicarlos, cómo ordenarlos y componerlos; ésta es otra tarea para la *Comisión*.

La cartografía ya poseía en la idea de *atlas* una manera de reunir y darle unidad y sentido de totalidad a sus parciales representaciones. Lo mismo pasa con el concepto de *geografía general*, que con su nombre ya dispone al entendimiento para encontrar la articulación de varios conocimientos. Pero la imagen de un territorio recorrido por pocos y parcialmente, variopinto en extremo, muy despoblado y con comunidades diversas propone un problema complejo de *composición*. Ancízar llega a decir que las torres de las iglesias, las cruces que las coronan y el teñir de las campanas corresponden para el viajero por tierra, en muchos sitios, al auxilio que los faros prestan a los marineros. Agustín Codazzi idea varios artificios de *composición*: trazó el plan de elaborar un mapa etnográfico que permitiera saber de las múltiples comunidades, sus ubicaciones y lenguas; concibió el proyecto de un *álbum de la Comisión* formado por un conjunto de *láminas* que estuviera en paralelo con el *Atlas* y la *Geografía General de la Nueva Granada*. Según Antei, G. (1993) y Sánchez C. (1998), todo un programa iconográfico de composición de una totalidad.

La tarea de producir la *imagen de la nación* es lo que introdujo mayor contenido ideológico en la *Comisión*. De una *nación* que paulatinamente se desprende de la complejidad social y semántica que encierra, para ir identificándose cada vez más con la formación estatal: su Constitución, articulación jurídica, instituciones, administración, símbolos y territorio. Como ya se ha planteado antes, los principios básicos constitucionales para la vida republicana se habían establecido desde la Constitución de Cúcuta en 1821 y a mitad de siglo, encontró la eclosión del libre comercio como actividad económica que sacó al constitucionalismo de las abstracciones políticas liberales y le dio condiciones concretas para la formulación de una propuesta de Estado.

La elaboración de un mapa general del *país* le daba a la Independencia, identificada con la soberanía constitucional, un referente territorial. No tanto porque

³³ Ese poliedro no lo hizo Price para la *Comisión Corográfica*.

se tuviera la disposición de ofrecer una defensa más aguerrida que la que México había presentado, sino por establecer con claridad la jurisdicción territorial de una clase gobernante. Una de las irregularidades asumidas por la *Comisión* fue la resultante del envío del italiano coronel Codazzi, como representante de la Nación ante las misiones navales inglesa, francesa y estadounidense que habían fondeado en inmediaciones del Istmo de Panamá y hacían estudios de probabilidad para la construcción de un canal. Por ello el trayecto de Panamá y la cartografía de sus provincias corresponden al año de 1854.

El *mapa corográfico* tiene unas particularidades que lo hacen significativo. En primer lugar, señala explícitamente a la región; su nombre ya implica la identificación regional como su objeto y su principio de trabajo. En segundo lugar, esta tarea se lleva a cabo acumulando toda la información posible sobre la ya supuesta región, esto es, describiéndola. Por último, para hacer *visible* de la manera más inmediata posible, la información recolectada y ordenada como descripción geográfica en torno a la unidad regional, ella se convierte en símbolo, en dibujo simplificado, en clasificación, en fotografía o imagen, entre muchos más recursos que no haciendo parte de las convenciones y símbolos con los cuales la cartografía representa los fenómenos geográficos, se incorporan al mapa, bien mostrando la ubicación de aquello que simbolizan o llenando los espacios en blanco que deja el mapa de la *región* delimitada. Como resultado tenemos el mapa de la región cargado de información *representativa* de ella misma: ejemplares de flora, fauna, yacimientos mineros, imágenes de lugares de interés, vías férreas, listas de dignatarios o cronologías y hasta fotos de personajes, entre otros. La región se hace visible en el mapa corográfico. Un ejemplo de estos tipos de representación puede ser el *Mapa de Tierra Firme, Nuevo Reino de Granada y Popayán*, realizado, por el cartógrafo alemán Joannes Janssonius en el año de 1635, donde se plasman formaciones montañosas, se dibujan lagos, se muestran islas, hay coordenadas, se diferencian territorios (Gobernación de Santa Marta, Veragua, Nueva Granada y Popayán), todo está a escala, hay uso de colores, pero lo más importante es que muestra la *representación* de un territorio conformado por regiones³⁴

³⁴ Tomado de URL <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll13/id/424/>



Figura 2 *Terra Firma et Novum Regnum Granatense et Popayan*. Adaptada de Biblioteca del Banco de la República.

La cartografía corográfica y los informes geográficos y sociales, permitirían establecer circunscripciones electorales, número de parlamentarios y asambleístas, jurisdicciones administrativas y ante todo, ubicaría con precisión las riquezas naturales, baldíos, minas, bosques, plantas, vocación agrícola y productiva de los territorios en la búsqueda de productos para la exportación; muchos de estos, identificados e inventariados por el componente botánico de la *Comisión* haciendo viable una adjudicación regional exacta. Por esto, como indispensable complemento la *Comisión* debía establecer en las regiones y provincias las vías existentes y en especial, la probabilidad de salida al mar mediante la articulación a algunos de los grandes ríos navegables como el Cauca, el Magdalena, el Atrato, el Orinoco, el Zulia o el Amazonas y así lo estipulaba el contrato firmado entre Codazzi y Victoriano de D. Paredes, secretario de Relaciones Exteriores en representación del Gobierno:

“Art. 4 -Cada una de las cartas provinciales irá acompañada de un itinerario y descripción general de la respectiva provincia de los correspondientes itinerarios y descripciones particulares de los cantones en que ella esté dividida. Tanto los itinerarios provinciales, como los cantonales, deberán contener una relación detallada de los caminos, reducidos a jornadas de tropa y a leguas granadinas, con

indicación de las horas que se empleen en transitarlos y de los puntos militares que sean propios para la defensa de las provincias y de los cantones; cualidades del terreno e inconvenientes que presente a los transeúntes en el paso de los ríos, quebradas, cerros, bosques y pantanos. Las descripciones de las provincias y de sus cantones serán la explicación detallada de todo lo concerniente a la geografía física y política de la respectiva provincia y de sus cantones, con minuciosa expresión de los límites, configuración, extensión, ventajas locales, serranías, ríos, etc.; y con inclusión de noticias tan cabales como sea posible adquirirlas, acerca de las producciones naturales y manufacturas de cada localidad, su población y estadística militar; comercio, ganadería, plantas apreciables, terrenos baldíos y su calidad; animales silvestres; minería, climas, estaciones y demás particularidades que sean dignas de anotarse”³⁵.

Con respecto a la *pintura*, se le ha asignado un preciso ciclo regional: ha de pintar los paisajes que la conforman, los tipos humanos predominantes que la habitan y los sitios históricos que posee. Estos tres asuntos en los que puede clasificarse la casi totalidad de las *acuarelas* debían permitir el reconocimiento de la homogeneidad interna de una provincia, de un cantón o de una región y, por consiguiente, su diferencia con respecto a las otras. Homogeneidades que darían origen a *supuestas identidades regionales* que aún subsisten en el país, pero, sobre todo, que darían *substancia* social y geográfica a los *estados* que conformarían la propuesta federalista, cuya posibilidad económica estaría señalada por la botánica y la corografía y su sustento político y jurídico comenzaría a establecerse con la Constitución de 1853. Libre comercio y federalismo son el horizonte de significación que se le impone a la *Comisión Corográfica*.

El periodismo y las publicaciones periódicas lograron, en el siglo XIX, su reconocimiento como institución central de las nuevas formas democráticas de sociedad y de los nuevos estados parlamentarios y constitucionales. Eran el espacio y la condición de la divulgación y el debate de lo considerado como público y, a la vez, una nueva propuesta educativa para la nueva ciudadanía a través de la creación de un público lector. Este periodismo, tan reconocido en su poder por la élite gobernante y escritora del país, incorporaba, gracias a la impresión de *grabados*, la *imagen*, en su

³⁵ *Documentos de la Comisión Corográfica 1850 -1860. CONTRATA Para el levantamiento de la Carta Geográfica de la Nueva Granada*. Recopilados y ordenados por Fernando Caro Molina. Artículo del Boletín de la Sociedad Geográfica de Colombia. Números 45 y 46, Volumen XIII Primero y Segundo Trimestre de 1955.

propuesta de lectura pública y lo hacía con los hermanos Martínez llegados de Venezuela para crear *El Neogranadino* en 1848, situación que registra Giraldo Jaramillo (1980) en los siguientes términos:

“...En El Neo-Granadino se hicieron valiosos ensayos litográficos que tuvieron fervorosa acogida. Fueron los retratos de personalidades colombianas que se acompañaron de una breve biografía. En esa colección, que tiene un alto valor iconográfico y no poco mérito artístico, aparecieron las figuras de los próceres de la Independencia y de algunos de los contemporáneos más notables. La prensa comenzaba a utilizar el grabado como medio de divulgación y Celestino y Jerónimo Martínez pueden reclamar con justicia la prioridad en esta innovación fundamental. En la exposición celebrada en 1849, con motivo de las festividades de 20 de julio, recibieron merecido homenaje, al ser galardonado con diploma de mérito Celestino Martínez por un retrato al óleo del general López, y él y su hermano Jerónimo premiados “como introductores de la litografía” en Bogotá, en cuyo arte demuestran no pequeños conocimientos.” (p. 298)

Manuel Ancízar no solo conocía a la perfección este periódico, sino que en éste realizó la publicación por entregas de sus informes de itinerario con el nombre de *Peregrinación*; además sus libretas de apuntes, tanto como las de Codazzi están llenas de bocetos de dibujos e indicaciones formales sobre color, figura, tamaño, etc., testimonio de cómo el mundo que habían encontrado desbordaba sus capacidades escriturales. No hizo falta otra cosa sino la presencia de Carmelo Fernández para colaborar en la elaboración de los mapas a finales de 1850, con sus antecedentes de cartógrafo, pintor, dibujante y reportero gráfico, cuyos dibujos ya habían sido publicados en Caracas, para que quedara decidida la presencia de la *acuarela* en la *Comisión*.

Carmelo Fernández

De los tres pintores que acompañan la *Comisión Corográfica* el venezolano Carmelo Fernández³⁶ es quién más antecedentes de formación académica y de trabajos tanto pictóricos, como topográficos y cartográficos posee. Se mencionan dos años de estudio con un maestro francés en Caracas, cuatro años en un colegio técnico en Estados Unidos, un posterior aprendizaje en dibujo técnico en la Escuela Militar en

³⁶ Nace en San José de Guama, Estado de. Yaracuy el 3 en junio de 1809 y fallece en Caracas, el 9 de febrero de 1887.

Puerto Cabello (Venezuela)³⁷ y que durante su estancia en Francia continuó con clases de pintura. A pesar de lo anterior, la pintora e historiadora del arte González, B. (1991), considera que su formación no va mucho más allá de un autodidactismo. Con respecto a su producción artística, son también muchas y diversas las participaciones que tuvo. Durante 1831 en la Nueva Granada, se menciona que realizó retratos en miniatura, y algunos levantamientos cartográficos. Habiendo viajado a París colaboró en la publicación y edición de la obra de Agustín Codazzi titulada *Atlas físico y político de la República de Venezuela*. Con motivo de la repatriación de los restos de Simón Bolívar, fue comisionado para diseñar el plano del sitio donde estaba sepultado el Libertador y la perspectiva de la vista de la procesión fúnebre, evento sobre el cual hizo una veintena de dibujos que luego fueron publicados en Caracas. También hizo dibujos para ilustrar *El resumen de Historia de la República de Venezuela* de José María Baralt y Ramón Díaz, y se le atribuyen los dibujos del rostro de Bolívar que aparecía en la moneda venezolana. Es también González B. (1991), quien informa que tiempo más tarde, la crisis política de Venezuela lo obliga a viajar nuevamente a la Nueva Granada, en donde ejerciendo el cargo de profesor de dibujo lineal y topográfico en el colegio del Espíritu Santo, y que es llamado a finales de 1850 por Agustín Codazzi, para hacer parte de la *Comisión* como pintor.

Presta su apoyo solamente durante el año de 1851 viajando por las provincias de *Soto, Ocaña, Santander y Pamplona*, al final del cual, por inconvenientes con Codazzi terminó abandonando el trabajo. Es de resaltar que dentro de su *contrato* debía dibujar bajo las indicaciones de los escritos de Codazzi y las descripciones de Ancízar, es así que hay *láminas* correspondientes a lugares que se visitaron durante la primera salida de 1850 por las provincias de Vélez, Socorro, Tundama y Tunja, y que no corresponden exactamente a sitios visitados por Fernández. Son cerca de una treintena de *acuarelas* con un tamaño promedio de 20x30 cm y temáticamente están distribuidas así: diecinueve dedicadas a la representación de personas, siete relativas a sitios de interés histórico y cinco al paisaje. Estos son los tres temas básicos encargados a la *Comisión* y que deberían permitir construir la imagen o identidad de

³⁷ *Diccionario biográfico de las artes visuales en Venezuela*. Fundación galería de Arte Nacional. Caracas. 2005. Pág., 445-449.

una región. Esa relación que se establece entre pintura y escritura son los vasos comunicantes que van construyendo un único relato ente lo escrito y la imagen.

La condición subalterna de los pintores con respecto a Codazzi y Ancízar la ilustra perfectamente la pintura de la *Piedra grabada de Gámeza: provincia de Tundama*, realizada por Carmelo Fernández a partir de un boceto de Ancízar, como lo evidencian las siguientes imágenes:



Figura. 3. Piedra grabada de Gámeza: provincia de Tundama, Tomado de: Fondo Manuel Ancízar: Libretas de apuntes de la Peregrinación de Alpha (selección). Grupo Estudiantil de Trabajo: Paleografía y problemas del siglo XIX en Colombia. Bogotá, 2015 UNAL.



Figura 4. Piedra grabada de Gámeza: provincia de Tundama. Carmelo Fernández. Acuarela sobre papel 31 X 22 cm

https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es_ES/search/asset/2976/0

Esto, para hacer énfasis en la compleja relación que el *contrato* impone entre los dos sistemas de expresión: los que van escribiendo ciencia como Codazzi y los que van haciendo literatura con la *crónica* de Ancízar y cómo se intenta determinar la significación de una pintura y, a la vez, se busca con ella, que proporcione un referente en imagen a lo que de otra manera no es sino descripción en las narraciones que eran leídas en las publicaciones de periódicos como *El Neogranadino*. Este es un problema básico al tratar de pensar de manera crítica y explícita la relación entre los sistemas de expresión que componen la *Comisión Corográfica* incluyendo dentro de ellos, el auge de la prensa, la imprenta y el hecho de que estos documentos se fueron publicando por entregas como fue el caso de la *Peregrinación de Alpha*, las publicaciones de las *Cartas* de las provincias, una geografía descriptiva y una Carta general y se pensaba que todo éste material, era posible imprimirlo y el material gráfico convertirlo en litografía para publicarlo en periódicos.

Es importante anotar, que la experiencia de la pintura de Carmelo Fernández es sumamente irregular, hay aspectos en algunos *cuadros* donde es notoria su capacidad pictórica, ya sea en el manejo del color o del dibujo y su composición, pero, también hay muchos dónde es evidente lo desprolijo de la disposición, la falta de expresión, lo artificioso de los personajes y su postura y aún el poco esfuerzo en la construcción de escenarios o hasta en la terminación idónea de la *acuarela*. Entonces es una

experiencia bastante irregular y difícil, no deja una clara experiencia de *pintura* al punto tal que obliga a la consideración temática. Es pues, la primera gran estrategia que se puede encontrar en el *costumbrismo*, es decir, no hace una experiencia literaria o pictórica poderosa y con eso se obliga a que el comentario pase inmediatamente a la cuestión temática y se encubra el problema de la *representación* como *pintura*. En los temas donde es menos notoria su destreza como pintor, es en los paisajes y los sitios de interés cultural o histórico. Vale la pena resaltar que dos de las acuarelas corresponden al mundo precolombino: *Piedra pintada de Saboyá: provincia de Vélez*³⁸ y *Piedra grabada de Gámeza: provincia de Tundama* (Fig.4); las otras cinco son de sitios históricos donde se llevaron a cabo hechos significativos para el proceso de Independencia; con esa doble valoración del interés histórico, lo que se está poniendo en evidencia, es que la *Comisión* asume el enfoque del *Liberalismo Radical* al hacer un aparente reconocimiento humanitario del valor de lo precolombino y de la Independencia, además de un menosprecio y de una polémica con la Colonia como periodo de oscurantismo, dominación e inquisición. Posición asumida por los liberales reformadores o “segunda generación de libertadores”³⁹ del *Liberalismo Radical*; como complemento historiográfico de la presentación de su *reformismo* como ruptura con el orden colonial subsistente. Dos de las láminas representativas para sitios con temática histórica se muestran a continuación:

³⁸ Todas las láminas de la *Comisión Corográfica* que son tomadas para este trabajo y de las cuales se hará referencia, así como las demás que componen la colección se pueden observar en la página web de la Biblioteca Nacional de Colombia:

https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es_ES/bd/search/results?qu=carmelo+fernández&qf=SUBJECT%09Materia%09Acuarelas+Colombia+Siglo+XIX%09Acuarelas+Colombia+Siglo+XIX&lm=F_GRAFICOS_DIG&rt=false%7C%7C%7CTITLE%7C%7C%7CTítulo

³⁹ Morales Benítez, Otto (1990). *Florentino González: conspirador, periodista, hombre público y catedrático*. En: Revista *Credencial Historia* No. 9. septiembre 1990
<https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-9>



Figura 5. Vista del terreno en donde se dió (sic) la acción de Boyacá, la que dió (sic) libertad al país. Tunja.



Figura 6. Iglesia de Ocaña donde se reunió la Convención Colombiana: provincia de Ocaña.

Demostrando así, que en Carmelo Fernández no se constata el apasionamiento que, si evidencia la literatura latinoamericana del siglo XIX, por describir la grandeza

de la naturaleza o la fertilidad del trópico, que es notable en Codazzi o en Ancízar quién narra:

“...Desde que se entra en el laberinto de colinas que ciñen los tortuosos pliegues del río Guayabito, se viaja por en medio del alto bosque que a derecha e izquierda limita la fangosa línea del camino, siempre bajo la sombra, siempre húmedo y denso el ambiente, en términos que, disparado un tiro de escopeta, permanece quieto el humo de la pólvora largo rato, sin ascender ni disiparse. El caucho, el almendrón y el ceibo, colosos de vegetación, irguen sus copas por encima de los demás árboles, cobijándolos con sus gigantescas ramas, mientras el tronco redondo y recto, cuya circunferencia ocupa un grande espacio, sostiene y alimenta profusión de árboles menores, enredaderas semejantes a gruesos cables, y tribus enteras de parásitas sembradas en todas las axilas de las ramas...”. (Ancízar, Manuel. (1853), p.99)

Sus *acuarelas* son simples y se limitan a mostrar lo que hay en el paisaje. Vale la pena resaltar dos de ellas dedicadas a ilustrar ingeniosas formas como los lugareños han resuelto su enfrentamiento con las fuerzas de la naturaleza:



Figura 7. Puente colgante de bejucos sobre el Zulia: provincia de Santander

En casi todas las *acuarelas* de paisaje hay alguna dedicación a la condición humana y curiosamente mucho más que en la representación de los *Tipos*, logra su integración al paisaje como escena; como cuando pinta a las personas contemplando los grabados indígenas en la piedra o al representarlas a la salida de la iglesia. En la *acuarela* titulada *Cabuya de Simacota sobre el Sarabita o Suárez: provincia de Socorro (Fig.8)*, es importante resaltar la ingeniosidad con la que plasma cómo atraviesan el río caudaloso haciendo uso de unas cuerdas de cuero retorcido por el que rueda una garrucha de la que se cuelgan las personas para pasar con sus equipamientos mientras otros jalan una cabuya desde la otra orilla; y, a la vez, en la parte baja se remarca la presencia de un grupo muy pequeño de arrieros ordenando un paso de mulas por el río. En esta *pintura* los expedicionarios prefieren usar el nombre precolombino de *Sarabita* justamente por lo que líneas arriba referíamos, privilegiar la designación precolombina sobre la colonial; pues *Suárez* es el nombre con el que se rebautizó el mismo río en la Colonia con el fin de rendirle tributo a un conquistador.



Figura 8. *Cabuya de Simacota sobre el Sarabita o Suárez: provincia de Socorro*

Para destacar se encuentra también, la imagen que dedicó Fernández a un día en el campamento de la *Comisión Corográfica*; en ésta hay un grupo humano nutrido logrando una muy buena integración entre personas y paisaje, identificando a Codazzi con un catalejo, mientras otros cocinan, arman los toldos para resguardarse, otros

desempacan o descansan, poniéndonos ante el hecho del pintor que representa la condición de su *representación*:

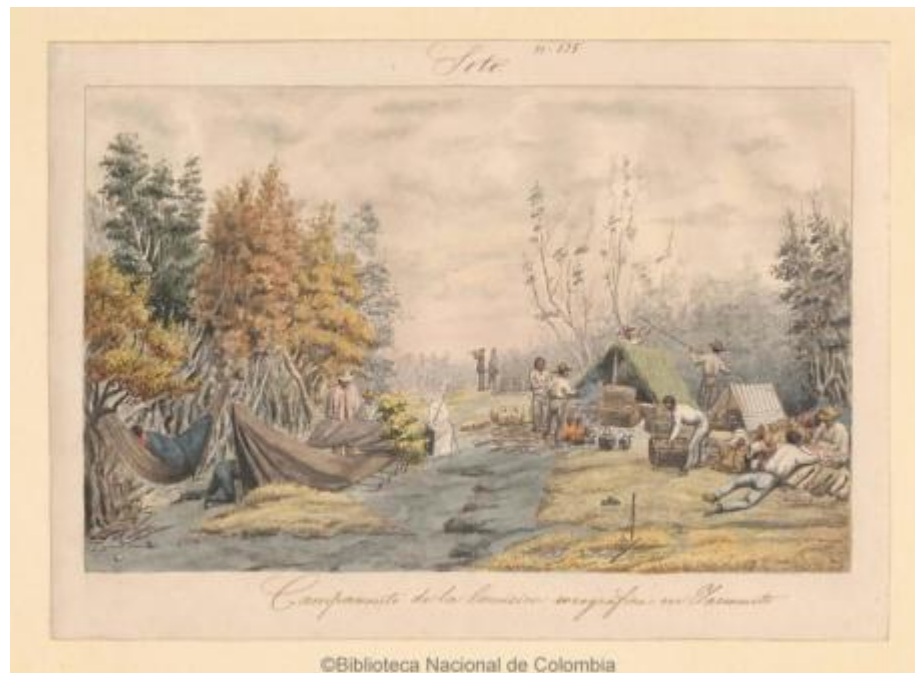


Figura 9. Campamento de la Comisión Corográfica en Yarumito provincia: Soto

Con las acuarelas de personas hay que hacer una pequeña clasificación: hay unas de *Notables*, otras de *Tipos*: *indios*, *mestizos*, *mulatos*, *negros* y *blancos*, categorías propias de las castas establecidas durante la Colonia; y otras, hacen uso de diferenciaciones de acuerdo al trabajo: *tejedoras* y *vendedores de sombreros*, *arrieros*, *estancieros*, *mineros blancos* y *cosecheros de anís*. En estas láminas empiezan a aparecer procedimientos que son significativos para esta investigación. En una primera mirada pareciera que Carmelo repite los rostros, pero luego es posible reconocer las generalizaciones y simplificaciones en los procedimientos de representación de rostros y cuerpos que los hacen inexpresivos, a la vez, que los van dotando de similitudes y homogeneidades con las cuales las personas van siendo sustituidas por los *tipos*, y las expresiones y escenas por poses. Los hombres y las mujeres blancos siempre son proporcionados, altos, de rangos finos, mientras que los *indios* son bajitos, rechonchos y de cara redonda. En la gran mayoría de los *cuadros* referentes a personas, no hay creación de escena, parecen sueltos, es como si cada uno estuviera posando para la *pintura* por su cuenta; en el caso de los *notables* su postura es arrogante, despectiva e individualista, no hay naturalidad escénica, bastaría

compararlas con la lámina del *Campamento de la Comisión* para darse cuenta de que Fernández sabía cómo se integra un cuadro. Por otra parte, hay esmero por pintar las ropas para evidenciar la condición de clase. Sin embargo, no podían faltar las excepciones: en la lámina *Estancieros de las cercanías de Vélez, tipo blanco* (Fig. 10), hay una expresión de coqueteo por parte de la figura masculina y de timidez en el personaje femenino, y en lámina *Arriero y tejedora de Vélez: provincia de Santander* (Fig. 11) que es quizá su mejor cuadro en cuanto composición, terminación e integración de los distintos elementos de la escena y la expresión:



Figura. 10 estancieros de las cercanías de Vélez. Tipo blanco: provincia de Vélez. Acuarela sobre papel; 21 x 30 cm.



Figura 11. Arriero y tejedora de Vélez: provincia de Santander

Asimismo, hay *láminas* donde se distinguen algunas plantas, pero en la gran mayoría el ambiente se desdibuja y se vuelve vacío; apenas unas rayas en el piso, algunas nubes y se pintan situaciones casi absurdas, como el indio que está tocando un tiple recostado en una pared que no termina pues a duras penas están sus cimientos. Esto, sumado a las ropas limpias y a la estandarización de acuerdo al grupo social, hace que haya precariedad escénica y sea, cada vez menos, la construcción de persona en el *cuadro*, con prevalencia de un grupo general, donde no hay intensidad en la expresión de la vivencia del sujeto ni integración con el lugar. Para esta investigación esa simplificación en la escena y homogenización repetitiva en varios

aspectos es el procedimiento con el que se construye la generalidad y simplicidad de lo *costumbrista* y se sostiene la artificialidad y la superficialidad del prejuicio.



Figura 12: Notables de la capital: Tunja



Figura 13. Tipo blanco é indio mestizo: provincia de Tundama

Henry Price⁴⁰

La *Comisión Corográfica* cobró las vidas de varias de las personas que participaron en su realización. La mayoría perteneciente al grupo de trabajadores de mantenimiento y dentro de sus protagonistas centrales, las de Agustín Codazzi y Henry Price. Este joven londinense acompañó la travesía durante su tercera salida en 1852 por las provincias de Cordova (sic), Mariquita, Medellín y Antioquia retirándose luego de este trayecto precisamente por quebrantos de salud; los mismos que le causarían su muerte en 1863. De él se sabe que su educación inicial en Londres incluyó estudios en música y pintura⁴¹. En su juventud vivió en New York y ahí

⁴⁰ Nace en Londres el 5 de mayo de 1819 y fallece en Brooklyn el 12 de diciembre de 1863.

⁴¹ Para los datos de Henry Price se utilizaron los trabajos de: Londoño, V. Patricia (2007). *Acuarelas y dibujos de Henry Price para la Comisión Corográfica de la Nueva Granada*; Sánchez, Cabra Efraín. (1998) *Gobierno y geografía: Agustín Codazzi y la Comisión Corográfica de la Nueva Granada*; Soriano Lleras, Andrés. (1968). Las láminas de la Comisión Corográfica expuestas en la página de la Biblioteca Nacional de Colombia en: <http://bibliotecanacional.gov.co/es-co/colecciones/biblioteca-digital/publicacion?nombre=L%C3%A1minas+de+la+Comisi%C3%B3n+Corogr%C3%A1fica>

trabajó como instructor de música. Entre 1841 y 1843 se desplaza a la Nueva Granada y colabora registrando las operaciones en los libros de contabilidad de los negocios de su suegro; *Casa Comercial Castello & Sons, exportadora de tabaco y quina*.

Con respecto a sus actividades culturales, figura como uno de los fundadores de la Sociedad Filarmónica al lado de personajes como Agustín Codazzi, Manuel Ancízar, Lino de Pombo entre otros, con el propósito de ofrecer a la élite bogotana espacios de esparcimiento; en este instituto ejerció como instructor de piano y arpa y otras veces como vocal y compositor. Para 1847 se vincula como profesor en el colegio privado del Espíritu Santo y dicta música, dibujo y pintura de paisajes. Como hechos vinculantes con la *Comisión Corográfica* llama la atención que los nombres que van a componerla, ya se encuentran como miembros de la Sociedad Filarmónica y/o como docentes en el colegio del Espíritu Santo, pues Carmelo Fernández, José Jerónimo Triana, Santiago Pérez fueron profesores para el momento en que Felipe Pérez era estudiante allí mismo.

En la tercera salida, la *Comisión* pierde a otro integrante: Manuel Ancízar quien se desempeñaba como secretario, debió desplazarse hacia Ecuador y asumir como encargado de negocios de la Nueva Granada; en su reemplazo se nombra a Santiago Pérez Manosalva⁴², futuro presidente *radical* de los Estados Unidos de Colombia (1874-1876). De las *acuarelas* correspondientes a esta salida, la *Biblioteca Nacional de Colombia (BNC)* conserva 25. Para el año de 1985 aparece publicado el libro *Batalla contra el olvido* de Jaime Ardila y Camilo Lleras y en él dan cuenta del hallazgo de 55 *acuarelas* de Henry Price, hasta ese momento desconocidas. En 2006 el *Banco de la República* anuncia la compra de 54 de estas obras.⁴³ Es Patricia Londoño quien informa de la existencia de 5 *láminas* más en la colección permanente del *Fondo Cultural Cafetero*. De las 55 *pinturas* referidas por Ardila y Lleras, según Sánchez Cabra⁴⁴, 27 corresponden a sitios visitados en Córdoba, Medellín y Antioquia, 4 son de Bogotá, 8 de Mariquita y 16 a Popayán. Hay *acuarelas* de Bogotá, Vélez y Soto firmadas en el año de 1855 y referentes a sitios que no visitó, lo

⁴² Nace en Zipaquirá el 2 de mayo de 1830 y fallece en París el 5 de agosto de 1900.

⁴³ Esta transacción es el antecedente para que la Biblioteca Luis Ángel Arango organice la exposición: *Acuarelas y dibujos de Henry Price para la Comisión Corográfica de la Nueva Granada*.

⁴⁴ Artículo: *Henry Price: Mirada inglesa al paisaje de la Nueva Granada.*: En Revista Credencial Historia No. 71. <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-71/henry-price-mirada-inglesa-al-paisaje-de-la-nueva-granada>

que supone que su relación con la *Comisión* fue más allá de la salida de 1853. Esta casi triplicación del número de *láminas* de Price y la singularidad de su pintura, hace necesario que se haga un genuino estudio que vaya más allá de los juicios que son lugares comunes. Se ha vuelto habitual la aceptación de que, con Henry Price, la pintura de la *Comisión* ganó en cuanto a la *representación* del paisaje, pues es incontrovertible su maestría al respecto, pero, por otra parte, también se acepta que hay una pérdida en la *representación* de los tipos humanos, con respecto a lo que de ellos hizo Carmelo Fernández. Además, se reconoce que algunas de sus *láminas* están dedicadas a pintar objetos de orfebrería y alfarería pertenecientes a las culturas precolombinas de la zona.

En primera instancia es necesario hacer algunas consideraciones sobre lo que acontece en la *representación* del paisaje en Price⁴⁵. El manejo de los elementos con que lo componen es evidentemente magistral: la luz, la perspectiva, la distribución en planos, el uso del color entre otros, lo llevan más allá de lo puramente temático y documental, conviértanlo en ocasión de genuina expresión artística. Desde paisajes hechos con solo trazos negros que evocan más la experiencia de la sombría y amenazadora vorágine, sin ninguna consideración de clasificación de plantas, pasando por estallidos de luz y de color con los que se ubica un poblado en medio de la fuerza de la montaña, hasta composiciones de color casi independientes de lo temático.

⁴⁵ Reiteramos que las pinturas para esta investigación son tomadas de:
https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es_ES/bd/search/results?qu=Price&te=&lm=F_GRAFICOS_DIG



Figura 14. Río Aures Provincia de Córdoba. Año: 1852-. Técnica: lápiz sobre papel. Dibujo: 13,8 x 11,2 cm.



Figura 15 Vista de Salamina Provincia de Córdoba. Año: 1852 Técnica: Acuarela sobre papel. Acuarela. 23,4 x 30,7 cm

El paisaje como tema de la *Comisión*, sale ganancioso con la presencia de Price, aparecen las *representaciones* panorámicas complejas y muy singularizadas tanto de pueblos incrustados en la cordillera como de mínimas parroquias cuya existencia se sostiene en torno a la iglesia. Así mismo, son muchas las escenas de trabajo ubicadas en exteriores como representativas de un determinado lugar: puertos, caneyes, minas de plata, barequeo, minas de sal, etc.: la dinámica humana empieza a reclamar espacio urbano en un mundo primordialmente rural.

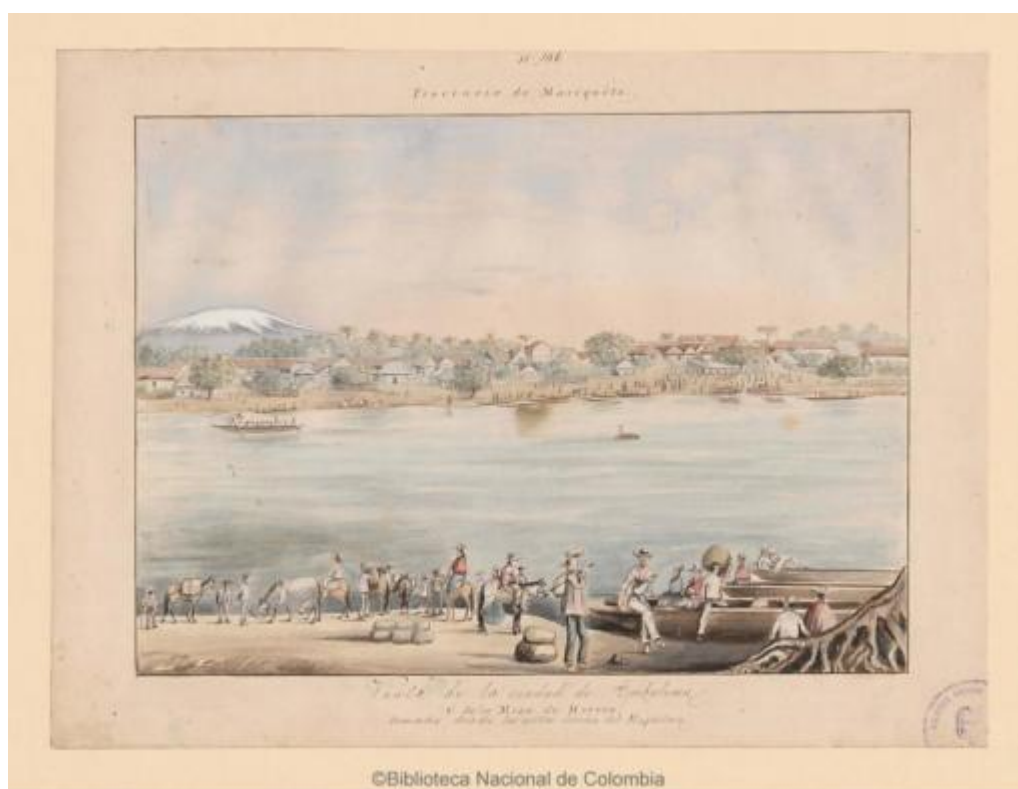


Figura 16. Vista a la ciudad de Ambalema: provincia de Mariquita. Vista de la Mesa de Herveo tomada desde la orilla derecha del río Magdalena. Acuarela 31x24cm.



Figura 17. Lavadoras de oro, río Guadalupe: Medellín. Año: 1852. Acuarela sobre papel; 28 X 20 cm.

La representación de lo humano en la *Comisión Corográfica* está profundamente mediatizada por la idea de *tipos* como ya se había anotado. También en esto Price como artista, ofrece una resistencia a la mera imposición temática, a la simple función documentalista de la *pintura*. Desde el artículo de Lázaro María Girón de 1891⁴⁶ se acepta, sin controversia la carencia de habilidades del pintor respecto a este tema; llegando a calificaciones como “defectuosas hasta la monstruosidad”; y quien es más benevolente al respecto es Barney Cabrera quien habla de una condición “*naïf*” que le parece curiosa y disfrutable, (Londoño V. P. (2007), p. 18).

⁴⁶ *Un recuerdo de la Comisión Corográfica* En: Revista Literaria., p.358-372. Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.



Figura 18. *Antioquia. Fecha: 1852.*

Si se parte de los procedimientos de estandarización para la representación del ser humano que permiten unos criterios para pintar notables, otros para pintar indios o africanos, pero que terminan por anular la expresión, la persona, sus vínculos con una escena íntima y externa y repiten clichés de ropa y pose, entonces lo pintado por Price debe parecer profundamente desconcertante. Si se piensa en aspectos como: Price ubica a los seres humanos en paisajes y escenas de trabajo concretas, es decir, la ubicación no es meramente nominal, es evidente que al londinense le interesó la representación de la persona en su singularidad y no la adquisición de unas características para pintar una tipología, desconoció deliberadamente la preocupación por los *arquetipos*. Su interés por lo étnico y lo precolombino es evidente en su pintura. Es posible que haya elementos suficientes para incorporar la aparición ocasional de desproporciones corporales como elemento significativo de su pintura. Son cuerpos reales que proceden de etnias particulares, de trabajos específicos, que tienen una edad y un sexo, que han padecido enfermedades y soportan formas de trabajo; una pertenencia social y cultural para la que no están hechas ciertas formas de vestido, en fin, se estaría frente a cuerpos más realmente representativos de la

sociedad nacional, frente a una resistencia a estereotipar, para el fin servil de hacer presentable la nación al extranjero.



Figura 19. Retrato de una negra. Provincia de Medellín. Año: 1852 Acuarela sobre papel. 14,6 x 9,3 cm.



Figura 20. *Indio e india de Buriticá: provincia de Antioquia. Año: 1852 Acuarela sobre papel 29 X 21 cm.*

Se insiste en que Price a diferencia de Carmelo Fernández, no tenía la preocupación por encontrar unos prototipos que a la vez que tuviesen rasgos básicos de los grupos étnicos o indumentaria común de los grupos regionales, fuesen del agrado de quien contemplase las láminas; sino que, por el contrario, en él habría una preocupación por pintar las personas encontradas en su singularidad. Al respecto, Ancízar afirma sobre la población de Chiquinquirá: “El aspecto de la población es sano y robusto, compuesta de indígenas y blancos, y exenta de las deformidades del coto y miembros contrahechos, tan comunes en otras partes”. Ancízar, Manuel. (2016), p. 59

Manuel María Paz⁴⁷

De los aspectos más relevantes de su formación y desempeño profesional, según Beatriz González (2017) y Efraín Sánchez C. (1998), registran que estudió dibujo y cartografía. Con carrera militar iniciada en Popayán adscrito como soldado de

⁴⁷ Este pintor nace en San Luis de Almaguer (Cauca) el 6 de julio de 1820 y fallece en Bogotá el 16 de septiembre de 1902.

Guardia Nacional, participó entre 1839-1842 en la Guerra de los Supremos; desde finales de 1847 hasta octubre de 1848 trabaja como *ayudante cajero* y jefe de instrucción militar y ejercicios gimnásticos en el Colegio Militar fundado por Tomás Cipriano de Mosquera y ahí se conoce con Agustín Codazzi. Poco después retoma las armas en 1851 contra la presidencia del liberal José Hilario López. En 1847 ingresó a la *Sociedad de Dibujo y Pintura* donde recibió clases del maestro Ramón Torres Méndez. Para el año de 1851 anuncia sus servicios como “profesor privado de letra inglesa, clara y elegante, dibujo, y litografía”, y también para quien desee tener sus retratos en miniatura tomados del original o del daguerrotipo. Entre enero 1853 y marzo 1855 es voluntario en la *Comisión*. Posteriormente, en 1860 el Gobierno le asigna junto con Manuel Ponce de León y Felipe Pérez, la responsabilidad de recopilar, concluir y publicar la versión final de la *Comisión Corográfica*, trabajo que será publicado en París en 1865 bajo el título: *Atlas de los Estados Unidos de Colombia*, y en 1883 se le designó como director interino de la Escuela Vásquez, la que después pasaría a llamarse Academia Gutiérrez (Escuela de Bellas Artes).

La cuarta expedición de 1853 por las Provincias de Chocó, Barbacoas, Pasto, Túquerres y Cauca sale sin ningún pintor *contratado* y nuevamente la *Comisión* se ve en la necesidad de incluir un nuevo acuarelista tras el retiro por quebrantos de salud de Henry Price. Manuel María Paz será su reemplazo y figurará como el único pintor y cartógrafo colombiano y acompañará extraoficialmente a la *Comisión* por las referidas provincias. Es solo hasta el 17 de abril de 1855 cuando es aprobado formalmente su contrato. De la cuarta expedición se conservan 52 *láminas* de estas zonas, que como ya se mencionó se hallan en la página web de la Biblioteca Nacional de Colombia. La quinta salida inicia el 24 de enero de 1854 presentando más novedades: Agustín Codazzi la realiza sin ningún ayudante de pintura ni literatura, y de estas zonas no hay *láminas* pictóricas, este viaje se hace por el Estado del Istmo de Panamá, provincias de Chiriquí, Veraguas, Azuero y Panamá pero, una vez realizadas sus *observaciones especiales*⁴⁸ sobre estos territorios, zarpa de ahí llegando a mediados del mes de julio a Cartagena, para atender el llamado del general Mosquera a sumarse como Jefe del Estado Mayor (Soriano, A. (1968), pp. 83) y viajar a Bogotá,

⁴⁸ El gobierno de la Nueva Granada envía a Codazzi a Panamá tras darse cuenta que cerca de esta zona se anclaron barcos de Estados Unidos, Inglaterra y Francia para iniciar exploraciones sin que el país fuera notificado.

a reprimir el levantamiento civil de los artesanos comandado por el General José María Melo. A esta guerra, también es convocado el Capitán Manuel María Paz; todos estos hechos impiden que se continúen los trabajos de la *Comisión* por lo que resta del año⁴⁹.

Derrocado el general Melo en diciembre de 1854, se hacen los preparativos para el sexto viaje a realizarse a partir de enero 1855, cuando se retomarán los trabajos por las provincias de Popayán, Cauca, y Buenaventura; finalizando en las de Tequendama y Bogotá. De Manuel María se atesoran 16 *acuarelas* correspondientes a Bogotá. La séptima excursión se inicia en diciembre de 1855 y va por la provincia del Casanare y San Martín: se conservan 12 *láminas*. A finales de 1856, las provincias de Neiva (donde exploran el pueblo de San Agustín) y Caquetá serán el destino de la octava salida y de ella la Biblioteca Nacional conserva 17 *acuarelas*. En diciembre de 1858 se realiza la novena excursión hacia los Estados de Magdalena y Bolívar. Finalmente será Manuel María Paz quien sepulte y comunique al secretario de Estado, el fallecimiento de Agustín Codazzi el 7 de febrero de 1859, en la localidad de Espíritu Santo.

De su vínculo con la *Comisión*, la *Biblioteca Nacional de Colombia* alberga y en su página web expone 97 de ellas; en la página de Colarte⁵⁰ señalan que el *Fondo Cultural Cafetero* posee 6 y que 12 hacen parte de una colección privada. Lo que daría un total de 115 acuarelas registradas de las realizadas por Paz. Vale la pena rescatar el comentario que hizo Vergara y Vergara sobre las láminas de Paz y el cual Sánchez C. recoge así:

“Ha producido 2000 láminas de costumbres y paisajes, que se las pagarían a libras esterlinas en Inglaterra o a cualquier otro país civilizado, y que él entregó honradamente a la Secretaría de Relaciones Exteriores, retirándose después a su pobre rincón a trabajar para ganar su vida.

- ¿Y aquellas láminas dónde están?

En un archivo. Siento no poder decirle que están a disposición de usted, porque el Gobierno se las entregó desde entonces al...

- ¿A algún extranjero?

⁴⁹ Por sus participaciones en esta guerra, Codazzi recibió el ascenso a General y Paz a coronel.

⁵⁰ <https://web.archive.org/web/20160413020447/http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idarti sta=1068>

- No señor; al gorgojo, que es un sujeto muy celoso, y que jamás da a nadie parte de lo que toma: él solo lo devora”. Sánchez Cabra. Efraín, (1998). Pág. 32.

Es conocida la crítica relacionada con las láminas que se produjeron durante el año de 1854 en la cuarta expedición, ya que, a su regreso a Bogotá, la *Comisión* trajo gran cantidad de dibujos que Codazzi presentó en borrador al presidente y así lo recuerda Lázaro María Girón citado por Sánchez C.:

“En una de las veces en que, según lo estipulado por el contrato él señor Codazzi, vino éste con sus materiales a ponerlos en limpio en la capital, era tan abundante el acopio de croquis para dibujos que traía el señor Paz, que hubo de resolver el jefe de la Comisión apelar a un pintor francés que estaba en Bogotá, para que pusiera en limpio algunos de esos estudios.” Sánchez C. Efraín (1998), p. 349

El general Agustín Codazzi hizo un reconocimiento explícito de la importancia de los trabajos de dibujo y cartografía del Paz y de su idoneidad como compañero de expedición:

“[...] Paz fue sin ninguna esperanza después de la repulsa del presidente General López. Este solo hecho merecía la consideración sobre todo si se atiende que fue el único de mis compañeros que me siguió en los lugares más enfermizos sin enfermarse i que me ayudo en los trabajos materiales del camino y que aquí puede auxiliarme a poner en limpio los mapas. Debe desde luego manifestar que en la contrata del pintor hai (sic) obligación de poner en limpio las cartas que vaya levantando y hasta ahora ninguno de los Pintores lo ha hecho. Carmelo Fernández que podía no lo hizo i renunció ni yo lo insté para no lidiar una cabeza destornillada; el Sr Price dijo que no sabía ni se ofreció siquiera ni yo tampoco lo llamé. Paz sabe hacerlo y se ha ofrecido. El Sr Torres no entiende esta clase de trabajos ni se ofrecerá. Pero hay mas (sic) todavía con el Sr Fernández, tenía que lidiar con un loco lleno de caprichos, con el Sr Price con un extranjero (sic) delicado no acostumbrado a nuestros malos caminos y posadas, con el Sr Torres con un bogotano sería también una lidia pensar un hombre no hecho a los trabajos que tiene todavía que sobrellevar la Comisión en terrenos difíciles, al paso que tiene el Capitán Paz, acostumbrado a las fatigas y penalidades ya ha dado una prueba en el Chocó de su robustez y que no es compañero de los que necesitan ser servidos[...].” Sánchez C. Efraín, (1998), pp. 344-345

La nutrida producción de Manuel M. Paz, es fruto de un periodo por lo menos de cinco años con la *Comisión* y las 97 láminas suyas a las que se tiene acceso, se pueden clasificar así:

- Veinticuatro están relacionados con temática indígena, entre las cuales se encuentran cinco etnias explícitamente reconocidas: Guahibos, Sálivas Correguajes, Andaquíes, y Guaques; cinco grupos catalogados de acuerdo a las zonas donde se hallan, márgenes del río Tapaje, indios de Coconuco, indios del pueblo de la Laguna, indios de Puracé e indios de Pansitará, y 4 referentes a sitios con jeroglíficos o ruinas de algún adoratorio.
- Quince están dedicadas a representar oficios: lavadoras de oro, barnizadoras, tejedoras, fabricantes de faluchos o lanchas, hilanderas de lana y algodón, separadores de empaque de tabaco, cargueros, cargadores de agua, cigarreras, venteros de aguardiente, herradores de ganado, cazadores, pescadores, preparadoras de cazabe.
- Treinta son de vistas panorámicas de pueblos, paisajes naturales, ríos y calles.
- Cuatro son retratos. Entre ellos llama la atención el de un indio llamado Miguel Mosquera, de quien la cartela informa que pertenece a la nación reducida Andaquí y que colaboró con la *Comisión* como intérprete durante 1857.
- Tres refieren al interior y exterior de viviendas.
- Nueve a puentes
- Una de la silla del Cacique de los Panches
- Una de mujeres llapangas o descalzas.
- Cuatro de plazas de pueblos
- Dos con instrumentos musicales
- Cuatro de Tipos; mulato, negro, indio, mestizos.

Como complemento de estas *láminas* se cuenta con el libro *Libreta de Apuntes de Manuel María Paz*, editado en Medellín por el fondo editorial de la Universidad EAFIT en el año 2011; edición facsimilar contentiva de bocetos de plantas, diversos animales, personas, paisajes, entre otros. Afortunado encuentro, porque allí se evidencian las preocupaciones que tenía como pintor y a las que dedicó sus trabajos preparatorios, señal de los complejos procesos de construcción de las láminas; así como parte de su evolución artística. Hay bastantes prácticas dedicadas al dibujo,

tanto de personas como de animales y plantas; pero también es notoria su inquietud por dibujar detallada y adecuadamente algunos de los restos arqueológicos hallados. Las prácticas de color son constantes y el perfeccionamiento en el detalle de la anatomía animal es innegable.

Es claro que Paz se forma como pintor en su tiempo de trabajo con la *Comisión* y que, en él, más que en ningún otro, su protagonista son las personas, los caminos y poblados, convirtiéndose en un dedicado a la humanización del paisaje; en otras palabras, hay un claro predominio de lo humano, lo social y lo personal en su pintura. Posee un fuerte sentido de la composición de la escena, pero en su intento por pintar el cuerpo humano y hacerle variar su posición (acurrucarlo, girarlo o recostarlo) y al acompañarlo por el movimiento del vestido, se pone de presente una de sus principales limitantes como dibujante, resultándole unos cuerpos humano poco logrados. Por otra parte, es significativa la dedicación que tiene para pintar una gran variedad de pueblos indígenas, sin ahorrar esfuerzo en representarlos en diversas actividades, en las cuales hacen uso de sus propios instrumentos y herramientas; de igual manera, es minucioso al pintar sus vestimentas y adornos.



Figura 21. Indias Salivas haciendo cazabe. Provincia de Casanare. (1856), acuarela sobre papel de 26 X 20 cm.

Otro rasgo importante de su pintura, es que son muy pocas las *láminas* que están exclusivamente dedicadas al paisaje natural o geográfico y esto aun cuando en sus recorridos le correspondieron algunas de las más despobladas provincias del país. Estas *láminas*, sin embargo, se ven favorecidas por la destreza que como cartógrafo posee para manejar elementos como la visión panorámica, la perspectiva y la distribución espacial del cuadro. Perfectas secuencias de franjas de amplios cielos, con otras contentivas de múltiples elementos geográficos en los cuales se ubican poblados, caminos y escenas cotidianas, componen muchas de sus *láminas*. Pero son precisamente sus destrezas como topógrafo y como cartógrafo y dibujante técnico las que lo llevan en muchas ocasiones a la simplificación de lo dibujado mediante una exageración del uso de las líneas exactas y de la distribución geométrica del espacio, acercándolo a la representación artificial de lo estandarizado propio del costumbrismo.



Figura 22. Vista de la ciudad de Cipaquirá (sic) donde se encuentra la rica mina de sal jema. Provincia de Bogotá. (1858). Acuarela sobre papel de 31 X 24 cm.

Resulta curioso que Paz, solo en una de las *láminas* no haga uso del marco que traza en todas las otras y a partir del cual ordena su composición, y que sea precisamente ésta, donde el paisaje se difumina en la nada, en lo simplemente no pintado accediendo al vacío tan usual en las pinturas costumbristas (Fig. 23)



Figura 23. Indios Correguajes con sus adornos, territorio del Caquetá (1857). Acuarela sobre papel de 40 X 24 cm.



Figura 24. Vista jeneral (sic) de "Los Llanos". Provincia de Casanare. (1856). Acuarela sobre papel de 31 X 24 cm.



Figura 25. Presbítero Manuel Ma. Albis, indios reducidos de Mocoa. Territorio de Caquetá. (1857). Acuarela sobre papel de 24 X 32 cm.

Manuel Ancízar y *La Peregrinación de Alpha*

Aproximaciones a una Biografía

La toma militar de la Cámara de Representantes en Caracas, el 24 de enero de 1848, se produjo antes de que este órgano legislativo decidiera si abrían o no proceso en contra del presidente José Tadeo Monagas, legítimamente electo el año anterior. De ser positiva dicha medida, lo dejaría en suspensión del cargo; y la consecuente proclama de José Antonio Páez como defensor de la constitucionalidad. Estos dos hechos trajeron a Venezuela la crisis política y la guerra civil.

Esta situación tendría uno de sus desenlaces en la derrota de Páez en 1849 y su posterior exilio a Estados Unidos en 1850. Valga la pena la reiteración, también será

motivo de la presencia de muchos allegados o partidarios de Páez en la Nueva Granada por esos años, entre ellos Agustín Codazzi, Carmelo Fernández, los hermanos Martínez, los hermanos Echeverría y Felipe Olivares, todos relacionados con la *Comisión Corográfica* o con la imprenta *El Neogranadino* y, por tanto, con Manuel Ancízar.

En los primeros meses de 1849, de este lado de la frontera, concluía el primer periodo presidencial del general Tomás Cipriano de Mosquera, quien mantenía una relación de amistad con José Antonio Páez desde los tiempos de la independencia. Como se ha mencionado anteriormente, dicha administración fue la principal promotora de las obras públicas y las reformas legales necesarias para dar viabilidad al proyecto del libre comercio. Entre estas acciones, destaca de manera particular, por sus repercusiones en la configuración de la cultura nacional, la creación de la *Comisión Corográfica*. Además, Mosquera hace parte de quienes promovieron el viaje y radicación en la Nueva Granada del inglés David Castelló Montefiorey de su yerno Henry Price, con su *Casa Comercial Castello & sons* y posteriormente, la *Compañía Agrícola Anglo-colombiana* promotora del cultivo y de la exportación del tabaco, e introductora de innovaciones técnicas para la producción en las haciendas, especialmente para el trabajo en los *trapiches*. También es Mosquera quien vincula al coronel Agustín Codazzi con la *Comisión Corográfica* y quien promueve el proyecto de un periódico y una imprenta dotada de los mejores adelantos técnicos, incluyendo la impresión de imágenes. Empresa adelantada por Manuel Ancízar y a la que vincula el grupo de venezolanos ya mencionados.

Manuel Ancízar ha sido reconocido permanentemente como una personalidad básica en la historia intelectual colombiana. Su labor como periodista; su trabajo como docente y rector de la Universidad Nacional, su aporte literario a la *Comisión Corográfica*, en fin, su extensa trayectoria como funcionario público ha sido considerada ejemplar y han merecido el reconocimiento y los elogios. El *viaje* es una figura y un motivo central predilectos en la literatura occidental, que además ha forjado durante la modernidad, como época de la mundialización de la historia una amplia y compleja narrativa de *viajeros*. En Ancízar el *viaje* es destino vital y obra. Como condición existencial comenzó antes de su nacimiento. Y no podía ser de otra manera para alguien cuyo padre era español, de procedencia vasca y hacía parte del

séquito de un alto funcionario designado por el Rey para administrar posesiones de ultramar: Don José Francisco de Ancízar y Zabaleta integrante del comité que acompañó el Virreinato de la Nueva Granada de Don Antonio Amar y Borbón, el 9 de noviembre de 1802 a ejercer el cargo de virrey. Como tampoco podía dejar de serlo para quién nace y crece en los turbulentos tiempos de crisis para la Corona y de Independencia para las colonias. El 20 de julio de 1810 se produce el denominado *Grito de Independencia*; a los pocos días el 24 de este mismo mes, el virrey, su esposa y el padre de Ancízar son hechos prisioneros por la Junta que había desconocido su autoridad. El arresto no es duradero pero las circunstancias hacen que la familia Ancízar Basterra se desplace a la hacienda *El Tintal*, ubicada en las inmediaciones de Fontibón, una de las más grandes de la Sabana de Bogotá, siendo acogido por su dueño, José Antonio Sánchez. Allí nacería Manuel Esteban el 25 de diciembre de 1811 el cuarto y último hijo del matrimonio y como padrino oficiará el mencionado hacendado.⁵¹ Durante el período de la reconquista el padre fue corregidor de Zipaquirá, población a la que se desplazó la familia. Estos hechos son mencionados en la *Peregrinación* y Zipaquirá aparece como el lugar donde transcurrió su infancia, lo que motiva la inquietud y crítica a su población. Es quizá el único pasaje en el que Ancízar vincula hechos personales en la narración de su peregrinación. Más tarde el padre renuncia al cargo y la familia regresó a vivir en la hacienda *El Tintal*:

“La entrada de Zipaquirá es bella i (sic) pintoresca por un trecho de camino recto sombreado de sauces i (sic) mejorado con bueno puente sobre las quebradas i (sic) el riachuelo, obra debida a la pertinazia (sic) i (sic) actividad del Corregidor (sic) español Don Josef de Ancizar, (sic) vizcaino (sic) de sanas intenciones, si bien un tanto militar en su modo de administrar el antiguo corregimiento.

[...]

Perdónenme los zipaquireños (sic) el sermón. En aquella ciudad pasé mi infancia: allí tengo recuerdos queridos e imperecederos, i (sic) no puedo mirar con indiferencia la situacion (sic) decaída, i (sic) el inmerecido abandono del antiguo Eden (sic) de los Chibchas.”

Ancízar, Manuel. (1853), pp. 11 a 13.

⁵¹ Biografía revisada a partir de los artículos de Proyecto Biblioteca Virtual Colombiana (BVC) Equipo de investigación. Por Erika Alexandra Arias Aguirre. *Acerca de la vida privada de un hombre público del siglo XIX (El caso de Manuel Ancízar)* por Gilberto Loaiza Cano.

El *viaje* con su movilidad y su zozobra también marcó su infancia. Ancízar recorrió en su niñez y adolescencia uno de los trayectos más conmovedores y complejos que puede transitar un ser humano. El 7 de agosto de 1819, el triunfo de los ejércitos de Bolívar en la *Batalla de Boyacá*, significó el pánico para los españoles peninsulares residentes en Bogotá entre ellos la familia Ancízar Basterra. Sus dos padres, la tía María Josefa Basterra y los cuatro hermanos emprendieron la huida con el propósito de alcanzar Cartagena, pero antes de la llegada a Honda, el puerto más cercano sobre el río Magdalena, ya habían muerto su hermano Pablo y la tía. Para cuando parten con destino a la Habana a mediados de 1821, solo queda Manuel y sus dos padres. A comienzos de 1824 muere la madre.

Ancízar se formó intelectualmente en la Habana. Realizó estudios tradicionales de jurisprudencia en la Pontificia Universidad de San Jerónimo. Ingresó en la masonería y sus círculos sociales, permitiéndole adherirse a una concepción política liberal y a inclinaciones ilustradas por la ciencia. Se involucró en el movimiento pro-independencia *Cubanacan*, nombre aborigen para designar la isla. Circunstancias conocidas y aceptadas por su padre y, también le recomendó, una vez culminado sus estudios, volver a su patria, aun cuando no le esperase ni pariente ni amigo alguno, y si se daba la oportunidad, le prestase el mejor servicio que le fuera posible. El joven Manuel abrazaba el movimiento social y político que había acabado con su familia al conducirla al exilio. La muerte de su padre en 1832 antecedió por dos años a su graduación como abogado en 1834, un hecho que marcó su juventud y etapa formativa.

Los peligros que corría en su condición de conspirador en Cuba lo llevaron a Haití y luego a Estados Unidos. Estando allí fue solicitado como profesor de filosofía en Venezuela. En 1846 es encargado de los asuntos diplomáticos de la Nueva Granada y trasladándose de Valencia a Caracas; para por fin, en ese mismo año regresar a su *patria* a desempeñar el cargo de subsecretario de Relaciones Exteriores y Mejoras Internas de la administración Mosquera, desde donde promovió la inmigración, la libre expresión pública de la profesión de una religión y en especial, tanto la formación técnica y científica, como la organización de asociaciones para el fomento de la ciencia y la cultura. Fundó el Instituto Caldas, la Sociedad Filarmónica, la Sociedad Protectora del Teatro, la logia masónica Estrella del Tequendama, la

imprensa *El Neogranadino* y la Escuela Republicana entre 1846 y 1850⁵². Durante los años de 1850 y 1851 fue contratado para recorrer las entrañas de su *patria* y escribir un testimonio de esa travesía, el resultado: su *Peregrinación*. Se esperaba que acompañara a Codazzi mientras duraba la *Comisión*, pero en 1852, es reclamado nuevamente por las tareas diplomáticas y, emprende un nuevo viaje que lo llevará por Ecuador, Perú y Chile. Pero, aunque el viaje lo condujo por casi toda América desde Estados Unidos hasta Chile y lo internó en los laberintos de su *patria*, no le duró toda la vida; no era la expiación de una culpa, sino el acompañar la vida con el movimiento de un continente entero que se abrió a la alternativa histórica de la vida social independiente. En 1855 regresa de sus misiones diplomáticas en el Sur y ejerce el cargo de representante por la provincia de Panamá. Su trayectoria en cargos públicos prosiguió por muchos años. Ya en Bogotá, reside definitivamente allí partir de 1857, y contrae matrimonio con Agripina Samper, poetisa con el seudónimo de *Pía Rigan* única mujer entre ocho hermanos, de la cada vez más poderosa familia Samper. Ancízar murió en 1882 y fue sepultado sin ceremonia ni publicidades, como fue su expresa voluntad.

Una Escritura Contratada

La geografía es una ciencia que asume una situación difícil y compleja: ha de llevar a la escritura, al mundo existencial humano en su inmediatez y materialidad escénica, pero ha de recoger también, de la manera más completa e integral posible, la intersección de sus condiciones y características. Para ello dispone de la *cartografía*; ese singular sistema de escritura que relaciona rigurosamente diversos recursos para producir una *representación* que es, ante todo, una imagen de la porción o totalidad de un territorio que se ha considerado estudiar y que genera un alto grado de certeza en el observador, quién confiadamente siempre ve una copia fiel a escala del lugar en cuestión; visualización que sin embargo, es posible solo gracias a una intrincada racionalidad matemática y que de este modo articula con precisión una gran cantidad de información.

⁵² Proyecto Biblioteca Virtual Colombiana (BVC) Equipo de investigación. Por: Erika Alexandra Arias Aguirre. Investigadora. Universidad Nacional de Colombia.
https://www.humanas.unal.edu.co/bvc/exhibits/show/manuel_ancizar/biografia

El mapa es ciertamente una imagen, una *representación visual* que genera una afectación sensorial, en lo cual se asemeja a las producciones artísticas. Pero su real escritura, lectura y comprensión involucra disciplinas tremendamente abstractas y racionales como el cálculo y la trigonometría. Su presencia como escritura es asombrosa⁵³.

Pero, además, la geografía realiza una comprensión conceptual y analítica del territorio, para la cual parte, nuevamente, de su capacidad para focalizar libremente las unidades espaciales (regiones, naciones, localidades, continentes etc.) y asume la necesidad de diferenciar múltiples estratos en la unidad empleada. En primer lugar, el paisaje geográfico mismo con sus características, fenómenos y condiciones: clima, ríos, fauna, ubicación, formaciones geológicas y muchas más. En segundo lugar, las diversas condiciones con que ese paisaje es habitado: ordenamiento administrativo, vías, etnias, usos y vocaciones económicas, demografía etc. Para esta segunda tarea reserva una escritura privilegiadamente descriptiva, que permite el acercamiento mediante el uso de la información a lo particular del territorio y mediante conceptualizaciones y esquemas explicativos, genera la comprensión de los fenómenos aludidos. De este modo la geografía es una compleja síntesis de diversos esquemas escriturales.

⁵³ El mapamundi y la tabla periódica, y detrás de ellos, el plano cartesiano de coordenadas, son dos magníficas evidencias de la capacidad de los sistemas escriturales modernos para llevar la realidad conocida a una página de escritura. Más aun, en este sentido es el desarrollo de la cartografía y de sus recursos matemáticos, geométricos y astronómicos lo que conforma un antecedente claro de cómo disponer y controlar lo real desde su imagen en el papel; de cómo se adecuan las acciones humanas, mediante el diseño y a partir de las representaciones matemáticas en el papel, como forma de garantizar los resultados previstos. El más reciente de estos portentos escriturales es el relativo al genoma humano. Casi completamente secuestrada por militares y gobernantes, la geografía tiene una relación muy íntima con la literatura. Desde geografías fantásticas, islas de múltiples clases que sustentan todo tipo de relatos gracias a su abandono de tanto continente; lugares en los que es posible hallar fabulosos umbrales a través de los que se accede a otros mundos con geografías muy diferentes, pasando por mapas de tesoros realizados con tintas visibles solo ante la presencia de ciertos catalizadores, hasta la magnífica idea de que América comenzó en el delirio de la representación del *non plus Ultra* o del *Finis terrae* en las cartas de navegación, en la mente de marineros y aventureros. No esta demás recordar que Prudencio Aguilar tuvo que esperar hasta la muerte y entierro del gitano Melquíades, para que Macondo apareciera representado en el mapa de los muertos y sólo entonces pudo saber dónde estaba Aureliano Buendía, para reanudar sus conversaciones, a las que asistían encubriendo con esparto el destrozo que la lanza de Aureliano le había hecho en la garganta, por haberse burlado en la gallería, de la sostenida virginidad de Úrsula Iguarán, su mujer y prima, tiempo después de estar casados. Esto relaciona geografía-literatura, es una instancia privilegiada para la clarificación de la condición humanas del *habitar*, del como mora poéticamente el ser humano en medio del ente. Las expresiones y el planteamiento del *morar* como problema básico son de Heidegger, M (2006) y Heidegger, Martin. (1983).

Para desafiar las dificultades provenientes de tal conocimiento enfrentando al territorio de la Nueva Granada, Francisco José de Caldas había previsto la necesidad de un amplio equipo de científicos procedentes de distintas disciplinas apoyadas en un grupo de *diseñadores* y con la participación de autoridades y comunidad en general. La *Ley de 1839* había decretado la contratación de los ingenieros al servicio del gobierno y las lúcidas autoridades de 1849 en la *contrata* realizada con Agustín Codazzi⁵⁴ como *único* ingeniero, tuvieron la ocurrencia de incluir un artículo en que reconocían la necesidad de un ayudante:

Artículo 8 El Gobierno proporcionará a Codazzi un ayudante para escribir los mapas, poner en limpio los cálculos, descripciones, itinerarios y cumplir los demás encargos que el encomiende y sean propios de la *Comisión*. (Caro Molina, Fernando. (1955), p.3)

Este apartado permitió la incorporación de Ancízar a la *Comisión*. Es indispensable conocer otras partes de esta *contrata* a fin de identificar la manera como desde el gobierno se conciben los escritos que se presentaban como su resultado y cómo se condensaban en imposiciones para la escritura de sus realizadores. El artículo primero contiene la finalidad primordial de la *Comisión* y el tiempo en que debía ser cumplida. Para la producción cartográfica los términos usados son *carta* y *mapa* para la producción escrita *itinerario* y *descripción*:

Artículo 1: Agustín Codazzi se compromete a formar una descripción completa de la Nueva Granada, y a levantar *una carta general* de dicha República y un *mapa corográfico* de cada una de sus provincias, con los correspondientes itinerarios y descripciones particulares, todo, a más tardar, dentro del término de seis años, contados desde el día uno de enero de 1850. (Caro Molina, Fernando. (1955), p. 2)

En el artículo segundo se estipula la *claridad*, *extensión* y *exactitud* de las producciones como premisas del conocimiento que han de posibilitar:

⁵⁴ La determinación de dar inicio concreto a los labores de la *Comisión Corográfica* se tomó mediante la Ley del 29 de mayo de 1849, siendo ya presidente el General José Hilario López y de su ejecución se encargó a la Secretaría del Estado de Relaciones Exteriores y Mejoras Internas, ocupada por Victoriano de Diego Paredes.

Artículo 2: Tanto la descripción como los mapas de que trata el artículo anterior, tendrá la extensión, claridad y exactitud necesarias para que el país pueda ser estudiado y conocido en todas sus relaciones, principalmente en lo tocante a topografía, estadística y riquezas naturales. (Caro Molina, Fernando. (1955), p. 2)

El artículo tercero es mucho más específico pues lo que busca es obtener *cartas* con toda la información posible *determinada y situada* de las provincias, por ninguna parte un conocimiento o comprensión de las mismas:

Artículo 3: A fin de que estos trabajos comprendan todos los puntos y materias que contribuyan a darles la mayor regularidad y perfección posibles, se ha estipulado además, que Codazzi presentará anualmente en la oficina que el gobierno designe los planes de las provincias que se haya explorado, en los cuales se determinarán y situarán todas las ciudades, villas, aldeas, parroquias y vecindarios; los caminos y veredas que conducen de un pueblo a otro; las ventas, haciendas y hatos que puedan señalarse sin causar confusión; los límites de los diversos cantones: las cordilleras, sus principales alturas y ramificaciones, las grandes selvas y su extensión; el curso de los ríos, su navegación y ventajas: los afluentes, quebrada y caños; y en fin, cuantos detalles puedan contener los planos, según la escala que se ha señalado para formarlos, y que, por regla general, es de una pulgada para cada legua cuadrada...(Caro Molina, Fernando. (1955), p. 2)

En el artículo cuatro, esta condición es ratificada como una característica para *los itinerarios y descripciones* complementarios de cada plan provincial; y el artículo décimo ordena poner a disposición de la *Comisión*, ordenamientos, graficaciones de información y estadísticas, ya existentes, tanto en el gobierno central como en las administraciones locales:

Artículo 4: Cada una de las cartas provinciales irá acompañada de un itinerario y descripción general de la respectiva provincia, de los correspondientes itinerarios y descripciones particulares, de los cantones en que ella este dividida. Todos los itinerarios provinciales como los cantonales, deben contener una relación detallada de los caminos, reducidos a jornadas de tropa a leguas granadinas, con indicación de las horas que se emplean en transitarlas y de los puntos miliciales (sic) que sean propios para la defensa de las provincias y de los cantones; cualidades del terreno que presente a los transeúntes e inconvenientes en el paso de los ríos, quebradas, cerros, bosques y pantanos. Las descripciones de las provincias y de sus cantones serán la explicación detallada de todo lo concerniente a la geografía física y política de la respectiva provincia y de sus cantones, con minuciosa

expresión de los límites, configuración, extensión, ventajas locales, serranías, ríos etcétera; y con inclusión de noticias tan cabales como sea posible adquirirlas, acerca de la producciones naturales y manufactureras de cada localidad, su población y estadística militar; comercio, ganadería, plantas apreciables, terrenos baldíos y su calidad; animales silvestres, clima, estaciones y demás particularidades que sean dignas de anotarse...

...

Artículo 10: El gobierno pondrá a disposición de Codazzi los censos de población y los demás datos estadísticos que se hayan reunido en lo sucesivo se reúnan en las Secretarías de Estado y ordenará a las autoridades locales que le procuren cuantas noticias exija y puedan adquirirse, y que le den toda la protección, auxilios y facilidades que necesite y sean conducentes al mejor desempeño de su *Comisión* (Caro Molina, Fernando. (1955), pp. 2-4)

El **artículo 5** determina la formación de la *carta*, el *itinerario* y la *descripción general* a partir de lo realizado con respecto a las provincias; y el **artículo 6** ordena que con respecto a los territorios se hagan los mismos levantamientos. Para ambas instancias se ordena mantener las mismas características.

La contratación mencionada se fundamenta en tres condiciones precisas. No se trata de un conocimiento generado colectivamente por una nación o de una sociedad que, como en el caso de Caldas, se constituye, a sí misma, en el acto mismo de participar en la producción del saber. Es un proyecto estatal para la creación de un instrumento de compilación, ordenamiento y ubicación de informaciones diversas de la nación que instrumente las acciones y las decisiones gubernamentales. La unidad básica de conocimiento para el desarrollo de este instrumento es la provincia y sus cantones. La ubicación y ordenamiento de la información debe generar la singularidad provincial. La nación es el resultado de una agregación y generalización a partir de las provincias y territorios. El conocimiento es comprendido como un conjunto de datos, estadísticas e informaciones diversas sobre aspectos fragmentados de la realidad que adquieren sentido a través de su organización espacial en el mapa y su construcción narrativa en la descripción. Tanto el mapa como la descripción actúan como principios articuladores del discurso, dando forma a una realidad concebida esencialmente como disgregada. En este sentido, el mapa corográfico que resulta de una operación se constituye en el correlato simbólico de la ausencia de un principio

unificador. En el contrato de Ancízar, como ayudante de Codazzi, su producción escritural está establecida en los siguientes términos:

Artículo 1. Manuel Ancizar (sic) se encarga de servir de ayudante al señor Codazzi en los trabajos corográficos que va a emprender. En calidad de tal ayudante le acompañará en todas sus expediciones, a levantar la carta de la República, pondrá en limpio todos los itinerarios, cálculos y observaciones: escribir según las reglas del arte, las cartas parciales que se vayan formando y la general cuando se forme; y, en suma, auxiliará al Señor Codazzi de cuantos modos le sea posible, arreglándose a las instrucciones que él le diere.

Artículo 2. Ancizar (sic) se obliga de escribir y ordenar un diccionario geográfico- estadístico de la Nueva Granada, que contenga lo sustancial de todos los lugares, su temperatura, población, producciones, comercio, vías de comunicación, rentas y obras públicas nacionales y seccionales: las nociones generales que pueden obtenerse sobre organización política, fuerza armada, estadística judicial, crédito nacional, instrucción pública, monedas, pesos y medidas; y en fin, una noticia sucinta de todos los hechos de interés relativos al gobierno, la población, la industria y los establecimientos públicos.

Artículo 3. También escribirá Ancizar (sic) una obra acompañada de diseños describiendo la expedición geográfica en sus marchas y aventuras, las costumbres, las razas en que se divide la población, los monumentos antiguos y curiosidades naturales, y todas las circunstancias dignas de mencionarse. Esta obra esencialmente dramática y descriptiva, deberá combinarse con la del diccionario geográfico-estadístico, de tal modo que ambas den a conocer el país en el exterior en todas sus fases y especialmente en las que son adecuadas para promover la inmigración de extranjeros industriales.

Artículo 4. Estas obras se irán consignado por partes en la Secretaría de Relaciones Exteriores, cada 6 meses o a más tardar cada año, sin perjuicio del ejemplar completo, revisto y corregido, que Ancizar (sic) entregará al Gobierno luego de que las concluya que será antes de la terminación del presente contrato. (Caro Molina, Fernando. (1955), Documento número 2 Contrata.)

En el primer artículo, como no podía ser de otra forma, se supedita a Ancízar a la escritura geográfica de Codazzi y, con ello, a “escribir según las reglas del arte.” Esto sumado al indeterminado y subordinante: “...en suma auxiliar al señor Codazzi de cuantos modos sea posible, arreglándose a las instrucciones que él le diere...” ponen de presente con claridad la estrechez del espacio concebido a Ancízar para escribir, en

cuanto que su función es sólo un accesorio instrumental de la imposición escritural profesional contratada con Codazzi.

En el segundo artículo, se ordena la producción de una obra específica: “un diccionario geográfico-estadístico de la Nueva Granada.” Si bien esta instrucción concede cierto margen a la escritura, también revela la trivialidad del contratante, centrado en la acumulación de múltiples y heterogéneos datos sin una lógica integradora. La pretensión de un conocimiento fácilmente accesible y administrable —anclado en lo geográfico, por su localización en el mapa, y en lo estadístico, por la reducción del saber a cifras referidas a categorías fijas— no solo impone límites estrictos al lenguaje, sino que fuerza una articulación extrema del conocimiento, como lo es el orden alfabético propio de los diccionarios. Esta disposición excluye, de forma sistemática, la posibilidad de construir explicaciones complejas entre los saberes, es decir, impide el ejercicio de una “inteligencia polémica” que es esencial en una ciencia aún en gestación. En definitiva, se trata de una lectura burocrática, superficial y utilitaria del conocimiento.

En el artículo tercero, nuevamente se le ordena a Ancízar que *describa* la expedición en sus *marchas y aventuras*, —feliz ocasión para la literatura—. El viajero debe volverse permanentemente sobre el viaje mismo y dar cuenta de lo que vaya aconteciendo: qué mejor oportunidad para la construcción del escritor que una tarea en la que se evidencia la escritura como quehacer en el que el *viaje* adquiere sentido, —*el viaje recobrado*—. Pero la dicha es corta, a renglón seguido aparece el inclemente y abstracto listado de asuntos a incluir y aunque de paso se reconoce que ha de ser *dramática y descriptiva*, solo se hace para imponerle que se ha de combinar con el diccionario para el cumplimiento de un interés servil: “... de tal modo que ambos den a conocer el país en el exterior en todas sus fases y especialmente en las que son adecuadas para promover la inmigración de los extranjeros industrioses”. En total coherencia con los ideales independentistas, se requiere un texto —además acompañado de diseños: ¿imágenes? —lisonjear la *migración de extranjeros industrioses*, con bellos paisajes abundantes en riquezas naturales y dotados de una *pintoresca* población reducida a *castas* discriminatorias y homogeneizantes, sin drama o conflicto social alguno. Un texto de esta naturaleza no podía dejar de hacer parte de la ruptura definitiva con el orden colonial que se dio en *la revolución de medio siglo*.

¿Una Obra Literaria?

La respuesta de Manuel Ancízar a todas estas condiciones y circunstancias fue la escritura de *Peregrinación de Alpha*, considerada por algunos como un capítulo decisivo en la historia de la literatura nacional,⁵⁵ esto es, en cuanto Ancízar tematiza sus territorios (los que alcanzó a recorrer) contribuye a otorgarle un paisaje literario a la nación. Trivialmente se la ha considerado como *amena descripción de los paisajes y costumbres de la nación*. En 2016, en la ficha técnica de su publicación virtual, el Ministerio de Cultura la cataloga como: *viajes* y la asocia a las categorías de: “ciencia, literatura, periodismo, administración, etnografía e historia”⁵⁶. El 3 de enero de 1850, Agustín Codazzi y Manuel Ancízar emprendieron el recorrido por ocho provincias del nororiente neogranadino como parte de la *Comisión Corográfica*. A lo largo de esta expedición, Ancízar fue registrando sus impresiones en un relato que, bajo el seudónimo de *Alpha*, se publicó por entregas en el periódico *El Neogranadino*, específicamente en la sección de variedades. Desde el número 92, fechado el 21 de mayo de 1850, hasta el número 188 del 21 de diciembre de 1851, apareció la serie titulada *Peregrinación*, una pieza clave tanto para la comprensión del imaginario territorial en formación como para el análisis de las tensiones entre saber técnico, discurso político y representación cultural en la Nueva Granada. Mediante este escrito Ancízar dio cuenta al *público lector* de los trayectos y avatares de la ilustrada empresa por los mencionados territorios.⁵⁷ Al parecer, estos *folletines* fueron todo un éxito, hecho que de ser cierto permitiría pensar en la existencia de una expectativa más general ante la posibilidad del conocimiento del país.⁵⁸ Este comportamiento de *expectativa y reclamo de publicación* es el complemento básico de la *divulgación* y en su interacción constituyen la genuina publicidad como espacio social y político en el que se determinan los asuntos e intereses que han de llegar a constituirse en lo

⁵⁵ En esta investigación se prefiere la expresión: *construcción literaria de la nación*, pues no se comparte la idea de la literatura como un algo más, entre diversas cosas que tendría una sociedad, sino que se considera a la literatura como parte constitutiva de la vida social y de la realidad histórica de una comunidad por cuanto que, como modo básico de representación y expresión, hace parte de su destino.

⁵⁶ <https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBC/Home/AcercaDe/1>

⁵⁷ *El Neogranadino* era un periódico de circulación nacional, y en su imprenta también se publica la *Gaceta Oficial*, en la cual vieron la luz algunos de los informes presentados por Codazzi y, por supuesto, los informes del secretario de Relaciones Exteriores, en lo que se da cuenta de las parciales recepciones del proyecto por parte del gobierno.

⁵⁸ No es posible hablar aquí, sin más, de *general o de particular* porque no se puede dejar de tener en cuenta el alto índice de analfabetismo en el país.

público, esto es, en la res-publica; por oposición el ámbito secreto desde el cual se asumen y resuelven los asuntos de Estado como asuntos privados de una persona, de una familia o de un grupo en los regímenes despóticos y monárquicos. Ésta primera característica es la respuesta de Ancízar con su búsqueda de un espacio de divulgación amplio, en abierto desconocimiento de lo dispuesto por el artículo 4 de su *contrata* con respecto a la entrega semestral o anual de sus escritos en las dependencias de la Secretaría de Relaciones Exteriores. Con el guiño del *Ángel de la historia* y con una literatura buscada, Ancízar pretendía un *espacio más público* para lo nacional. En 1853 estos *folletines* serían reunidos y editados con el nombre de la *Peregrinación de Alpha*, y con el cual se conocerían la obra de allí en adelante.⁵⁹ También en ese año Ancízar sería desvinculado de la *Comisión* y encargado de representaciones diplomáticas.

Es un Viaje; pero ¿Qué Tipo de Viaje?

El hecho de que su objetivo básico sea el conocimiento de un territorio lo hace una expedición, una exploración, pero en cuanto es un *proyecto contratado* por el gobierno que determinó los conocimientos y aún sus formas de obtención y presentación, es una *comisión*: lo que se ha de buscar y ante todo lo que se ha de encontrar, está determinado por los intereses y necesidades del contratante, hasta el punto de convertirlo en un proyecto más administrativo que de conocimiento. El componente básico de inquietud intelectual, de curiosidad y de sorpresa frente al territorio por conocer —¿lo desconocido? — queda supeditado a los objetivos contratados: el explorador, lo es solo en cuanto funcionario.

Para la profesora Olga Restrepo, (1999) la descripción del temprano paisaje sabanero con quien Ancízar da comienzo a su *peregrinación*, está compuesto

⁵⁹ La *Peregrinación de Alpha* es una obra que ha conocido un gran derrotero editorial y la complejidad y significación de su texto hacen que se lo merezca. Desde los inicios de la *Comisión Corográfica* conoció su primera impresión bajo la forma de entregas en el periódico *El Neogranadino*, las cuales fueron publicadas luego de su última entrega, de manera integral como libro. Después de esta primera aparición ha conocido muchas ediciones, a pesar de lo cual los comentarios y estudios que ha suscitado no son precisamente abundantes. Actualmente, al parecer, la Universidad Nacional de Colombia prepara una edición crítica de la obra a partir de la tenencia de los manuscritos tomados por Ancízar durante el viaje, de sus propios apuntes de dibujo y de las indicaciones y apuntes de dibujo propuestos por el mismo A. Codazzi, lo cual promete una edición plena de trabajo y dificultades, pero también un magnífico instrumento para su conocimiento, el de su autor y el de la *Comisión*.

básicamente por los usuales lugares retóricos que conforman la partida del geógrafo y que le permiten enfatizar en la ruptura, en el cruce del umbral frente a lo acogedor y familiar y aquello extranjero y desconocido a que se dirige. Y por supuesto que es el efecto buscado. Sin embargo, es necesario detenerse un poco más en dos aspectos. En primer lugar, el sitio entrañable desde el cual se parte no se construye desde la casa como morada inmediata —cargada de espacios, rincones e incluso sótanos, todos ellos más densos y significativos, y por tanto más eficaces para provocar el efecto emocional deseado—, ni desde la ciudad, con sus lugares y trayectos que facilitarían una apelación más directa a las memorias compartidas. Por el contrario, el punto de partida se sitúa en los elementos y sonidos de la Sabana, desde donde la ciudad se percibe como una masa indefinida de edificios y ruidos, cada vez más borrosa con cada vuelta del camino, con cada paso. Por el contrario, el punto de partida se sitúa en los elementos y sonidos de la Sabana, desde donde la ciudad se percibe como una masa indefinida de edificios y ruidos, cada vez más borrosa con cada vuelta del camino, con cada paso. En segundo lugar, es fundamental tener siempre presente que el etnógrafo se dirige hacia un otro; hacia aquello que solo puede nombrarse como su propia patria, en el sentido más profundo de la expresión. Con toda la carga de afecto, pertenencia y entrañabilidad que esto implica. Es decir, se admite la necesidad de una exploración, de una expedición a la propia patria. Condición ya reconocida por Caldas de forma clara y contundente, a fin de que, en cuanto conciencia crítica, llevará al conocimiento, más allá de un cúmulo de representaciones en papeles útiles para la administración o la promoción del país en el extranjero, hacia una dinámica de conocimiento capaz de incidir en las relaciones sociales que dan origen a tal desconocimiento.

Lo cierto es que Ancízar prefirió para su escrito una denominación singular: *Peregrinación*, lo cual sin dejar de estar relacionada y evidenciar *el viaje*, le da, por un lado, una connotación personal opuesta a las ideas de exploración y de expedición de viaje científico. Y, por otro lado, vincula el viaje con resonancias religiosas que son de donde deriva su sentido personal íntimo, en cuanto viaje motivado en creencias o escenarios dependientes de situaciones de la persona con su propia fe: crisis, expiación de culpas, entusiasmos o búsquedas de condiciones especiales, entre otros.

Para las tres grandes religiones que se consideran derivadas del Libro Sagrado, la *peregrinación* es una acción religiosa común y corriente que hace parte del ordenamiento colectivo de la misma: *peregrinación* a los lugares sagrados, pero que involucra una situación o una motivación muy personal. Es decir, que hace parte del ordenamiento religioso sagrado de un territorio a partir de lugares de una gran significación colectiva: un templo, un lugar donde se ha presentado un dios o un profeta, donde reposan más reliquias, etc., y a la vez, una ocasión para la clarificación y renovación de los vínculos personales con dicho credo. Dentro del cristianismo además de este *viaje* formal a los lugares sagrados de la fe, la condición de *peregrinación* es una de sus manifestaciones básicas, aquella con que explica figurativamente su predicación y promesa de un trasmundo que hace que la vida en ese mundo presente no sea sino un tránsito hacia la verdadera *patria*: el cielo; con lo cual se vinculan a esta imagen otras de sus ideas básicas del cristianismo: la inmortalidad del alma y la vida como proyecto salvífico cuyo verdadero sentido es a hacerse digno de la salvación mediante la superación del pecado. Se expone esto por extenso, porque Ancízar posee una lucidez y una cultura que permite prever su permanente consideración de las *cargas significativas* y porque su posición manifiesta frente a la religión siempre fue de distancia, de crítica y desconocimiento. Promovió la libre expresión pública de cultos; en muchas ocasiones responsabiliza a la religión católica del dogmatismo y la incultura comunitaria y es claro en considerar que esta formación religiosa debe ser sustituida por una de educación pública, además, al parecer dispuso que sus funerales se hicieran sin publicidad y sin ritualidad. Pero, de otro lado, se casa por la iglesia y en su *peregrinación* hay un permanente reconocimiento de la función de estructuración social que ha jugado la parroquia en la comunidad nacional.

Libertad de cultos, consecuente independencia del Estado y la religión; desamortización de los bienes inmuebles de la iglesia, y sus implicaciones en la educación pública, matrimonio civil, divorcio, administración municipal, cementerios (base de la futura Registraduría del Estado Civil, por oposición a los *libros de sacramento*) son unas de las propuestas más distintivas del *Liberalismo Radical*, frente a la reacción conservadora para la cual todo esto no era más que

desquiciamiento del orden social *tradicional* y que restableció el Concordato y la relación *iglesia-Estado* a partir de la Constitución de 1886.

Pero la escritura contratada es un conjunto de limitaciones que determinan la estructuración del escrito. La más definitiva de ellas es la exigencia de un primer ciclo referente a la nación misma: todo lo que se realice debe acumularse, relacionarse, juntarse en un Atlas, una geografía general y un álbum de la Nación. Las provincias imponen el segundo ciclo. Estas eran unidades administrativas de existencia variable en cuanto dependían de los intereses políticos y administrativos vigentes en los distritos, pero que también respondían a lo que se ha pretendido sean unas *regiones naturales y sociales* en lo cual hallarían un sustento aparentemente más sólido para la localización de las cambiantes circunstancias porque, ante todo, son los espacios de ubicación de las tan anheladas *riquezas naturales*. Son por tanto entidades administrativas fundamentales que reunidas en pequeños grupos de tres o cuatro, serán el principio estructurante de la formación de Estado que de constituirse como espacios geográficos, sustentarían la diferenciación regional y con ello la Federación. El tercer ciclo vendría impuesto por la caótica y trivial acumulación de aspectos a considerar en cada localidad o provincia, lo cual lleva a que el escritor cree esquemas descriptivos y aún de análisis que es posible reconocer cada tanto. El paisaje, su caracterización geológica, su explotación económica, el poblado, consideraciones sobre sus servicios, vivienda, educación y especialmente su iglesia y su párroco, como indicadores de la condición *civilizadora* de la comunidad; la población y sus estadísticas, tanto de procesos judiciales como de libros de sacramentos, sus actividades, prosperidad y potencialidades económicas.

Entre estos tres ciclos se instala la producción literaria de Ancízar en la *Peregrinación*. A pesar de la imposición, no es posible considerarla como la escritura subordinada de un burócrata rindiendo informes. Lo primero que genera Ancízar es una ficción de itinerario, estar en el recorrido de un trayecto y lo hace de múltiples y muy logradas formas: apelando a la afectación estética del paisaje recorrido, a las dificultades para la andadura que imponen ciertas características geográficas mediante el establecimiento de distancias o de diferencias de temperatura, al ingreso o abandono de un sitio, en fin, como referencia directa a los avatares mismos de la *peregrinación*: el acampar, las posadas bondadosas y hospitalarias encontradas, etc.

Esta narrativa horizontal de trayectoria es cortada permanentemente por incisiones literarias verticales mediante las cuales Ancízar enriquece y da sentido al recuento del recorrido con todo tipo de singularidades encontradas, y que le permiten trazar esquemas de comprensión que le dan unidad y sentido a los distintos instantes del trayecto a pesar de la permanente decadencia de lo nacional y lo regional.

Hay capítulos dedicados a dar a conocer una condición geológica, a transcribir un documento histórico relativo a los Comuneros o al relato de las acciones a que la sed de oro llevó a los Conquistadores, a la situación de los pueblos aborígenes, o a los hechos propios del proceso de independencia acaecidos en los distintos lugares por donde iban pasando, lo cual permite reconocer la existencia de una unidad histórica. El ingresar en las actividades de un día de mercado en un determinado pueblo, el relato de los hechos históricos que tuvieron lugar en uno u otro sitio, la descripción y análisis de la situación de la religión –el templo y el sacerdote– como factor *civilizador* de la comunidad son temas a los que se recurre con frecuencia para el acercamiento a la condición social. Algunas de las presencias evidentemente literarias son Francisco José de Caldas, Joaquín Acosta y Domingo F. Sarmiento.

Su fascinación con la teoría de los sistemas de mares internos del altiplano Cundiboyacense que habría desaguado por tanto en el río Funza y el Salto del Tequendama, como por el río Saravita (sic) –Chicamocha– le permite reconocer características del paisaje y condicionamientos que este proceso impuso a las comunidades que habitaron el territorio a través de muchas partes del recorrido, hasta proponer la existencia de una mina de sal entre Zipaquirá y La Salina. Mediante la descripción de los templos, de su condición arquitectónica, de su estado de conservación, de sus imágenes y de la persona del párroco, en los *diversos* lugares, establece la presencia de la iglesia como condición estructurante de la sociedad hasta el momento existente, los muchos aspectos en que interviene y el problema de cómo va asumir la *República* su sustitución o la secularización de la sociedad, con la tan menguada presencia de instituciones como la escuela pública, la justicia o las alcaldías. Hasta llegó a proponer que el gobierno debía pensionar a esos párrocos que son los únicos agentes *civilizatorios* que han tenido algunas comunidades. Pero por otra parte encuentra las condiciones que le permiten singularizar una región en especial a partir de vocaciones económicas o con proyecciones de posibles circuitos

comerciales. En este sentido, está siempre pendiente de cómo una región podría construir un acceso al río Magdalena como condición para acceder al comercio mundial y para ello está permanentemente considerando la navegabilidad de los afluentes de este río que cruzan los territorios visitados. Tampoco es ajeno a las posibilidades de acceder al Golfo de Maracaibo a través del Río Catatumbo y de su afluente el río Zulia y aún mucho menos, a la posibilidad de un circuito comercial que integre las regiones del nororiente con el río Orinoco a través del sistema fluvial del río Meta y sus afluentes.

En el tratamiento de estos lugares singulares, en ocasiones se le percibe apresurado por incluir los muchos aspectos que le han señalado; pero en general, hay un valioso esfuerzo por construir una estructura de conocimiento que integre esos múltiples factores a través de relaciones materiales constatables, sin que esto excluya la educación o la moral de una comunidad como determinante material, ni impida la comprensión de una actividad moral a partir de condiciones geográficas o económicas. Es este el espacio de algunas de sus mejores páginas, en cuanto trabajo escrito de comprensión y expresión compleja de la sociedad nacional. Uno de los pasajes más representativos de este logro es el capítulo dedicado a Chiquinquirá. El itinerario se inicia retomando mediante cifras y características geográficas que le permiten ubicar un valle, pero inmediatamente lo detiene con el paso a la contemplación estética en cuya *descripción* cada parcela de color que compone el territorio como un *mosaico* es identificada con algún producto o algún momento de la producción agrícola: verde para el trigo, negros para la tierra preparada para la siembra y otros salpicados por las flores de las habas, arvejas o frijoles y en medio de esa contemplación y de ese paisaje, expone la contraposición básica que construye la ciudad: un enorme templo del cual luego dará algunas características arquitectónicas, rodeado de un poblado de casas de teja y de paja (134 de las primeras y 1040 de las segundas especificará después, convirtiendo esta diferencia en un indicador de la distribución social de la propiedad material). Esto le permite comprender a Chiquinquirá como la villa de los *milagros y los peregrinos*, como una comunidad cuya principal fuente económica es la devoción popular. Hace un relato de los distintos componentes de esa feligresía más basado en el vestido como distintivo regional y de condición económica sin dejar de mencionar las castas, todos en *una*

masa viviente que circula en torno a las demandas a la Virgen del Rosario (marianismo absoluto). Hace un recuento de la historia de esta pintura desde el primer encomendero que la encargó, pasa por un cálculo de lo rentado por los dominicos gracias a misas, salves y rosarios; evalúa las manifestaciones de prosperidad material en la ciudad, a pesar de la cual señala su estática; hace una crítica muy fuerte a lo equívoco de la educación y termina con una reflexión sobre la estrecha condición de la vida de las mujeres en las sociedades andinas estructuradas sobre la fe católica.

No es por ser el primero en haber escrito sobre el país o sus regiones que Ancízar ocupa un lugar en la literatura nacional. Tampoco lo es como quiere la trivialidad por ser el más ameno de los relatos de viaje. Es por su evidente y permanente preocupación por encontrar una forma de comprender el país de una manera integral, lúcida y compleja que no le reduzca a tablas estadísticas, sino que permita ver sus comunidades, sus condiciones y conflictos y por ello hace un inteligente esfuerzo de interrelacionar diversas formas de conocimiento y de encontrar para ello una prosa diáfana y esclarecedora que manifieste la tarea de la inteligencia. Es esta búsqueda de inteligencia y expresión para su sociedad, lo que le da un necesario lugar en la literatura nacional y, a la vez, hace que las clasificaciones precisas como literatura de viaje resulten menguadas ante la experiencia de leerlo. Aunque por su tema se ha dado la tendencia a considerar a la *Peregrinación* como antecedente del costumbrismo, esto no es posible precisamente por integralidad en múltiples sentidos (diferentes disciplinas: ciencias y literatura; diversas ciencias: geología, economía, estadística; diferentes formas de comprensión: moral, crítica, religión) se dan cita en un discurso y no hacen posible ni la fragmentación en *cuadros* ni su posterior composición en *mosaicos o museos*. Una *peregrinación* no puede ser un *cuadro*, es una experiencia que se resuelve en el encuentro con la historia de un territorio y en la búsqueda de una personalidad intelectual. Solo cabe esperar que el país haya ganado en las negociaciones en Ecuador, algo que compense la pérdida de Ancízar como escritor de toda la *Comisión*.

Juan Cárdenas y La Novela *El Peregrino Transparente*

Novela escrita itinerantemente entre marzo de 2020 y marzo de 2022, conforme a la anotación final del autor, y publicada por primera vez en enero del siguiente año, la novela *Peregrino transparente* del payanés Juan Cárdenas⁶⁰ es de obligada mención en esta parte del trabajo por cuanto uno de sus ejes narrativos es la *Comisión Corográfica*, además de que su narración esta explícita y diversamente vinculada con lo narrado por Manuel Ancízar en *La Peregrinación de Alpha*. Pero no se trata tan sólo de que esta expedición le proporciona contexto histórico a su ficción y enganche narrativo a su relato, sino también de que su trama central está conformada por la fuga y persecución del indio Pandiguando, pintor de cuadros de temas religiosos principalmente para iglesias. Por lo menos, es en las iglesias donde, el venezolano Carmelo Fernández, primer pintor de la *Comisión Corográfica*, encuentra sus cuadros, en cuya presencia tiene, la que, según él, es la experiencia más decisiva en el trayecto de un pintor: estar frente a la obra de un pintor, poder contemplar una genuina realización de la pintura. Entusiasmo estático que Fernández transmite, según la novela, al inglés Henry Price, segundo pintor de la *Comisión*, quien, a su vez, tiene su primera experiencia directa de tal obra, frente a un cuadro colgado en la iglesia de Mariquita, a orillas del río Güali y en el que se representa a la mártir Santa Lucía, patrona de los invidentes, sosteniendo una bandeja en la que están sus ojos. Es decir, no es simplemente que el western,⁶¹ que tiene como protagonista a un pintor, esto es uno de los lenguajes más significativos, tanto para la *Comisión Corográfica* como para el *costumbrismo*, sino que además, le da consistencia como personajes a muchos

⁶⁰ Nació en Popayán, Colombia, en 1978. Es uno de los escritores latinoamericanos más relevantes de lo que va de siglo. Autor del libro de relatos *Carreras delictivas* (2008) y de la novela *Zumbido* (2010), reeditada por Periférica en 2017), ha traducido a autores como William Faulkner, Gordon Lish, Muriel Spark, Norman Mailer, Nathaniel Hawthorne, Thomas Wolfe, Eça de Queirós o Machado de Assis. Entre 2008 y 2010 gozó de una beca de creación en la Residencia de Estudiantes de Madrid. En 2013 Periférica publicó su novela *Los estratos*, que fue recibida con elogios por la crítica de España y América. Posteriormente, aparecieron sus también novelas *Ornamento* (2015), *El diablo de las provincias* (2017), por la que recibió el Premio de Narrativa José María Arguedas en 2019, y *Peregrino transparente* (2023). Es autor asimismo de dos textos inclasificables: *Volver a comer del árbol de la ciencia* (Tusquets Colombia, 2018) y *Elástico de sombra* (Sexto Piso, 2020). Otras de sus obras: *La ligereza*, *El diablo de las provincias*, *Los estratos*. (Esta información ha sido tomada de <https://www.editorialperiferica.com/libros/peregrino-transparente/>)

⁶¹ El término es propuesto por el mismo Juan Cárdenas, en las reflexiones que hace el narrador para calificar el género del relato en que se ocupa; ver, por ejemplo, las consideraciones que al respecto hace al inicio de la novela en la página 15.

de quienes hasta ahora han tenido exclusivamente una consideración histórica, haciendo que discutan y reflexionen experiencias y asuntos prioritarios para su condición de pintores y acerca de los cuales, la historiografía o carece de fuentes o le toca conformarse con llegar sólo hasta el plano conjetural. Así, la ya mencionada experiencia de Fernández frente a una obra maestra, o la diferencia que Price reconoce entre la representación lograda por el daguerrotipo (técnica con la que también había trabajado) en cuanto *copia* de lo real y la representación que alcanza la verdadera pintura en cuanto estaría *untada* de eso que es, aquello que pinta. O la contradicción vivida entre la pintura como realización de un catálogo figurativo de lo hallado por la *Comisión* por uno de sus funcionarios, y la realización de acuarelas gestadas desde un gusto personal y una íntima necesidad expresiva.

La novela está constituida por tres partes bastante desiguales tanto en tamaño como en forma, siendo la más larga y la más cercana al relato, la primera: *Gorgona. 1850 – 1852*; y es la que ha dado lugar a la mayor parte de los juicios elogiosos sobre la provocadora narrativa del autor. Las otras dos: *El jardín de los presentes y Tigre negro (1855)*, condensan la capacidad del autor para proponer disrupciones al orden narrativo tradicional, mediante la inclusión de otros estilos como las reflexiones fragmentadas, escritura muy cercana a la tradición filosófica, por ejemplo, en los primeros filósofos griegos, en especial los afamados aforismos de Heráclito y más cerca históricamente, en el gusto que G. C. Lichtenberg y F. Nietzsche tuvieron por este estilo fragmentario y su sabor de escritura prístina, que ya en sí misma es un rechazo al desarrollo sistémico del pensamiento. Se hace mención específica de esto, porque otro de los componentes bastante recurrentes por el autor en su novela, es su apelación a algunas de las figuras y planteamientos tradicionales de la filosofía, como “el mito de la caverna” de Platón, la propuesta aristotélica del ocio como condición indispensable del pensamiento y la creación, las consideraciones de M. Heidegger y A. Koyré sobre la diferencia entre técnica y tecnología como realizaciones de diversas formas de vincularse con la realidad, de comprender lo real y el quehacer humano, entre otros.⁶² Cada una de las tres secciones está compuesta, a su vez, de múltiples

⁶² En el caso del historiador de las ciencias sus ideas respecto a esta diferencia están expresadas de forma más explícita y clara en su artículo dedicado al origen moderno de la tecnología: *Del mundo del más o menos al universo de la precisión*. En Heidegger esta diferencia tiene una más amplia y compleja repercusión pues las consideraciones vinculadas a ella no incluyen sólo el importante

partes, diferenciadas entre sí por un espacio en blanco un poco más amplio que el existente entre párrafos. Estas otras partes son, en general, de corta extensión: en promedio una página, aunque algunas alcanzan las diez páginas. La estructura es, por tanto, muy similar a la de *La vorágine* de J. E. Rivera y esta fragmentación le permite al autor introducir en la composición del texto, manteniendo su continuidad narrativa, asuntos y digresiones de diverso orden: informaciones e interpretaciones políticas, consideraciones sobre la *Comisión Corográfica* y, en especial, disquisiciones alusivas a la búsqueda, al intento de comprender el propio quehacer literario y artístico, en general, así como la condición del lenguaje, a través de la reflexión crítica del narrador.

Resulta indispensable considerar específicamente las principales directrices de la interpretación que sobre la *Comisión Corográfica* propone el autor. En primer lugar, plantea la oposición radical, no sólo entre un sector liberal y otro conservador de la élite gobernante, sino, además, la existencia de dos periodos históricos signados por la misma oposición.⁶³ El periodo liberal habría tenido lugar durante las dos primeras décadas de la segunda mitad del siglo XIX y a este periodo corresponde la realización de la *Comisión Corográfica*, la cual evidenciaría esta condición en su permanente preocupación ilustrada por la educación, en su carácter científica y en su inventario de posibilidades de producción y de recurso infraestructurales que permitieran sustentar el propósito económico de la anhelada vinculación al mercado mundial. A continuación, habría tenido lugar el periodo conservador del cual sería expresión legítima y coherente el *costumbrismo* y su apego, su tendencia por lo tradicional y lo hispánico. Aunque el autor menciona cómo la dinámica generada por un sector que siempre ha estado empeñado en la participación en el mercado mundial y nombra los principales productos sobre los que ha recaído esta pretensión, desde el tabaco hasta la actual cocaína, no la reconoce como el factor que determinó básicamente, tanto las

dominio de la teoría sobre la práctica, sino que también incluyen aspectos decisivos para su filosofía como la voluntad de dominio del hombre moderno y su instalarse en medio del ser a través de ella. Son básicos en este sentido sus textos sobre *El mundo como representación* y *El origen de la tecnología*.

⁶³ Esta oposición política radical es la que ha estructurado la historiografía tradicional y su permanente pretensión de elevar a determinante y orden histórico y a cifra de la sociedad nacional, los conflictos de intereses entre sectores de la pequeña élite dominante. Historiografía de cuño política, que por lo demás fue ampliamente criticada por la escuela de la *Nueva Historia de Colombia*, gestada por el profesor Jaime Jaramillo Uribe y un notable grupo de sus estudiantes, como obstáculo epistemológico que había impedido el desarrollo de una historiografía social, económica y cultural. A esta corriente historiográfica se hacen diversas referencias en este trabajo.

ínfulas liberales del periodo en mención, como sus límites y sus ambigüedades, en cuanto actividad que buscó política y legislativamente conducir a su favor los recursos e instrumentos del Estado. Por lo anterior, no le es posible reconocer que no es una alternancia política tan radical y que lo que sucede es que el auge liberal va hasta cuando dura el auge exportador de las primeras exportaciones significativas: el tabaco y la quina. Tampoco le permite reconocer los propósitos de la Independencia ni los intereses de los artesanos (la configuración del mercado interno), como fuerzas sociales y económicas del momento, que hicieron su aparición con el movimiento del general José María Melo y que fueron burladas políticamente y eliminadas militarmente, por la élite dominante, que, en esta ocasión de posible pérdida de su poder consuetudinario, si se presentó y decidió como un frente unido, aunque si menciona el movimiento. Por último, pero con un papel decisivo en la configuración ideológica de las propuestas y las actividades culturales del periodo, no le permite reconocer la ambigüedad y la confusión política, como si lo hace don Eugenio Díaz en su cuadro *El caney del Totumo*, en el que evidencia cómo la innovadora pretensión de participar en el mercado mundial, no fue obstáculo para que se llevara a cabo con base en las formas tradicionales de trabajo, basadas en el servilismo, el sometimiento y la explotación en todos los sentidos, por parte de los hacendados interesados. Ambigüedad que también puede reconocerse en muchas de las afamadas reformas que caracterizan al referido momento histórico, así como en el pensamiento y la actuación pública de muchos de los políticos que rigieron los destinos del poder en la época.

Estas aclaraciones se hacen, a pesar de la advertencia del autor de no pretender en su escrito el rigor histórico, y, ante todo, para generar una oportunidad de exponer algunas de las líneas interpretativas de este trabajo. Esta ambigüedad política procedente del posicionamiento de las élites dirigentes del país, frente a los múltiples aspectos del poder social en la época estudiada, tiene una especial significación para esta investigación, porque siempre se tiene muy de presente que era el único sector social letrado, que manejaba y del que procedían todas las formas de escritura, entre ellas la literatura. Finalmente, no está de más mencionar algunos aspectos sobre Manuel Ancízar, autor de *La Peregrinación de Alpha*, texto en cuyo relato se origina y se sostiene buena parte de la novela de J. Cárdenas, al punto de que aún su título es claramente un eco de los peregrinos de la *Comisión Corográfica* que si han sido

históricamente visibles. Ancízar y su desempeño en la *Comisión*, no pueden considerarse como *científicos*, pues aparte de que su formación, evidentemente rigurosa, fue como abogado y político, es la incipiente presencia y el secular rechazo a la ciencia moderna, uno de los factores que más determinadamente intervinieron en el prioritario papel que juegan la literatura y la pintura en la construcción de la imagen de esa primera nacionalidad institucional y estatal. Además de que Ancízar y el pintor Carmelo Fernández no fueron compañeros de peregrinación. El proyecto de elaborar permanentemente pinturas que ilustraran lo hallado, al parecer se le ocurrió a Codazzi sólo cuando ya la primera andadura estaba en su realización, luego Fernández participó sólo en la segunda salida y para cuando esta comienza, Ancízar ya estaba comprometido con una misión diplomática que lo llevó al Perú y, en fin, a un de viaje por varios países de Suramérica. La importancia de esto radica en que para la comprensión cabal de la obra de Ancízar, que aún espera su edición crítica, es necesario tener en cuenta que está llena de complejas descripciones de los paisajes y de las comunidades que encontraron, pero también de bocetos y esquemas gráficos, con indicaciones aún del color que debería usarse, y lo es también para la consideración de la pintura de Fernández, quien realizó acuarelas sobre parajes que no visitó, esto es basándose en los apuntes de Ancízar.

Al estar basada en la historia de un pintor de iglesia, la novela realiza interpretaciones claras y polémicas sobre la producción de cada uno de los pintores de la *Comisión*, que van desde consideraciones sobre el arte en general, hasta apreciaciones de detalle sobre cada pintor: su trabajo, sus reflexiones, entre otras. Este trabajo comparte con ellas algunos aspectos, en especial, el gusto por las acuarelas de Price, al calificarlas como las mejores de la *Comisión*, a pesar de su aparente desprolijidad técnica. Sin embargo, no se comparte la explicación de que los defectos con que fueron pintados muchos de los cuerpos, dependen del apresuramiento del artista por cumplir con el inventario de imágenes que le era exigido y, además, por el desprecio que el pintor sentía por el hecho de que se usaran y aceptaran los cuerpos, las posturas y los trajes como auténticos temas de la pintura. Consideración que no es muy coherente con la interpretación general de la pintura atribuida a Price, basada en que la finalidad de esta manifestación artística es el *unto*, esto es el lograr untar la obra de la realidad de las cosas, y la de *copiar* lo real como lo hacía el daguerrotipo.

El planteamiento básico de este trabajo es más cercano a la propuesta hecha por Diego Ríos, en su canal *El silencio de los símbolos*, donde realiza videos dedicado a la historia de la pintura, y el segundo de ellos, de finales de febrero o principios de marzo de este año, lo consagra a explicar que la presencia del bodegón y su opción, aparentemente trivial e incipiente por los objetos no es algo menor como se ha considerado tradicionalmente, sino que es el resultado de la necesidad de una época en la cual la realidad misma ha hecho crisis, ha entrado en cuestión y se intentan nuevas formas de aproximarse, de tantear a través de las cosas, intentando restituir o encontrar esa realidad desvanecida.

Para el presente trabajo el costumbrismo tendría mucho de ese tanteo de una época en que lo real ha dejado de ser evidente y de estar a la mano, y por tanto hace indispensable restablecerlo, aunque también contenga mucho de las urgencias doctrinarias e ideológicas propias de las naciones que enfrentan, por primera vez históricamente, la configuración de una nación particular.

Por supuesto, que tal inquietud y dicho doctrinarismo lo compartió con la Comisión Corográfica.

CAPÍTULO III

El Costumbrismo en Colombia, Primeras Manifestaciones

Consideraciones Sobre *El Costumbrismo* en Colombia

Introducción

El objetivo del trabajo es estudiar un *costumbrismo* específicamente: el producido en torno a *El Mosaico*. Esto implica que se reconoce que este no fue ni el único ni el primer *costumbrismo* en el país. Para 1858, año de la creación de la revista *El Mosaico*, las expresiones artísticas y literarias asociadas a este movimiento ya llevaban poco más de una década siendo producidas en el país y circulando a través

de publicaciones periódicas. Fuera del alcance de los propósitos de esta investigación para el estudio del *costumbrismo* en general en el país, es imprescindible poseer una comprensión básica de sus expresiones previas a la formación de *El Mosaico*. Aproximación que se lleva a cabo primero a partir de la producción del pintor Ramón Torres Méndez reconocido como el artista más destacado del género; y segundo, con base en la obra de José Manuel Groot, igualmente muy apreciado como cultor del género en pintura, pero en especial, por su producción periodística, literaria e historiográfica.

La abundante producción costumbrista es estimada como la expresión cultural más representativa del país en el siglo XIX. La razón comúnmente aducida es la pretensión de que con los textos escritos en publicaciones periódicas y las pinturas realizadas bajo su influencia se dotó por primera vez a la vida social y al paisaje de la nación de una *imagen documental*, convirtiéndose con ello en un momento cultural y político decisivo. La imagen tenía como objetivo proporcionar un referente de identidad a las diversas comunidades para las cuales todo aquello distinto a su localidad o su región era extraño, a una comunidad nacional tan dispersa y provinciana que resultaba exótica para sí misma; pero a la vez, debía proveer una representación del país para otras naciones, entre las cuales era casi totalmente desconocido especialmente ante las europeas cuya inmigración se buscaba promover. No es menos cierto, por tanto, que este reconocimiento ha sido en muy buena parte oficial y que ha tenido un componente empresarial. Esto significa que en los diversos proyectos editoriales adelantados por entidades como la *Biblioteca Nacional*, la *Presidencia de la República*, el *Instituto Colombiano de Cultura*, así como los llevados a cabo por empresas o bancos, las *colecciones de cuadros de costumbres*, algunas de sus *novelas y pinturas* han encontrado siempre lugar para sus reediciones.

Sorprende, sin embargo, que a pesar de lo reiterado del reconocimiento y de la significación que se le atribuye, apenas hayan comenzado en el país los estudios sobre el movimiento. Así mismo, impresiona que en los comentarios y escritos existentes al respecto se repitan errores y lecturas amañadas y superficiales que le dan continuidad a una consideración prejuiciosa del movimiento, a una lectura previa que anticipa e impide la experiencia misma de las obras. Por ejemplo, *Los bogas del Magdalena* siempre se ha presentado como un *cuadro de costumbres* de Manuel María Madieto,

publicado en el *Museo de Cuadro de Costumbres Variedades y Viajes* en 1866, en el que se “describen las formas de vida de los habitantes de las riberas del río”; y como otra de sus singularidades, se afirma que “recoge el habla propia de tales pueblos”. Pero al leer el texto se encuentra que solo algunas palabras sueltas son transcritas intentando reconstruir la forma como supuestamente son pronunciadas por los *bogas* y que no permiten en modo alguno reconocer su lenguaje; de la misma manera que se alude a algunas circunstancias locales, como no podía ser menos en el intento de darle un lugar a la narración, pero ni el habla de los *bogas* ni las formas de vida de los pueblos riverenos son los protagonistas ni el objetivo literario. Sin embargo, lo que sorprende más es que sólo hasta la reciente publicación del libro *Museo de Cuadros de Costumbres y Variedades* en dos tomos por Martínez Pinzón, F. (2020) en lo que atañe al cuadro *Los bogas del Magdalena* se ha puesto de presente que éste es la composición de José María Vergara y Vergara, realizada recortando, pegando y componiendo fragmentos de la novela de Madieto: *La Maldición* (p. 9). Así pues, no es la distorsión propuesta lo que más desconcierta, es su sostenimiento al punto que parece configurarse el fenómeno de una lectura previa con la finalidad de controlar y anticipar lo que pueda reconocerse en la experiencia lectora, de una especie de lectura sustituta.

Ninguno de los escritos encontrados en los cuales se asume de manera general el *costumbrismo*, es un estudio particularizado del mismo. Todos hacen parte de obras generales. El primero, *El costumbrismo en Colombia, una modalidad del pensamiento nacional* de Rafael Maya es un prólogo escrito en el año 1969 para una colección de *Cuadros de Costumbres* publicada por una empresa privada a la cual sus editores no le dan el alcance de *antología*, considerándola como un *repertorio*. El segundo texto lo componen tres artículos de la *Historia del Arte colombiano*, editada por Salvat en 1986 e incluidos en el volumen correspondiente al siglo XIX: un par de artículos del profesor Eugenio Barney Cabrera y otro del profesor y pintor German Rubiano Caballero, que aun cuando no están específicamente dedicados al movimiento, si lo involucran y tratan con aspectos del arte del momento que resultan indispensables en su comprensión. El siguiente texto es el que más debería ser cercano a la especialización, pues es el artículo *El Costumbrismo en Colombia*, escrito por Carlos José Reyes para el *Manual de Literatura Colombiana* de 1.988, editado por

Procultura. La cuarta consideración general es la realizada por la profesora de literatura María Teresa Cristina Zonca, para una obra de un carácter mucho más general en todo sentido: *La Gran Enciclopedia de Colombia del Círculo de Lectores* de 1.992; obra de cuyo comité científico hizo parte y para la cual escribió varios artículos contenidos en el volumen cuarto dedicado a *La Literatura*, entre los que se halla el denominado: *Costumbrismo*. Por último, está el capítulo *Costumbrismo* del *Manual del Arte del siglo XIX en Colombia*, de la artista, crítica de arte e historiadora Beatriz González Aranda, publicado en 2.017 con los auspicios del Ministerio de Cultura.

Rafael Maya⁶⁴

En 1969 la empresa *Carvajal & Compañía* publica el libro *Cuadros de Costumbres*, considerado por ellos mismos simplemente como un repertorio del género, esto es, sin los alcances que llegara a tener una antología. En esta publicación a manera de prólogo aparece el escrito: *El costumbrismo en Colombia, una modalidad del pensamiento nacional*, del cual es posible decir que es la primera propuesta de valoración en conjunto del movimiento en el país. Además de esta apreciación general, el escrito tiene la significación especial de estar realizado por Rafael Maya, quien es un poeta con un lugar reconocido en la historia de las letras nacionales.

⁶⁴ Nace en Popayán el 21 de marzo de 1897 y fallece en Bogotá, 22 de julio de 1980. Estudió en el Seminario Menor de Popayán y la Universidad del Cauca, donde inició la carrera de derecho; en 1917 publicará sus primeros versos. A los 20 años de edad se traslada a Bogotá para seguir con sus estudios en la Universidad Nacional donde se gradúa como abogado. Funda la revista *Cromos* junto a Miguel Santiago Valencia, logrando reunir a varios intelectuales del país. Se desempeñó en cargos públicos: secretario de Aviación adjunto al Ministerio de Guerra, hizo parte de la oficina de contabilidad correspondiente a la Tesorería Nacional, así como también en el Ministerio de Comunicaciones. Será nombrado rector de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Bogotá (1929) y reemplazará a Antonio Gómez Restrepo en el Colegio Mayor del Rosario en la cátedra de Literatura Colombiana. Hacia 1948 se le nombra rector de la hoy Universidad Pedagógica y en 1958 fue decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional. Entre sus ocupaciones se mencionan su participación como delegado de Colombia ante la UNESCO, será catedrático en las universidades Javeriana y Andes; así como también en el Instituto Caro y Cuervo y la Escuela Militar de Cadetes. En 1972 se le otorga el premio nacional de Poesía y el siguiente año será miembro de la Academia Colombiana de Historia. Su obra poética comprende títulos como *La vida en la sombra*, *Después del silencio*, *Coros del medio día*, *Tiempos de luz*, *Navegación nocturna*, *La tierra poseída*, *El retablo de sacrificio y la gloria*, *El tiempo recobrado* y su obra en prosa con algunos títulos como: *El rincón de las imágenes*, *Alabanzas del hombre y de la tierra*, Tomo I y Tomo II, *Consideraciones críticas sobre la literatura colombiana*, *Los tres mundos de don Quijote* y otros ensayos entre muchos otros títulos. (La biografía se basó en los datos que Cristina Maya suministra de su padre del libro *Obra Crítica*. (1982) Tomo I pp. 11-13).

Aunque de condición y de tendencias en su desenvolvimiento social como literato, muy tradicionales, es como poeta, de acuerdo con Gutiérrez Girardot, R. (1989) el primero que escribe versos libres en Colombia y también quien realiza el ideal de *poeta doctus*, lo cual hace que en su obra los escritos y ensayos que realizó sobre literatura, adquieran una connotada significación junto a sus poemarios más aún si se tiene en cuenta que la mayor parte de aquellos tratan con los temas y el problema de la literatura nacional (pp. 389-397). Estos son en su mayoría escritos de ocasión: un discurso, una efeméride, el ingreso en una academia, una ceremonia de una u otra índole, entre otros. Lo cual se evidencia en la distancia y en la independencia que guardan entre sí. Sin embargo, las labores como docente de historia de la literatura colombiana en la Universidad del Rosario, en donde reemplazó a Antonio Gómez Restrepo autoridad tradicional en la materia, dotaron a sus escritos de una regularidad y una continuidad de preocupaciones que a la postre permitieron a su hija, Clara Maya, ordenarlos en dos volúmenes que, siguiendo la secuencia propia de la historiografía tradicional, incluyen temas desde el descubrimiento y la Colonia hasta el siglo XX. Son menos los artículos dedicados a otras literaturas o a problemas propios de la crítica y la historia de la literatura en general.

El prólogo inicia con una afirmación que evidentemente contiene una promesa interpretativa: “El costumbrismo, en Colombia, fue algo más que una escuela literaria. Fue una modalidad del pensamiento nacional que involucró, en la amplia zona de sus posibilidades literarias, un conjunto de propósitos que fueron más allá del intento descriptivo...” (Maya, R. (1969) p. 9). Promesa de muy escasa realización. El más allá de lo literario se reduce a la afirmación de que además del intento descriptivo se pretendió dar “...una explicación si no profunda si acertada de la vida social del país...” (p. 9) y que para ello pretendió consignar sus diversos aspectos, concibiéndolo todo *con intención anecdótica y pintoresca*. Ninguno de estos planteamientos es desarrollado. No se esclarece qué explicación de lo social se forjó, ni mucho menos cómo en ella se relacionaron la *no profundidad* con lo *acertado* de la misma; así como tampoco qué tipo de testimonio puede elaborarse a partir de lo *pintoresco* y lo *anecdótico*. En cambio, si se establece un lenguaje que elogia, pero menosprecia, que reconoce, pero luego desestima, esto es que da continuidad a la no resolución del *costumbrismo* como antecedente primario de la literatura nacional: se

prosigue con la ambigüedad de la importancia de una imagen nacional que procede de una literatura considerada menor, cuando no abiertamente mediocre.

El segundo trazo interpretativo de R. Maya es referente a la condición colectiva, al aspecto grupal del *costumbrismo*. Esto tanto en la consideración de su lugar cultural (*modalidad del pensamiento nacional*), como en lo referente a quienes escribieron *cuadros de costumbres*, pues la expresión usada es la de *escuela literaria*, para luego afirmar explícitamente: “Todos los escritores colombianos de mediados de la pasada centuria, cualesquiera que fueran sus ideas políticas y su extracción social, escribieron cuadros de costumbres,” (p.10) como si aquello fuese una *obligación profesional* o *una consigna del destino*. El primer aspecto no pasa de la referida afirmación. El segundo sostiene el resto del escrito. En primera instancia, dedica una buena parte a explicar un juicio adverso sobre la producción del género, derivado de tal condición grupal: “...El género llegó de esta forma a vulgarizarse y a degenerar en pintura trivial de cosas más triviales todavía...” (p.10). En síntesis, esta vulgarización y degeneramiento se atribuyen a *la condición copiosa* de su producción, lo que trae como consecuencia la proliferación de plagios, una exagerada frecuencia en el uso de figuras y recursos logrados por el género y, por fin, el engaño con respecto a la aparente facilidad con que la descripción es asumida por los escritores sin antecedentes literarios.

En segunda instancia, la consideración colectiva de la escritura costumbrista se halla en el amplio espacio dedicado a *El Mosaico*: con respecto al cual hace una extensa cita del escrito de Vergara sobre su encuentro con Díaz; para pasar luego al elogio del grupo como “espacio para el sostenimiento y la promoción de la experiencia literaria” (p. 14); y por el mérito que significaba el mantenimiento de la unidad en torno a dicho fin a pesar de las diferencias políticas. Lo cual significa la aceptación acrítica no sólo de los términos del relato de Vergara, sino de las concepciones más comunes sobre el movimiento que en su mayoría fueron propuestas por los mismos gestores del grupo. En especial el planteamiento de que el *cuadro de costumbres* es un documento histórico, desplazándose su reconocimiento de la literatura a la historiografía, pero sin que esta transición sea sustentada. El resto del prólogo está dedicado a tratar sobre algunos escritores, con especial dedicación a Eugenio Díaz, pero sin hacer ninguna propuesta novedosa. Reconoce el papel de

promotor que tuvo Vergara y señala que esta condición ha sido la causa de que su literatura sea tratada con benevolencia. En cuanto a otros autores se limita a hacer afirmaciones generales y mencionar algunos de sus escritos.

Incluyendo un texto sobre *Manuela* y otros relacionados con los escritores Caicedo Rojas y Manuel Marroquín se completan los escritos de ocasión que Rafael Maya realizó sobre la *escuela literaria costumbrista*. En estos la única novedad que quizás valga la pena resaltar es la inversión que hace de la común interpretación según la cual se deriva al *costumbrismo* de la inclinación romántica por lo nativo, por lo nacional, por lo popular, afirmando, por el contrario, que mantener por parte de Díaz el lema de que los “cuadros de costumbres no se inventan sino se copian de la realidad”, fue un acto heroico que tuvo como finalidad librar la atmosfera de tanto enrarecimiento subjetivista proveniente del romanticismo y señalar una vuelta hacia la inmediatez de la vida y de la realidad social.

Eugenio Barney-Cabrera⁶⁵:

El siguiente texto lo componen dos artículos referentes al siglo XIX y hacen parte de *La Historia del Arte colombiano* obra con la dirección científica del profesor Barney *Costumbrismo y arte documental* y *Arte documental e ilustración gráfica* y dos del profesor Germán Rubiano Caballero: *Pintura y escultura a mediados del siglo XIX y primeras décadas del XX* y *Paisajistas y costumbristas*. Artículos que se ocupan con el desarrollo del arte desde la Independencia hasta comienzos del siglo XX. No hay en el volumen en general ni en ninguno de los mencionados capítulos, un intento de consideración amplia y de manera explícita el fenómeno costumbrista a pesar de sus generalizaciones y de la mención hecha en los títulos.

⁶⁵ Barney Cabrera Eugenio: (Nace en Santander de Quilichao, (Cauca) en el año 1917 y fallece en Bogotá, en 1980). Abogado, Historiador del arte colombiano, director de la Escuela de Bellas Artes, decano de la facultad de ciencias humanas, también director de la biblioteca central cargos todos ellos dentro de la Universidad Nacional. Dentro de sus publicaciones se registran: *Geografía del arte en Colombia* (1960); *La transculturación en el arte colombiano* (1962); *El arte agustiniano: boceto para una interpretación estética de San Agustín (Huila)* (1964); *Reseña del arte en Colombia durante el siglo XIX* (1967); *Temas para la historia del arte en Colombia* (1970); *El Arte monumental prehispánico* (1974, coautor); *La fauna religiosa en el Alto Magdalena* (1975) y *El arte en Colombia: temas de ayer y de hoy* (1980). Participó en la presentación escrita para múltiples exposiciones en la Biblioteca Luis Ángel Arango: *El paisaje y las acuarelas de Mark*, *La pintura de Manuel Hernández Gómez - Febrero de 1958*, *Grabados de Enrique Sánchez*, *Siete pintores mexicanos*. (Los datos acá registrados se aportan a partir de las publicaciones de las páginas web <https://www.diccionariodecolombia.expert/diccionario-enciclopedico/>; <https://descubridor.banrepcultural.org/discovery/> y <https://www.cervantesvirtual.com/>

Barney Cabrera luego de proponer un panorama histórico con conflictos entre *abogados* y *militares*, con reacciones colonialistas de arrepentimiento por parte del *clero*, los *latifundistas* y los *militares de casta*, con *las enseñanzas transformadoras* de *Bentham*, con “rupturas de medio siglo que ven volver el péndulo histórico”, (pp.1238-1240) pretendiendo crearle un escenario a las contradicciones propias de una clase dirigente tradicional que buscaba darle lugar a un Estado y una sociedad modernas, como quedó determinado por la Independencia, pero sin dejar los privilegios y las jerarquías; luego de este contexto propone la categoría de *arte documental* para identificar la que según él, es la búsqueda que dinamizó toda manifestación artística en el periodo: “El panorama histórico que brevemente se deja expuesto ha quedado documentado en las obras artísticas concebidas en aquel tiempo...” (p. 1240). Miniaturas, retratos, paisajes, caricaturas, pinturas de héroes y de costumbres, toda manifestación plástica, según el autor, buscaba con su representación documentar la realidad inmediata y cotidiana. No deja por supuesto de hacer algunos señalamientos tanto de logros como de limitaciones estéticas, lo que resulta importante porque es lo de siempre: este aspecto se deja de lado cuando ya se decide sobre el valor testimonial de la producción artística. Señala cómo los temas, los procedimientos, las exigencias de las clientelas y las limitaciones técnicas, hacen de muchas de estas manifestaciones simples lugares comunes de atildada habilidad técnica y medianía convencional, sin que sean espacios para identificar la expresión personal. Reconoce lo artificial de muchas de las escenas y posturas que componen estas pinturas y enfatiza como la ingenuidad y el lenguaje infantil componen estas obras por precariedad artística, precisamente cuando en Europa empiezan a buscarse estas condiciones de ingenuidad como alternativa para un arte que se siente perdido expresivamente en la compleja elaboración académica.

Estos reconocimientos los realiza a través de la valoración de la obra de algunos de los más destacados artistas del periodo: Espinosa, Torres Méndez, Groot, Urdaneta, entre otros, sin asumir tendencias o movimientos colectivos. La idea de *arte documental* sustenta su reconstrucción de la *Expedición Botánica* (1775–1817), de la *Comisión Corográfica* (1850–1859) y de *El Papel Periódico Ilustrado* (1881–1888) como las tres empresas que jugaron un papel determinante en la formación de las artes plásticas en el país durante el siglo XIX.

Los artículos del profesor Germán Rubiano están más dedicados a la comprensión del paso de la pintura entre los siglos XIX y XX a través de su relación con la influencia europea que le permite consolidarse como lenguaje plástico, pero a la vez, frente a la cual tiene que deslindarse en busca de su propia esencia. Esta influencia es por tanto muy académica y tiene dos vertientes principales: España y Francia y se caracteriza además por una mínima relación con los vanguardismos. Sin diferenciar entre *pintura de costumbres* y *costumbrismo*, el autor hace el reconocimiento de la importancia del tema durante las primeras décadas del siglo XX y de la dedicación de algunos pintores al mismo: Miguel Díaz Vargas, Coriolano Leudo y Eugenio Zerda. Así mismo propone una de las críticas más precisas, más sinceras, exenta de esa ambigüedad de: es mediocre, pero es la imagen fiel del país:

La pintura costumbrista de Colombia fue completamente académica. La observación realista pasó siempre por un tamiz de lecciones tradicionales y prejuicios decimonónicos. Por eso muchas veces resulta artificial y demasiado compuesta. A la espontaneidad y humildad de todas las obras que han tratado de exaltar la gente y sus costumbres, las pinturas de los colombianos estudiados adolecen de falta de sinceridad y sencillez. La retórica las desvirtúa y las convierte en ilustraciones superficiales. Sin embargo, como en el caso de los retratos y paisajes, los cuadros costumbristas gozarán de gran demanda en el país. Este hecho se explica por el carácter provinciano de nuestra sociedad, incluso en las primeras décadas de este siglo y, sobre todo, por el origen campesino de la mayoría de los habitantes de nuestras ciudades. (Rubiano C., (1986), p. 1320)

Criterio este que, al separarse del común reconocimiento de la fidelidad del testimonio del *costumbrismo*, señala la necesidad de comprender su superficialidad y los procedimientos retóricos con que se produjo.

Carlos José Reyes⁶⁶

El *Manual de Literatura Colombiana* fue una obra colectiva publicada por el Instituto Colombiano de Cultura, Colcultura en 1.988 en dos volúmenes, con un formato muy similar al que tuvieron los tres volúmenes que conformaron el *Manual de Historia de Colombia* publicados en 1981 por la misma entidad y que constituyó, a pesar de las irregularidades contenidas, la más importante y consistente renovación historiográfica que ha habido en el país. Una ruptura con la historiografía oficial de vigencia secular; la incorporación y puesta al día en la historiografía nacional de las tendencias de la historiografía social, económica y cultural del siglo XX, especialmente, de la escuela francesa de los *Annales*; una historiografía afín con la pretensión de comprender la sociedad mediante una investigación consistente y no para celebrar los distintos grupos en el poder. En este sentido se esperaba del *Manual de Literatura* un resultado similar. Compuesto por 30 artículos referentes a los más diversos temas y épocas de la literatura nacional y contando con la participación de muchos de los más destacados estudiosos de la literatura en el país, lo primero que sorprendió fue su renuncia al término historia. Es decir, la renuncia a la disciplina y a la comprensión desde la cual podía proceder la renovación crítica de los estudios literarios en el país. En el primer volumen de esta obra general, pero especializada y con una extensión de casi setenta páginas, se halla el artículo de Carlos José Reyes denominado: *El costumbrismo en Colombia*.

A pesar de su nombre y de su especializada ubicación, el artículo no asume ni como problema, la condición del *costumbrismo*. Por el contrario, se desarrolla dentro de un esquema muy usual: primero unas consideraciones generales, para luego pasar al tratamiento de autores y de obras. De este modo, se lleva a cabo una exposición de la literatura desde la Colonia y hasta el siglo XIX, con la intención de darle un

⁶⁶ Carlos José Reyes nace en Bogotá en 1941. Miembro de la Academia Colombiana de Historia, estudió en la Escuela de Bellas Artes de Bogotá, es dramaturgo, guionista, cofundador del hoy Teatro de La Candelaria así como también del grupo de Teatro *El Alacrán*. Investigador y profesor de teatro y dramática colombiana en varias universidades del país, ha estado vinculado con la televisión y cine ya como libretista, director y colaborador en guiones. Algunas de sus obras publicadas son: *Variaciones sobre metamorfosis*, *El globito manual* y *El hombre que escondió el sol y la luna*, *Soldados* entre otros. (Los datos biográficos han sido tomados como referencia de: <https://www.iconoeditorial.com/carlos-jose-reyes/#:~:text=Dramaturgo%2C%20libretista%2C%20guionista%20e%20investigador,La%20Candelaria%20y%20El%20Alacrán.>)

panorama histórico a los *antecedentes*. Entre éstos, se propone como básico la contraposición entre una literatura ajena (colonial) y la búsqueda de una literatura propia a partir de las reformas borbónicas y primordialmente de la Independencia. Para el autor, la escritura de la Colonia es ajena, se inscribe dentro de un *ámbito hispánico* y no dentro de uno *americanista*, por tres razones básicas. Primero, la realiza un grupo de letrados profesionales que en su gran mayoría son españoles peninsulares. Segundo, por lo anterior la producción y la creación en su ejercicio literario estaban mediatizadas y dirigidas, es decir, se *realizaban a la sombra y al amparo* de las corrientes literarias, estéticas y filosóficas que tenían lugar en España. El tercer factor es que, mientras en la península tenía lugar el desarrollo del siglo de oro de la literatura, en tierras americanas el castellano se imponía como lengua excluyendo las lenguas aborígenes, con lo cual se rompía la conexión entre la lengua usual y su posibilidad de nombrar, de referir la circunstancia propia. “El choque de culturas”, como lo llama el autor, sus circunstancias, escenas, protagonistas y consecuencias fueron apareciendo solo muy paulatina y parcialmente en la expresión literaria. Con la Ilustración borbónica y la Independencia surge una verdadera explosión cultural y política en la medida en que durante estos dos periodos se favorece la referencia a lo propio, la vuelta sobre la realidad inmediata. El autor señala que estos procesos y circunstancias no se dan de la misma manera a través del territorio americano. Es esta la parte más interesante del artículo en cuanto a planteamientos de interpretación. Luego ya se ocupa con *El Mosaico* y el tratamiento de autores. Se repiten los lugares comunes respecto del encuentro “providencial entre el campesino bonachón, el escritor intuitivo, campechano y humilde, y el estudioso de gabinete, el intelectual que vive con la cabeza doblada bajo los libros” (p.191), que dio lugar a la revista y a las tertulias distinguidas con tal nombre. Con relación a los autores se señalan datos biográficos, se reciclan valoraciones y elogios usuales, se enuncian nombres de obras y poco más. Son raros los casos en que es evidente la derivación de un comentario de una lectura atenta y crítica de una obra. La identidad como *movimiento costumbrista* es permanentemente sostenida sobre el gusto por la descripción minuciosa y cotidiana de los asuntos propios. Según el autor, este vínculo constituye el fundamento que permite que la labor literaria adquiriera una identidad

única y es a su vez, la razón detrás de su florecimiento explosivo en el ámbito nacional.

María Teresa Cristina⁶⁷

En 1991 se publicó la *Gran Enciclopedia de Colombia* del Círculo de Lectores. Como es evidente esta obra tuvo una pretensión divulgativa más amplia que las anteriores pues ya no tenía una especialización temática, sino que se proponía el estudio del país en general. Luego de los dos primeros volúmenes dedicados a la historia y el tercero a la geografía, apareció el cuarto volumen con el nombre de *Literatura* y bajo la dirección académica de la profesora María Teresa Cristina Zonca. En casi una treintena de artículos con los que se pretendía *reunir exhaustivamente los grandes tópicos de la literatura colombiana*, la profesora Cristina contribuye con tres de ellos: el dedicado al cronista Juan de Castellanos, el referente a Jorge Isaacs, su consagrada especialidad y por último, el denominado *Costumbrismo*, este último ocupa apenas diez páginas en las que comparte el espacio con cerca de veinticinco láminas; a pesar de las restricciones que conllevan todas estas circunstancias es el texto donde la condición del *costumbrismo* se asume de manera más consistente, con planteamientos explícitamente realizados para tal propósito e intentando darles un desarrollo que permita generar pautas de interpretación y comprensión del fenómeno.

Por supuesto inicia reconociendo que el *costumbrismo* “...Representa una de las primeras, más originales y características expresiones culturales de la tradición literaria colombiana,” (p.101) lo cual sustenta la necesidad de su estudio independientemente de la valoración literaria que se le otorgue. Luego de intentar elaborar un panorama histórico que le permita señalar con una coherencia mínima (“un cambio de actitud frente a lo real que genera la necesidad de una nueva

⁶⁷ Nace en Italia en 1939. Estudió Letras modernas en Milán y luego Filosofía y letras en la Universidad de los Andes. Adelantó estudios de posgrado en la Universidad de Pittsburgh en Literatura italiana y francesa. Profesora de la Universidad Nacional y directora del Departamento de Literatura de esa misma universidad, una de las mayores conocedoras de la obra de Jorge Isaacs. Entre sus obras publicadas están: *Obras completas Jorge Isaacs. Vol. I. María, Obras completas Jorge Isaacs. Vol. II. Poesía, canciones y coplas populares, traducciones, Obras completas Jorge Isaacs. Vol. III. Teatro, Obras completas. Jorge Isaacs Volumen VIII. Periodismo*, entre otras. (Algunos de los datos han sido tomados del: *Boletín Universidad de los Andes*; No. 13-Abril 1970).

expresión literaria”) unos antecedentes, sencillamente propone que a pesar de estos y su devolución hasta el siglo XVIII, el *costumbrismo* es una manifestación literaria de mediados del siglo XIX y que, por tanto, hay que comprenderlo en su circunstancia histórica. El primer aspecto que se señala de esta circunstancia como determinante del movimiento es la prensa periódica. No sólo es a través de ésta que se empiezan a dar a conocer a mediados de la década de los años cuarenta las manifestaciones españolas del género que habrían de parecer adecuadas a los escritores nacionales para expresar en ellas las realidades locales; sino también, es junto al desarrollo de las publicaciones por entregas, de la prensa ilustrada, de la aparición de los suplementos literarios y, posteriormente de la prensa literaria propiamente dicha que tiene lugar la consolidación del movimiento. En Colombia el *costumbrismo* es paralelo a la prensa. Hace referencia a la investigación de la señora Margarita Ucelay⁶⁸ y expone las implicaciones que la prensa y su ejercicio periodístico tiene sobre las realizaciones literarias en este caso.

El señalamiento de la compleja y diversa relación entre prensa y *costumbrismo*, le permite formular con toda claridad y coherencia el planteamiento según el cual “...el costumbrismo se expresa en el artículo de costumbres, forma perfectamente diferenciada que aparece vinculada a la prensa” (p. 102). Siendo la prensa la actividad donde se da el espacio en que surge *el costumbrismo*, muchas de las condiciones de la primera, se tornan características de la expresión literaria del segundo: ubicado en la sección de variedades, su finalidad es proveer una lectura amena y curiosa, tendrá la condición de ser breve, ligero y conviene tenerlo siempre en cuenta, el amplio y nuevo público a que se dirigen las publicaciones periódicas.

Esta aproximación a una caracterización formal del género desde las condiciones impuestas por la prensa se completa con un intento de diferenciación entre las dos denominaciones que se le atribuyen y que son usualmente consideradas como equivalentes: *artículo* y *cuadro de costumbres*. Para la autora es indispensable distinguir lo que estos términos mencionan porque se trata, según ella, de “dos modalidades de escritura”, cuya diferencia radica no sólo en el asunto tratado, sino

⁶⁸Ucelay, Margarita. (1951). *Los españoles pintados por sí mismos (1843-1844): estudio de un género costumbrista*, Tesis Doctoral. Ciudad de México, El Colegio de México: Parte 1 y Parte 2. <https://app.box.com/s/s8vasrtw3xnfqbw12h9idsmqsf84ayq5>

también en el procedimiento usado por el escritor. El *artículo* reduce lo más posible la narración de acontecimientos y con ello el desarrollo de personajes y acciones, aproximándose de esta manera a “...un pequeño ensayo didáctico-expositivo...” contentivo de consideraciones generales o reflexiones éticas y políticas, siendo más cercano al ensayo. El *cuadro* si relata una anécdota, presentando una situación, unos personajes y hasta diálogos; manteniendo siempre un tono humorístico y sin dejar de ser descriptivo y didáctico; se acerca por tanto más al cuento, aunque la autora también concluye que puede considerarse una fusión entre cuento y ensayo, con lo cual lleva su distinción al límite de la inoperancia. No está demás por ello, citar la definición que propone la autora:

Inicialmente el costumbrismo se realiza en el artículo y en el cuadro de costumbres, denominaciones que por lo general son consideradas equivalentes. Cuadro y artículo coinciden en ser composiciones breves en las que la descripción de tipos, escenas, usos, incidentes, lugares o instituciones de la vida social contemporánea son lo principal; su acción o su trama argumental es escasa o nula; presentan la circunstancia menuda; son con frecuencia de ambiente popular. En sentido amplio, tienen por finalidad la pintura filosófica o moral de la sociedad, en tono humorístico, irónico (a veces sarcástico) o didáctico, y en forma descriptiva o narrativa, pero siempre con el propósito de reformar dicha sociedad y con miras al entretenimiento. (Pág., 103)

En fin, es curioso que no haya considerado la denominación *escenas de costumbres* con la cual también son reconocidas estas producciones literarias, con tan decisiva referencia al teatro, género estrechamente vinculado a la condición del comportamiento humano. Con respecto a la relación entre *costumbrismo* y romanticismo, la profesora Cristina señala que, en Colombia, no se pueden considerar como movimientos rigurosos y cronológicamente sucesivos, porque se traslapan. Pero, además, valora que proceden de visiones del mundo y de estéticas que los diferencian en lo esencial. Primordialmente, se debe considerar que mientras el énfasis romántico en el lirismo y en la emotividad crean el espacio para un *yo* que proyecta y expresa su interioridad en el mundo; el *costumbrismo* en cambio rehúye la efusión lírica, se centra en la descripción de lo externo haciendo del *yo narrador* un *yo testigo* que idealmente sólo observa la realidad. Por esta razón lo nacional también resulta distinto para ambos: más ideal, legendario y lejano para el romanticismo; más inmediato,

presente y objeto de ironía y didáctica para el *costumbrismo*. De lamentar que la profesora Cristina no hubiese adelantado un mayor desarrollo de su análisis del movimiento, dejando a nivel de simples propuestas, problemas que son básicos como el paso del *costumbrismo* de la literatura a otras formas y sistemas de expresión, a otros *géneros*, en sus términos.

Beatriz González⁶⁹

Por último, estarían los escritos de esta historiadora y crítica de arte, cuya consideración del *costumbrismo* se hace exclusivamente desde la pintura. En 1991 publicó junto con Martha Segura, su estudio: *José Manuel Groot (1800–1878)*, el cual se anunciaba como capítulo 8 de una *Historia de la caricatura en Colombia*. En el 2004 apareció su trabajo *El arte colombiano en el siglo XIX*, colección *Bancafé*. En el 2013 su *Manual de arte del siglo XIX en Colombia*, en colaboración con Verónica Uribe Hanabergh, quien mantiene el paralelo con el desarrollo del arte europeo; fue publicado por la Universidad de los Andes e incorporado como parte de la colección digital *Biblioteca Básica de Cultura Colombiana* de la Biblioteca Nacional de Colombia en 2017. Finalmente, su *Historia de la caricatura en Colombia* en tres volúmenes fue publicada en 2020, textos en los que estudia la evolución del arte en el país con especial énfasis en el primer siglo de vida independiente.

En el *Manual del arte del siglo XIX en Colombia* el capítulo sexto está dedicado al *costumbrismo*. Dentro de un esquema muy usual, la primera parte presentar algunas condiciones y características generales para luego hacer un acercamiento a lo realizado por los principales pintores que participaron en el movimiento. Inicia estableciendo el hecho de que la mirada de las artes plásticas sobre las costumbres es muy antigua y señala recurriendo a A. Hauser y a E. Gombrich, que la representación de la vida cotidiana de la gente común y corriente era motivo de diversión, que fue *costumbre* considerar al hombre del campo como un personaje burlesco y que Luis

⁶⁹ Nace en Bucaramanga el 16 de noviembre de 1938. Pintora, historiadora y crítica de arte. Estudió en la Universidad de los Andes y en la Academia Van Beeldende Kunsten de Rotterdam donde se especializó en grabado. En el campo de la historia del arte, se destacan sus trabajos sobre los exponentes del arte en el siglo XIX y XX en Colombia entre los que figuran Ramón Torres Méndez, José Manuel Groot, José María Espinoza, Roberto Páramo, Gabriel Tatis y Fidolo Alfonso González Camargo. Los datos han sido tomados como referencia de: https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php?title=Beatriz_González

XIV rechazaba la pintura de *esos muñecos*, en la que se habría de incluir producciones como las de Pieter Brueghel (p. 199). Esta condición es importante porque pone de presente la existencia de un componente despectivo en el *costumbrismo* y que no acaba de ser tematizado ni clarificado, y le permite a la investigadora afirmar que entre el *tipo* y lo *típico* hay tanta distancia como entre el *costumbrismo* y la *caricatura* (pp. 200-201). La relación con tan larga tradición de las artes plásticas ocupándose con las costumbres no lleva a la autora a plantearse el problema de la singularidad de su manifestación decimonónica y pasa directamente a trazar el entramado de sus antecedentes en la Nueva Granada.

Luego de señalar elementos generales del mundo hispánico como *la picaresca*, *los cartones* y *los caprichos de Goya* y la publicación del *Regañón General* en 1803, de conocimiento en América y particularmente el *Teatro Crítico Universal* de fray Benito Feijoo, introducido en el Ecuador por el pintor Manuel Samaniego y Jaramillo, quien habría hecho pinturas basándose en oleos europeos que ilustraban el tratamiento de los diversos pueblos a partir de veinticuatro particularidades (clima, temperamento, vicio usual, comportamiento en el hogar, etc.), complejas notas individuales (cualidades y defectos) con las que se llega a nuevas generalidades aparentemente más particulares y claramente vinculadas con las formas nacionales. Presenta como los principales antecedentes del *costumbrismo novogranadino* a la Ilustración, traída al territorio por A. Humboldt y especialmente por J. C. Mutis y la *Expedición Botánica*⁷⁰ al movimiento social y político de la Independencia y a la influencia de los muchos viajeros que visitaron el país en la época por múltiples razones (p. 204). La convergencia de estos elementos habría dado como resultado la construcción de la mirada sobre *lo local*, sobre lo propio. Si bien la propuesta es ágil, lúcida y clarificadora de la situación, la autora deja de lado el plantear y problematizar la relación entre esta mirada sobre lo local y lo propio con el *costumbrismo*, pues no es posible considerarlo como la única manifestación viable sobre lo local: explicar la primera señala líneas de comprensión hacia el segundo, pero no explica su particularidad.

⁷⁰ Como dato curioso la autora señala que Mutis mandó hacer pinturas de castas para el Virreinato de la Nueva Granada, como se habían hecho para el de Nueva España y afirma que deben permanecer sin identificar en el Museo de América en Madrid, pero no fundamenta la afirmación de ninguna manera.

Su consideración de los artistas de manera individual es muy importante porque aporta información que obliga a pensar críticamente los inventarios hasta ahora ofrecidos como los básicos de la producción pictórica *costumbrista*. La importancia de pintores como José María Espinosa y el español José María Domínguez Roche en la realización de galerías de personajes, en especial de la creciente vida citadina bogotana, de compleja ubicación entre la caricatura y la pintura de tipos, o la del pintor Juan Francisco Mancera, educado como pintor para la *Expedición Botánica*, y cuyo *costumbrismo* estuvo dedicado no al mundo de Bogotá sino al de provincia, específicamente a Soata, de donde era originario, son relevantes para una comprensión más rigurosa y completa del fenómeno cultural en el país. Así mismo, dedica una buena parte del escrito a la influencia de los viajeros en José Manuel Groot. Parte de la contratación con los ingleses Brown y Turner, para luego desplazar el énfasis, primero al trabajo que este pintor realizó durante el mismo periodo para el diplomático francés y también pintor Auguste Le Moyne, y luego a las ediciones realizadas de estas pinturas, a las falsificaciones que se hicieron de ellas y a su conservación en Chile como *costumbrismo* chileno. Por supuesto reconoce el lugar excepcional de Ramón Torres Méndez dentro del movimiento, aunque evidencia el error de su tradicional consideración como *primer costumbrista*, temporalmente hablando y atribuye no muy acertadamente a la intervención de la técnica litográfica la condición de serie y *esquemmatización* evidentes en sus *Costumbres Neogranadinas*.

De Groot Urquinaona y de Torres Méndez

De la Pintura de Cuadros de Costumbres al Costumbrismo

La preocupación central tiene que ver con la posibilidad de establecer y comprender los problemas que atañen y esclarecen, en cuanto componen, el horizonte significativo cultural en que tiene lugar la producción literaria y cultural de *cuadros de costumbres*, esto es, que componen la circunstancia hermenéutica en que surgieron como artefactos dotados de sentido a partir de y para una determinada comunidad. La primera producción de *cuadros de costumbre* pintados en el país está directamente vinculada a la obra de dos personas que aun cuando convergen en diversos aspectos y habiendo realizado trabajos en conjunto no generaron ni una escuela ni un movimiento ni una tendencia. Los nombres de José Manuel Groot (1800-1878) y

Ramón Torres Méndez (1809-1885), continuamente reconocidos como pioneros y como destacados representantes del *costumbrismo* en el país, también proponen el problema de la *persona* como una de las condiciones básicas para la comprensión del arte y la literatura. La *persona* como escenario donde se desencadena la urgencia de la expresión; el sitio donde lo social y lo cultural se condensan y se genera la posibilidad de una nueva obra. A su vez, el arte y la literatura tienen uno de sus sentidos más básicos y uno de sus alcances más profundos precisamente en la construcción y la realización de la *persona*; su experiencia y su incorporación en el viaje intelectual de los individuos son un antecedente que provee de espacios, recursos y dinámicas que le hacen posible llevar a cabo el drama de la búsqueda de *su propia* expresión. Así, pues, expresión y *persona* no son sino dos fases del drama de la condición humana. En el caso de una comunidad que supuestamente hace su tránsito de estar incorporada a un orden colonial a un espacio político que le permita darse las formas de una sociedad y un estado democrático moderno y que lo hace precisamente en el siglo en que se arraiga la tendencia de crecimiento demográfico que origina la actual sociedad de masas y de medios masivos de comunicación, el problema de la *persona* como factor antropológico y político, adquiere condiciones muy singulares, además, de una significación decisiva para el proceso histórico mismo. Las diferencias de castas; el sostenimiento de una jerarquía social entre ellas; el establecimiento de la obediencia como fundamento de las relaciones sociales; las dinámicas sociales de esclavitud, de encomiendas, mitas, resguardos y pueblos de indios; de evangelización e imposición de la lengua y la sumisión a una metrópoli distante a través de la cascada de dignatarios de una extensa burocracia, son evidentemente formas de socialización contrarias a la formación de persona y a la libertad de expresión. Por otra parte, la sociedad liberal burguesa y el Estado moderno, al proponerse como formas opuestas a las monarquías tradicionales, se fundamentan ideológicamente en la *persona* y en su dignidad, en derechos como la libertad de pensamiento, de expresión y de asociación y por ello, busca consolidarse a través de proyectos como la educación pública, la libertad de imprenta, esto es, a través de espacios e instituciones que sustituyan a la iglesia y a la religión como bases del entramado social, y también busca que sea posible divulgar e informar permanentemente como aspecto básico en la construcción de los asuntos comunes, de lo público. Los diversos aspectos que componen el orden

social teóricamente devienen dependientes de la responsabilidad y de la opinión de los asociados, con lo cual se promueve su condición como *personas*. Pero la concepción liberal de la sociedad y del Estado tuvieron lugar durante el siglo XVIII cuando la humanidad no alcanzaba aún, al parecer, a los mil millones y más del 90% era analfabeta. Durante el siglo siguiente tendrán lugar la globalización de la historia y el afianzamiento de un crecimiento demográfico, que entrarán a formar parte del nuevo escenario para la construcción histórica y social de la *persona*.

José Manuel Groot Urquinaona y Ramón Torres Méndez son el tema de este capítulo; en primer lugar, porque el uno es considerado como el primero en ocuparse con las *costumbres* locales como tema pictórico y el otro, ha gozado de un indiscutido reconocimiento como el más importante pintor *costumbrista* colombiano del siglo XIX. Por tanto, la aproximación a sus obras es un momento indispensable para el conocimiento de lo que pueda ser el *cuadro de costumbres* y el *costumbrismo* en el país. En segundo lugar, porque ninguno de los dos se dedicó exclusivamente a la producción de *cuadros de costumbres*, sino que estos hacen parte de una obra más amplia y diversa, con lo cual el análisis de la relación con los otros componentes de sus obras puede resultar muy pertinente para la clarificación de las características y procedimientos del género estudiado. En el caso de Torres Méndez, su producción *costumbrista* hace parte de un catálogo pictórico que involucra géneros como la caricatura, el retrato, las miniaturas, el paisajismo, las alegorías y la pintura religiosa. Lo cual hace viable el ejercicio de análisis y deslinde entre *géneros* al interior del lenguaje de un pintor.

De otra parte, en la obra de Groot lo que acontece es un tránsito de un primer tratamiento de las *costumbres* en la pintura para luego escribir una serie no muy grande de *cuadros literarios* y, por último, dedicarse a su obra principal de carácter historiográfico, esto en medio de una permanente producción de artículos para la prensa⁷¹. Esta condición permite sondear las continuidades y las relaciones expresivas

⁷¹ En la revista *Credencial Historia* No. 15 en el artículo titulado: *José Manuel Groot: un polémico artista e historiador del siglo XIX* de autoría de Beatriz González registra la siguiente lista de publicaciones periódicas:

El Imperio de los Principios (1836), *Los Cubiletes* (1837), *El Investigador Católico* (1838), *La Bodoquera* (1843), *La Verdad y la Razón* (1846), *El Duende* (1846-1847), *El Catolicismo* (a partir de su fundación en 1848), *El Charivari Bogotano* (1848), *El Nacional* (1848), *La Civilización* (1848), *La Sociedad Popular* (1850), *El Día* (1840-1851), *Los Matachines Ilustrados* (1855), *La Esperanza* (1855), *El Álbum* (1856), *El Mosaico* (1859), *El Católico y El Bogotano* (1863), *La Caridad* (1867), *El*

entre pintura y literatura, además, de permitir explorar las continuidades descriptivas y narrativas entre *cuadros de costumbres* literarios y su discurso historiográfico. Es decir, son una ocasión muy propicia para aproximarse al establecimiento de rasgos que caractericen al *costumbrismo* como género pictórico y literario con independencia de la obvia tematización de las *costumbres*, para lo cual es muy adecuada la comparación de géneros pictóricos en Torres y el establecimiento de rasgos estilísticos y trazos representativos identificables a través de la trashumancia productiva de Groot. En tercer lugar, porque Torres y Groot proceden de dos sectores sociales muy diferentes. El primero pertenece a una sencilla familia de artesanos de ocupación no claramente establecida, mientras que el segundo procede de una prestante familia aristocrática y hacendada de reconocida pertenencia peninsular y europea. Esta diferencia permite la comparación de la diversa manera en que se dan las relaciones y la significación de aspectos culturales: formación, escritura, prensa, etc., en dos lugares tan distantes en la jerarquía social.

El primer aspecto a considerar es el referente a la formación. José Belver en el *Papel Periódico Ilustrado* escribe el artículo: *Ramón Torres Méndez*⁷², donde muestra como los modos de formación académica de la época le fueron adversos a Torres precisamente a causa de su talento como pintor. Según la primera anécdota ocurrida en la escuela primaria, el trazo efectivo y burlón con que realizó la caricatura de su profesor, le implicó huir del establecimiento ante el hecho de ser amenazado con un castigo que destruiría su condición de pintor: “machucarle las manos” (p. 246). De acuerdo con la otra anécdota, ante el esfuerzo del padre por inscribirlo en clases con uno de los más prestigiosos pintores del momento, y ante la virtuosa terminación de

Tradicionista (1871), *El Pasatiempo* (1878). Tomado de: <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-15/jose-manuel-groot-un-polemico-artista-e-historiador>

⁷² En el *Papel Periódico Ilustrado* del 15 de marzo de 1887 se le rinde homenaje a Ramón Torres Méndez. Un dibujo de su rostro en la página 245 y su biografía escrita a dos columnas por José Belver, son las dos siguientes páginas del periódico. Esta biografía ha sido la fuente muy recurrida para el estudio de Torres. Elaborada con base en una serie de anécdotas, indudablemente, lo que busca en tan corta espacio, no es la precisión del dato o de la circunstancia biográfica, sino los aspectos y el sentido involucrado por la *anécdota* con el fin de la construcción de un ideal pictórico y cultural con la figura y la obra de Torres, en el mundo que le correspondió vivir. En este sentido recuerda antiguas biografías como las de Diógenes Laercio, en las cuales la *anécdota* relatada estaba más vinculada con las concepciones y doctrinas del filósofo y de su escuela, que, con las circunstancias biográficas precisas, en muchos casos imposibles de establecer. La biografía adquiriría sentido en cuanto permitía la aproximación a la obra, razón última, por la que se escribía.

Para la consulta del periódico en: <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll26/id/350>

una pintura que se le señaló como tarea, la envidia y el celo profesional habrían llevado al afamado maestro a negarle al niño la posibilidad de sus enseñanzas. En otras dos ocasiones en que, como reconocimiento a su evidente talento, le es ofrecida la posibilidad de desplazarse a Europa para formarse en pintura, fue la necesidad de apoyar económicamente a su familia la razón que le impidió tal alternativa. En todos los casos son el padre y su *taller artesano tradicional* la instancia que lo rescata y genera el horizonte para el desarrollo de su talento. Frente a la amenaza escolar el padre lo retira de allí; frente a la negativa del famoso pintor, el padre dota al muchacho de colores, improvisados instrumentos y un racimo de uvas para que lo pinte. Es también el padre quien divide bolas de billar para proveer al joven Ramón de superficies de marfil en las cuales practicar la afición por el *miniaturismo* que le despertara la contemplación de una de aquellas obras, cuando se hallaba empleado en una imprenta en la que ya se había forjado una ocupación y un reconocimiento. Talento personal y *taller familiar artesanal tradicional* son para Belver, los componentes básicos en el proceso de formación de Torres como pintor. El orden tradicional del *taller artesanal* con sus relaciones personales, de formación y de trabajo, con el aprendizaje, ejercicio y transmisión de un oficio, dominó la vida y la producción artística de Torres; así lo expresa en su libro sobre el pintor, el profesor Sánchez Cabra, E. (1987):

Por las circunstancias anotadas, la primera y durante mucho tiempo la única lección de pintura que tuvo Torres Méndez la recibió de su padre: el estudio de la naturaleza. Además, don Eugenio se convirtió en su principal soporte en los años iniciales de su profesión, haciendo gala de su pericia artesanal para proporcionarle los implementos que le eran indispensables. Pero, sobre todo, la principal enseñanza que recibió de su padre fue el paradigma representado por el taller, que fue su auténtica escuela. En efecto, el establecimiento de pintura que con el tiempo llegó a poseer no era otra cosa que un obrador artesanal organizado según el modelo colonial, donde aceptaba encargos y los ejecutaba a cambio de remuneración para vivir. Allí asumió el oficio de artista según este modelo, con la modestia y consagración de un artesano. (p. 20).

Esta condición del *taller artesanal* de procedencia colonial es una circunstancia muy rica en implicaciones con respecto a lo que en ella pueda ser la producción de una obra de arte; pero también, para diferenciar dicho proceso de la imagen que del artista se formó durante el siglo XIX. Nada de las irreductibles individualidades y sus

talleres donde enfrentaban sus consagraciones y sus demonios hasta encontrar su propia expresión; nada de la fama, de las exposiciones, de los tratantes de arte y el circuito comercial de las obras; nada de la bohemia, etc. Un *taller* familiar, donde se le enseñaban y así se transmitían las destreza y conocimientos propios de un oficio a los hijos y alguno que otro allegado que se aceptaba como aprendiz; una obra resultado de un trato y de un *encargo* personal en la que, por tanto, había que considerar los requerimientos del contratante; un prestigio ganado por el manejo de habilidades y destrezas; una obra destinada a obtener una remuneración; un trabajo subordinado y complaciente a la voluntad de la clientela. Todo esto implica que se trata de una pintura que estará siempre muy cercana a ser el resultado del dominio de una técnicas y destrezas de un oficio, puestas al servicio de un *encargo* de otros, y que, por tanto, no es en principio el resultado del drama personal e íntimo de un artista en busca de senderos que expresen sus visiones, su concepciones e inquietudes. Habría que preguntarse cómo se abre camino la dinámica de la expresión personal a través de un espacio que mantiene tantos principios del orden colonial como lo es el *taller artesanal*. Al respecto resultan muy significativos los textos de los anuncios en los periódicos, con los que se ofrecían sus trabajos al público y que recupera el profesor Sánchez Cabra (1987), p.12:

SEMEJANZA INFALIBLE

RAMON TORRES, Retratista i (sic) Pintor. Ejecuta cuadros de todo jé- (sic) nero y hace retratos al óleo, garantizando la mas (sic) perfecta semejanza. Tiene un taller en la Galeria alta de la Casa Municipal, cuarto de la esquina diago- (sic) nal a la del Capitolio.

(4 v.) –1

Pintura.

El que suscribe avisa a las personas que lo soliciten, que vive en la Plazuela de San Francisco N.º 20.

Ramón Torres Méndez

En otro avisa de una condición para realizar su trabajo:

R. TORRES
RETRATISTA I (sic) PINTOR.

Avisa: que por falta de tiempo i (sic) por razón de salud no retrata sino
ORIGINALES VIVOS. 2.

Y finalmente, algunos que evidencian procesos de divulgación y distribución de sus obras:

ACABA de publicarse el retrato del señor Arzobispo, (sic) últimamente li-(sic)
tografiado (sic) por el Sr. Ramon Tórres Méndez, en el establecimiento de
los señores Martínez. La semejanza de este retrato es extraordinaria,
particularmente en los últimos días en que se le vió (sic) en esta capital: su fiso-(sic)
nomía aniquilada y su semblante triste mui bien manifiestan el pesar en que lo han
sumido sus actuales circunstancias. Las personas que deseen
obtener dicho retrato, lo encontrarán en la tienda del Sr. Ambrosio Pon- (sic)
ce, carrera del Norte, calle 1ª número 12.

LA VIRGEN DE LOS DOLORES, PINTADA POR RAMON TORRES MENDEZ,

EL autor de este cuadro místico, ha resuelto rifarlo entre
cincuenta personas a *tres pesos fuertes* cada lote. Las
personas que quieran juzgar del mérito de la obra, pueden
verla en la librería del señor Rafael Mogollon (sic) Guzman, (sic) 1ª Calle del
Comer- (sic)
cio. Allí (sic) mismo se venden los números de la rifa.

Por otra parte, José Manuel Groot⁷³ pertenece a una familia de élite que tiene a su disposición todos los recursos educativos y académicos, todas las posibilidades culturales y escriturales como marcador de clase y como garantía de su participación en el control administrativo y burocrático. En su casa se turnan los profesores de latín, de música, de dibujo, de matemáticas, de pintura. Estos tutores, si es necesario se desplazan con las vicisitudes de la familia y si es indispensable residen en sus viviendas a fin de sostener una labor educativa. Entre sus profesores se cuenta el cubano Manuel del Socorro Rodríguez⁷⁴. Así mismo, su maestro de pintura fue Pedro Figueroa, el famoso pintor que rechazó como discípulo a Torres Méndez por su talento. El quiteño Mariano Hinojosa, destacado dibujante de la *Expedición Botánica*, fue su maestro de dibujo, y el también vinculado al trabajo científico de Caldas, Julián Torres su maestro de matemáticas. Fue estudiante de José María Triana, el gran promotor de la educación pública en el país y padre de Jerónimo Triana, botánico de la *Comisión Corográfica*. (González & Segura, (1991), pp. 8-10)

Parte de su aprendizaje de dibujo, al igual que el de la técnica de relieve en cera se llevaron a cabo en Jamaica, a donde viajó en 1891 para acompañar a su tío en un intento de comercializar con los ingleses de la isla, el por entonces famoso té de Santafé, promovido por Mutis y su *Expedición Botánica*. También es indispensable considerar su temprana vinculación a la Masonería, en un momento en que aún no contaba con la edad requerida, como evidencia de su formación ideológica, política y de participación en organizaciones sociales, así como de la cooperación de su familia en los procesos de Independencia, (González & Segura, (1991), p. 10). Así pues, biblioteca, periodismo, *Expedición Botánica*, movimiento de Independencia, ciencia, música, retórica, pintura, comercio internacional, masonería, viajes y participación política, son algunos de los elementos con que Groot entra en contacto desde muy temprano gracias a su educación⁷⁵.

⁷³ Nace en Bogotá el 25 de diciembre de 1800 y fallece el 3 de mayo de 1878. Reconocido, pintor, escritor, maestro, polemista y periodista. (Los datos relevantes de este autor se tratan ampliamente en este capítulo)

⁷⁴ Traído a Santafé por el virrey Ezpeleta a finales del siglo XVIII, encargándolo de dirigir la Biblioteca Real. Fundó el primer periódico y estuvo al frente de una de las tres tertulias que existieron en la época en la capital del virreinato.

⁷⁵ Muchos de estos elementos hacen parte de su curioso *cuadro de costumbres* llamado *Sueño de dos colores*. En este escrito se trata el encuentro con lo que para él es el inicio de la ciencia en el país, en dos partes, la una adelantada por Mutis como director de la *Expedición Botánica*, y la segunda de

En él toda esta educación tiene sentido como instrumento, como medio y condición de alguien destinado a ser parte de la élite dirigente de la sociedad. No es una formación para adquirir las destrezas indispensables para el adiestramiento en un oficio con el fin de ganar el sustento familiar. Esta convergencia en la pintura y en el dibujo como componentes de la formación, en dos puntos tan distantes de la distribución social del conocimiento y del acceso a los bienes culturales, permite apreciar cómo dentro de la educación privilegiada, estas actividades comenzaban a ganar un reconocimiento y un valor cultural en sí mismas, en cuanto medios y posibilidades de expresión y de formación del gusto; empezaban a reconocerse más allá de la condición de oficio y, con ello a establecerse la separación entre oficios artesanales y bellas artes. Diferencia que se hará manifiesta en las instituciones que se fueron organizando a lo largo del siglo para su enseñanza: desde los talleres de los artesanos, pasando por las escuelas y cursos de artes y oficios, hasta las instituciones oficiales de bellas artes.

Es significativo, además, señalar lo paradójico de lo que les sucedió a Torres y a Groot en sus quehaceres artísticos con ocasión de la reconquista. Mientras el *taller* del padre de Torres fue encargado de algunos instrumentos al parecer de percusión y de viento para los ejércitos realistas en provincia (Sanches Cabra, (1987), p 19); el despojo de tierras, de cargos y el encarcelamiento y posterior muerte del padre de José Manuel Groot, a raíz de haber sido simpatizante y promotor de la causa de la Independencia, trajo como consecuencia que el joven Groot se viera en situación de recurrir a sus habilidades como pintor para ganar algún dinero que le permitiera contribuir al sostenimiento familiar. Alternativa ésta que será lo llevará a su posterior contratación con unos ingleses para la elaboración de la que será la *primera serie de cuadros de costumbres* del país. (González & Segura, (1991), p. 12 y Deas, Sánchez Cabra, & Martínez Carreño, (1989), pp.33-45).

Otro factor a considerar es el relativo a la relación de estos artistas con la prensa: su participación en este importante fenómeno político y cultural del siglo XIX en Colombia⁷⁶ y la manera como ésta incidió en su producción. Las publicaciones

carácter más físico y geográfico adelantada por F. J. Caldas, y entre ellas un sismo del que se hereda un caos político, que no es otra cosa que una referencia al periodo de Independencia.

⁷⁶ Colombia, tal como se conoce hoy, ha tenido al menos cinco nombres diferentes a lo largo de su primer siglo de historia como país independiente: en acta del 20 de julio de 1810 se anuncia el nombre

periódicas son una de las creaciones más representativas de la modernidad; son quizás la mayor evidencia de hasta dónde las sociedades actuales requieren de ser permeadas por la escritura como elemento fundamental de su funcionamiento; la frecuencia de estas publicaciones, la amplitud de su circulación y las tareas de divulgación del conocimiento, de educación de las mayorías y de construcción de la opinión pública, pueden ser perfectamente los índices que permitan establecer la profundidad y forma de esta permeación. La prensa es tal vez, el instrumento ideológico y la tribuna más importante que las sociedades modernas han contrapuesto al poder ideológico y cultural del púlpito y el confesionario. Con sus recursos, sus formas y dinámicas de escritura y su creación de un nuevo público lector, ha intervenido decisivamente la literatura. Los *cuadros de costumbre* son una evidencia al respecto; como lo han planteado críticos e historiadores: muchas de sus condiciones y características dependen de las publicaciones periódicas. Y en Colombia, como lo afirma el profesor Loaiza Cano, G. (1999) en su artículo, dado el gran papel que la prensa ha jugado tanto en la vida política como en la cultural, es muy de lamentar que su estudio vaya con dificultad, escasamente un poco más allá de los catálogos de nombres de periódicos con sus editores, duración y otras características de publicación⁷⁷.

Como ya se señaló, el primer acercamiento de Groot con la prensa probablemente se debió a que entre sus primeros maestros se encontraba el cubano Manuel del Socorro Rodríguez. Según Vergara y Vergara, la preocupación básica de Rodríguez fue la existencia de una literatura nacional, para lo cual consideró como indispensable generar y promover un grupo de jóvenes talentos. A esta inquietud habría obedecido su fundación de la tertulia *Eutrapélica* y la creación del *Papel Periódico de Santafé*,⁷⁸ como órgano escrito de recopilación y divulgación de los resultados logrados por la

de Nueva Granada y el 27 de noviembre de 1811 se llama Provincias Unidas de la Nueva Granada. En 1819 por Ley fundamental dictada en Angostura se proclama la República de Colombia. El 17 de noviembre de 1831 se da el nombre de Nueva Granada (1831-1858). En Acto Legislativo de 10 de febrero de 1858 se constituye la Confederación Granadina (1858-1863). En Rionegro, el 8 de mayo de 1863 es promulgada la Constitución y con ella el nuevo nombre de Estados Unidos de Colombia (1863-1886) y finalmente el 5 de agosto de 1886 nuevamente se proclama el nombre de República de Colombia. Información recopilada a partir de: <https://www.archivogeneral.gov.co/Constituciones-de-Colombia>

⁷⁷ En este sentido, es loable la labor de la Hemeroteca Nacional y de las bibliotecas Luis Ángel Arango y Nacional de digitalizar los ejemplares de periódicos existentes en sus fondos.

⁷⁸ Considerada como la primera publicación periodística semanal del Nuevo Reino de Granada, inició bajo encargo del Virrey Ezpeleta el 9 de febrero de 1791 con la dirección de Manuel del Socorro Rodríguez y luego de 265 publicaciones dejó de circular el 6 de enero de 1797.

tertulia (Vergara y Vergara, (1974), p. 295). Además, serían las grandes dificultades encontradas en el virreinato para la edición de libros, lo que lo habría llevado a idear que los inicios de su literatura podían ser en forma de un semanario. En 1808, el virrey Antonio Amar y Borbón lo volvió a colocar al frente de un periódico: *El Redactor Americano*, muy pronto complementado por el ilustre bibliotecario con la publicación a la cual denominó *El Alternativo del Redactor Americano* con la finalidad de que fuese un suplemento de tipo más científico y literario que perfeccionara el carácter noticioso del semanario. En fin, Manuel del Socorro Rodríguez es reconocido como el iniciador del periodismo en Colombia y con ello, como una de las fuentes del *Semanario del Nuevo Reino de Granada* de Francisco José de Caldas, que tan decisivo papel representó en la introducción de la ciencia moderna en el país y en la movilización de la élite criolla hacia la Independencia. Es indudable que esta primera y significativa dinámica periodística del país, estuvo entre los factores que intervinieron en la formación de J. Manuel Groot.

En el caso de Torres Méndez su primer encuentro con la prensa fue un asunto laboral más. A los quince años de edad empezó a trabajar en la imprenta de Jayme Cowie, colaborando con la publicación de *El Constitucional*, que fue el primer periódico redactado simultáneamente en inglés y en español. Allí permaneció durante cuatro años con distintos impresores, casi todos ingleses, pues ellos eran quienes monopolizaban el ramo en ese momento (Sanches Cabra, (1987) pp. 20-21). Pero, como tenía que ser, conforme a las anécdotas de Belver, es precisamente allí donde un compañero de trabajo le enseñó una *miniatura* provocándole una experiencia sin precedentes al joven pintor, quien fascinado con lo que vio en ese instante decidió abandonar su trabajo para consagrarse a la realización de este tipo de pinturas. De nuevo es su padre quien aparece para proveerlo de insumos y son su sensibilidad y su consagración las que provocan que abandone una alternativa profesional que pudo haber representado una solución económica pero ajena a la pintura. Su obra también cuenta con abundantes producciones en categorías como la miniatura, el retrato (se habla de la existencia de alrededor de seiscientos retratos al óleo y de gran formato surgidos de su *taller* en poco más o menos medio siglo de funcionamiento, (Sánchez

Cabra, (1987) p. 46), la caricatura, la pintura religiosa y las alegorías⁷⁹. Y dado que muchas de estas creaciones, también son formas de representar la *propia realidad inmediata, común y cotidiana*, el análisis comparativo de estas es un espacio privilegiado para aproximarse a la determinación de las características pictóricas que como representación de tal realidad singularizan al *costumbrismo*

A comienzo de los años treinta José Manuel Groot abandona su vínculo con la masonería y se hace uno de los más beligerantes defensores del catolicismo como religión y como factor estructurante de la sociedad nacional. Este episodio guardó tal dramatismo y simbolismo para la historiografía nacional que el busto de Groot tallado en mármol por el escultor venezolano José Eloy Palacios a finales del siglo, fue colocado en el lugar de los jardines de la iglesia de San Diego donde se cree que aconteció su conversión, intentando con esta *desmesura provinciana*⁸⁰ establecer una ideológica analogía con el episodio bíblico de Saulo Paulo de Tarso. ¿Sería entonces José Manuel el *invocado* para ser el artífice de la expansión de la doctrina cristiano-católica, pero primordialmente católica en el pagano y desacralizado posible mundo de la Independencia? Sin embargo, a pesar de las formas revestidas por su apariencia el asunto no es exclusivamente religioso. Lo que está en juego en este movimiento de retroceso tanto cultural (volver a una comprensión religiosa de lo real en una época de claro esfuerzo intelectual por construir un pensamiento secularizado) como político (volver a la fundamentación religiosa del ordenamiento de la sociedad cuando se estaba buscando la construcción de un fundamento histórico, legal y social de dicho orden) es el tipo de conciencia social que ha de poseer la comunidad con respecto de sí misma y que es uno de los fundamentos de su actuar político y asociativo. Como era obvio para una persona de su condición social y debido a la importancia de la causa, el escenario e instrumento para tal polémica fue la prensa. Este era el espacio en que la clase heredera de los privilegios coloniales y en el intento de hacerse con la dirigencia del país, hacían pública su voz, fraguaban un reconocimiento personal entre las élites letradas y reclamaban un lugar como ideólogos del orden social y político,

⁷⁹ Las más mencionadas alegorías son al gobierno del General Obando y otra a Simón Bolívar que habría tenido como destino Caracas. En: Sánchez Cabra, (1987) pp. 75-78.

⁸⁰ La expresión es del profesor Rafael Gutiérrez Girardot y señala una de las formas de encubrimiento y tergiversación utilizadas usualmente en las representaciones nacionales: la comparación, el establecimiento de analogías de los hechos locales y provincianos con hechos de reconocida significación histórica. En: (Gutiérrez Girardot, R. (1989) pp. 347- 410).

pero también ha sido la manera de poner de manifiesto que no están dispuestos a quedar por fuera de la componenda burocrática y administrativa.

Groot participará en muchos periódicos obteniendo el reconocimiento de su importancia como polemista católico y construyendo con ello su obra principal como escritor de artículos para la prensa que lo llevarán a su *Historia Civil y Eclesiástica de La Nueva Granada*, sin que esto haga olvidar la necesidad de considerar su escritura de *cuadros de costumbres*. En esta década reasume sus trabajos pedagógicos y reabre la institución educativa que mantuvo hasta los inicios de la *Guerra de los Supremos* (1839-1842). En suma, su *conversión* religiosa, su inicial experiencia como pintor de *cuadros de costumbres* y su definitivo direccionamiento como polémico articulista defensor del catolicismo hacen parte de un periodo posterior a la muerte de Bolívar y la disgregación de la primera República Colombia, en el que constitucionalmente surge la Nueva Granada (1832) y que, en términos de Nieto Arteta, (2016), fue “una dura reacción colonialista” (p. 113)., que se manifestó en diversas formas: añoranzas, reatos de conciencia y arrepentimientos por la ruptura con España, pero que no es otra cosa que una defensa sistemática para preservar el orden económico colonial basado en la gran propiedad de tierras y en un orden social sustentado en la discriminación de castas y en la concepción católica de la realidad.

La Reacción Colonialista

La iglesia católica intervino desde la *Colonia* la mayoría de las relaciones que componen el entramado social y el ordenamiento temporal e histórico de su existencia. Proyectos como la educación pública, el divorcio, el matrimonio civil, la libertad de cultos, la existencia de un Estado no confesional, la libre expresión y vivencia de cualquier religión, la expulsión de los jesuitas, la exclaustación de seminarios que no alcanzasen ciertos número de estudiantes y, sobre todo, la desamortización de bienes de manos muertas, fueron disposiciones que tuvieron implicaciones muy fuertes sobre las condiciones de la iglesia y su sacerdocio, pero también sobre la vida social pues, afectaban la cotidianidad de la gente común y corriente en especial porque su educación básica se erigía sobre una catequesis sencilla y dogmática. Además de los evidentes espacios de poder que poseía en todos

los ámbitos del Estado y los privilegios que siempre usufructuó, especialmente de tipo económico, la Iglesia transmitió a la comunidad creencias que han tenido una gran influencia social. Ideales como el de mujer determinado durante siglos por la doctrina y el culto mariano; como el de familia sostenido sobre un complejo entramado de sacramentos, imágenes y compromisos especialmente de orden económico; así mismo la compleja estructura de pecado, culpa, confesión, castigo y perdón como soporte de las decisiones y actuaciones morales o el ordenamiento temporal del año y de la cotidianidad en torno a todo tipo de festividades religiosas, son algunos de los instrumentos de dominio ideológico y de regulación social multiseccular ejercido por la Iglesia Católica. Por esta razón, la necesidad de independizar al Estado de las ventajas y monopolios de la Iglesia como requisito de la libertad de empresa y de comercio y sus implicaciones en el orden legal y administrativo, tenían repercusiones en la estructura social *legítima*, permitiendo que se interpretaran y se esgrimieran ideológicamente con mucha facilidad.

Las reformas legales se presentaban entonces, como el origen de diversas crisis que socavarían el orden social *tradicional* del que dependían la posición de la Iglesia, pero también los privilegios de la elite gobernante. Frente a las amplias y ambiciosas expectativas que las nuevas dinámicas económicas representaban para un sector de la clase privilegiada, otro sector asumió el reconocimiento y la defensa del valor de *las tradiciones* como fuerza que sustentaba y preservaba el orden social y sus prerrogativas. Estas *tradiciones* no contenían otra cosa que la continuidad de las grandes posesiones de tierra con formas de trabajo casi servil adscritas a ellas; del sostenimiento de los rangos sociales frente a las pretensiones igualitarias del nuevo derecho y sus peligrosas e imprevistas consecuencias y; por último, del mantenimiento de una concepción religiosa de la sociedad que impidiese la secularización y politización de la misma⁸¹.

⁸¹ Esta no es sino la versión local y nacional de un movimiento de la reacción monárquica y católica de Europa frente a las consecuencias de las revoluciones burguesas y la concepción liberal del ser humano, de la sociedad y de la historia. En Colombia este movimiento de reacción tendrá una de sus manifestaciones iniciales en la denominada *Guerra de los Supremos o de los Conventos* (1839 – 1842) y se extenderá hasta la Constitución de 1.886 y el Concordato de 1.887, restauradores de muchos de los privilegios de la Iglesia y de un orden social conservador. En: (Guillen Martínez, (1986)) y (Kalmanovitz, (2018)).

La situación era compleja: un artículo constitucional o una ley se concebían y establecían para promover una condición considerada como necesaria para la dinámica mercantil, por ejemplo, liberar las tierras y/o la población vinculada a las formas coloniales en que habían sido distribuidas, o promover la inmigración. Hasta ahí legal y aparentemente no había problema; pero las implicaciones prácticas podían terminar afectando y modificando órdenes y creencias de la vida cotidiana que eran consideradas como indispensables y sagrados por las personas y las comunidades. De otra parte, no se habían creado los insumos necesarios para comprender y asumir estas reformas y mucho menos para crear otros ordenamientos que sustituyeran las relaciones en crisis⁸². Se confiaba en que la ley promulgada o la institución promovida serían suficientes para comprender una situación y establecer nuevos comportamientos culturales y sociales. En términos generales puede plantearse que: (1) la consolidación del mercado mundial, (2) la interrupción de las dinámicas liberales de transformación social y (3) el hecho que el orden social ha devenido una condición permanentemente problemática, son las circunstancias que presentan a *las costumbres* como elemento básico de la estructura social.

Ni los procesos y conductas requeridos por un mercado mundial; ni el ordenamiento legal e institucional de las distintas actividades; ni la movilidad social promovida por las revoluciones y contrarrevoluciones, podían desconocer la importancia de *las costumbres* en el espacio comunitario en que se movían. En tal situación, *las costumbres* tenían que ser reconocidas como componentes comunitarios para cualquier proyecto, pero también como instrumento ideológico de añoranza de continuidad y restablecimiento de ordenamientos sociales cuestionados y en riesgo. En las comunidades *pre-modernas*, de *pre-derecho*, es decir, en aquellas donde no se ha planteado la independencia del orden social y jurídico respecto del orden religioso, la condición sacral de las *costumbres* dada ya por su perdurabilidad que les otorga la apariencia de inmóviles e incuestionables, se hace más enredada en la medida en que se insertan en los complejos doctrinales y litúrgicos de una religión. Luego de la Independencia no era posible enfrentar el poder económico y en general el sistema de

⁸² En *Peregrinación de Alpha* es claro como Manuel Ancízar oscila desde una confianza liberal en la educación laica, valorando el progreso de una población a partir del estado de sus escuelas y la asistencia de los niños a ellas; y en otros tiene que limitarse a evaluar la labor civilizadora de los sacerdotes y aún a proponer que el gobierno les reconozca una pensión en compensación por esta tarea.

privilegios de la Iglesia sin involucrar el orden social en el que se había sustentado durante tanto tiempo. Esto implicaba significativas modificaciones tanto ideológicas como prácticas que amenazaban el orden afianzado y entremezclado con la urdimbre de creencias y prácticas católicas pero que además era el sustento de una sociedad levantada sobre una honda desigualdad social de la que se nutría el privilegio de un muy limitado sector. Esto es, lo contradictorio consistió en querer enfrentar los privilegios de la iglesia sin tocar las ventajas de la élite gobernante. Además de no existir propuestas reales ni voluntades políticas ni fundamentos materiales para un orden alternativo, era claro que la doctrina católica había devenido el fundamento ideológico de una sociedad jerárquica y de privilegios, a la que estaban acostumbrados y a la que no querían renunciar aun cuando si desearan usufructuar las riquezas que ofrecía el capitalismo y la consolidación del mercado mundial. Esta incongruencia entre las modificaciones para sustentar la emergencia del libre comercio para la consolidación de un sector terrateniente y privilegiado, es lo que explica los vaivenes del orden estatal entre un liberalismo parcial y un conservatismo social básico y sostenido, al igual que los drásticos cambios de pensamiento que tienen lugar en el discurso político y en las creencias de muchos de los dirigentes de la época. No sobra agregar que los viajes y las exploraciones que venían recorriendo sistemáticamente el mundo desde hacía un par de siglos habían generado una curiosidad en la cultura general que convirtió a *las costumbres* en objeto de conocimiento y de exotismo.⁸³

Las Primeras Prosperidades. La Presencia Inglesa

Es lógico pensar que si hubo lugar para una reacción colonialista es porque la sociedad albergaba otras dinámicas procedentes en buena parte de las *Reformas Borbónicas*, auspiciadas por el conocimiento de las potencialidades de la riqueza local a partir de la *Expedición Botánica* y afianzadas por el horizonte de autonomía y

⁸³ Ya en las discusiones estéticas del siglo XVIII, lo bello, lo sublime y lo pintoresco (lo singular) eran reconocidos como las causas más fuertes de la afectación de la sensibilidad humana por ejemplo en Edmund. Burke, en su libro *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, (1757) y la respuesta que a él dio Kant en su texto: *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* (1764).

liberalismo derivado de la *Independencia*. Nuevas dinámicas de posesión y productividad agrícolas, así como alternativas comerciales y de una naciente industria cercana a un desarrollo del artesanado se hicieron presentes en la composición urbana y social, en la aparición de nuevas formas de acumulación de riqueza y en nuevas formas de socialización y de comportamientos. Los ejemplos que se proponen obviamente tienen una significación en el fenómeno cultural que se intenta comprender. En primer lugar es de anotar que no se puede leer un texto referente a la *Historia del Arte* o a la *Comisión Corográfica* sin encontrar la referencia a la presencia de ingleses; quienes indudablemente habían pasado de ocupar, a comienzos de siglo las páginas de los diarios con las noticias de su invasión a Buenos Aires (1808), con la finalidad de hacerse a las riquezas que por allí transitaban provenientes de las minas bolivianas del Potosí, a ocupar lugares muy concretos en la vida económica y empresarial del país: casas comerciales, explotación de minas, etc., muy seguramente a la sombra del hecho de que una gran parte de la deuda adquirida para sufragar los costos de la Independencia se contrató con financiamiento inglés.

Los nombres de *Joseph Brown*, de *William Turner*, *Will Willis*, *Edward W. Mark*, *Henry Price*, *S. S. Fox*, se repiten con bastante frecuencia. *J. Brown* viaja al país buscando lograr objetivos mineros y comerciales para sí mismo y para la empresa que representa. *W. Turner* y *W. Mark* hacen parte del cuerpo diplomático inglés en diferentes momentos. *Henry Price* llega como empleado de la casa comercial de su suegro⁸⁴ y la primera embarcación a vapor que remonta el río Grande de la Magdalena pertenece a una empresa anglo-colombiana⁸⁵. Sanches Cabra, (1987) al hacer mención de la vinculación laboral de Torres Méndez en el ramo de la imprenta, afirma que esa floreciente industria estaba prácticamente monopolizada por un grupo de ingleses que, además, ya editaban un diario en inglés y en español (p.20). Las mejores ruanas del país eran forradas en bayeta inglesa, género de telas representado en la pintura de Groot *Arrieros comprando telas*, quien complementa su formación en pintura en Jamaica, en una viaje de exploración comercial con los regentes ingleses de la isla, para el té de Bogotá; además uno de los *cuadros de costumbres* más publicados y nombrados de Vergara, está escrito en relación con las transformaciones

⁸⁴ Todos estos tuvieron un importante rol en el desarrollo de la pintura en el país.

⁸⁵ Pintado por Joseph Brown en 1840.

de las reuniones santaferñas desde cuando se hacían alrededor del chocolate, pasando por el café y derivando para su momento en el té⁸⁶.

Las Manifestaciones Pictóricas de la Época. El miniaturismo

Hay que mencionar dos hechos que hacen de esta década un hito en el devenir de la pintura en el país: la ingente producción de miniaturas y la realización de los primeros *cuadros de costumbres* por J. M. Groot encargados por extranjeros. Como ya se dijo, la contemplación de una miniatura que le enseñara S. S. Fox, realizada por Antonio Macera, fue lo que rescató a Torres Méndez para la pintura pues esta experiencia lo llevó a dejar su cargo en la imprenta y a dedicarse por entero al perfeccionamiento y realización de miniaturas. El miniaturismo tuvo manifestaciones en varias partes de Hispanoamérica y para la Nueva Granada representó toda una escuela de formación de pintores y la oportunidad de un horizonte para una expresión muy propia. Según el profesor Barney Cabrera, (1970) para los años treinta, la nómina de miniaturistas coincide con la de pintores activos en el país, incluyendo cultores que lo hicieron con un carácter completamente personal y cuyas realizaciones no salieron del circuito familiar y de amigos:

Puede afirmarse, sin temor a errar, que ninguno de los artistas de la época dejó de practicar la miniatura. En tiempo en que la fotografía no existía y el daguerrotipo era extraño o demasiado costoso y poco lisonjero, la miniatura estaba llamada a ocupar primerísimo lugar en la solicitud y el reclamo de caballeros ansiosos de que sus efigies, idealizadas por el artista al gusto de la clientela, perdurasen como signos de elegancia, muestras de prosapia, cifra de distinción y lisonjero recuerdo de juventud.

Y luego agrega:

Desde los Figueroa, que abandonaron transitoriamente los temas religiosos y los oficios de taller en iglesias y conventos para pintar pequeños retratos de personajes, hasta Ramón Torres Méndez y José María Espinosa, todos los artistas pintaron miniaturas. ... (pp. 105-107)

⁸⁶ Este *cuadro de costumbres* lleva por nombre *Las tres tazas*.

Estos comentarios y los datos que se han calculado de manera aproximada de las obras realizadas por cada artista con esta técnica hacen manifiesta la amplia acogida como práctica pictórica y medio de trabajo para estos, pero también señala hacia la afición pública por tales cuadros. Para Giraldo Jaramillo, (1980) esta técnica llegó de la mano con los pintores quiteños que fueron vinculados a la *Expedición Botánica* a fin de que ilustraran los informes sobre la flora de la Nueva Granada, tarea que hizo indispensables muchas destreza pictóricas a su vez, básicas en la realización de la miniatura: el perfeccionamiento del dibujo, el cuidado con los detalles, fidelidad al modelo, la dedicación a los aspectos primordiales de lo que se busca representar, el cuidado de la composición y de la relación entre dibujo y color en un superficie de límites preestablecidos, por referir las más esenciales. Pero fue precisamente el cierre de la *Expedición Botánica* en 1817 lo que llevó a estos artistas hasta ese momento consagrados a las directrices de Mutis, a ofrecer sus servicios como pintores o como instructores de dibujo y pintura al público en general. Lo más probable es que José Manuel Groot hubiese aprendido esta técnica muy practicada por él, de su maestro ecuatoriano Mariano Hinojosa pintor de la *Expedición* (pp.146-157). Las destrezas que había que desarrollar para asumir las dificultades propuestas por la reducción del tamaño, así como para lograr el grado de precisión y de expresividad que exigía la condición íntima de esta pintura, fueron las razones de su importancia como tendencia formadora de pintores. Su popularidad habría estado relacionada con la presencia y apogeo de una primera burguesía posterior a la Independencia y poseedora de nuevas inquietudes y actitudes de las que haría parte un sentimiento de orgullo y satisfacción de sí, una primera presencia de la valía propia como elemento cultural de acuerdo a como lo expone el profesor Barney-Cabrera, (1986). Su punto de inflexión habría tenido lugar a finales de la primera mitad de la centuria decimonónica.

Según los comentarios más usuales⁸⁷ la llegada del daguerrotipo y de la fotografía con sus logros y facilidades técnicas, y con sus costos más convenientes serían la principal causa de este ocaso. Pero como en todo el ámbito de la pintura, la aparición y difusión de estas técnicas fotomecánicas también tuvo un impacto profundo en lo referente a la esencia y condición del arte mismo hasta ese momento concebido

⁸⁷ Así, por ejemplo, para Barney-Cabrera, E. (1986) o Giraldo Jaramillo, (1980) con sus obras ya citadas.

primordialmente a partir de su condición figurativa esto es, de su labor de representar, de imitar una realidad previa y sustantiva. Situación que conducirá a que la pintura tenga que ahondar en su propio reconocimiento como lenguaje y con ello, en la condición ficcional de su realidad. Esta situación se manifestó en primera instancia como una crisis de la pintura en cuanto representación de lo real y no en todas partes provocó las mismas respuestas y desarrollos. Sin embargo, y considerando la situación desde el público que gustaba de estas pinturas, cuando se contrasta el contenido pictórico de una miniatura con la reproducción técnica de un daguerrotipo o una fotografía, si es posible suponer que el gusto de la gran mayoría sucumbiera al artilugio lumínico de precisa reproducción del original y por tanto, permite pensar en una mutación de la inclinación del gusto y del reconocimiento de las representaciones figurativas, que se originó en ese momento y desde entonces no ha parado de evolucionar al interior de la contemporánea cultura de la imagen.



Figura 26 Petrona Pineda. Ramón Torres Méndez. Miniatura, acuarela sobre laminilla de marfil 6,7x 5,5. Tomado de: <https://colecciones.banrepcultural.org/>



Figura 27 Retrato de Eduviges Vanegas y Contreras. Ramón Torres Méndez. Miniatura, acuarela sobre papel 7,3 x 5,9. Tomado de: <https://colecciones.banrepcultural.org/>

La segunda relación significativa de Torres con la prensa se dará en 1849, cuando se publicó la impresión de un grabado suyo que llevaba por nombre *El Tiple* para

ilustrar el artículo de José Caicedo Rojas, en el periódico *El Museo*. Es su encuentro con el grabado al servicio de la *industria tipográfica* y con ello el determinante de una de las transformaciones más decisivas para la prensa periódica: *la prensa ilustrada*. Como base para la impresión de amplios tirajes de distintas clases de dibujos, pinturas, retratos, etc., con fines decorativos, el grabado ya tenía una amplia carrera. La importancia para la Nueva Granada en ese momento radica en las novedades y destrezas técnicas que traen desde Venezuela los hermanos Martínez y las posibilidades de que esta forma de representación se vincule con la edición de periódicos. Primero será una oferta de anexos impresos en forma de hoja suelta independiente del texto del periódico que circularán con él, como partituras, dibujos, pinturas, retratos, etc. También existirá la posibilidad de una serie de “sellos” que se colocarán ornamentalmente en diversas partes del texto de la prensa. Para, por último, dar paso a la posibilidad de una mezcla en que se integran tipográfica y semánticamente la imagen, las láminas grabadas con el texto escrito, gestándose una de las modificaciones más profundas en la condición de las ediciones periódicas: el inicio de la imagen como fundamento del lenguaje periodístico y, por tanto, de la comunicación de masas. De ahí en adelante, distintas formas de imagen y diversas posibilidades de distribución de texto e imagen intervendrán en la formación de lectores pretendida por la prensa.

De acuerdo con Sánchez Cabra, (1987) los hermanos Martínez ofrecen a Ramón Torres Méndez grabar e imprimir dibujos y pinturas suyas *con las características más lujosas de la época*, que representen la vida común de la sociedad nacional, las cuales serán distribuidas con el nombre de *Costumbres Neogranadinas* (p. 29), y la prensa uno de los más importantes y complejos inventos de la modernidad, irrumpe en el orden y la producción de su tradicional y familiar *taller artesanal*. Un nuevo tipo de *encargo*, un público general para el cual se pinta pero con el que ya no es necesario establecer una relación directa; una nueva forma de distribución y comercialización: el anexo promueve la venta de la prensa y comparten su posibilidad de llegar a un usuario amplio y abstracto; el prestigio debido al reconocimiento personal por una destreza en el desempeño de un oficio, es modificado por la fama de la publicidad; pero además, se acepta la entera mediatización del grabador y de las diversas técnicas de que haga uso. A partir de ese momento la pintura, el grabado y la publicación de

cuadros de costumbres serán actividades y preocupaciones principales en el desempeño artístico de Torres Méndez. Aunque su producción pictórica sea diversa, uno de sus principales reconocimientos será como el más representativo de los pintores *costumbristas* del país. Su lugar social y sus posibilidades de ser funcionario fueron determinados por el hecho de que sus pinturas de *costumbres* se grabaron, imprimieron y divulgaron. Por último, es necesario mencionar que la prensa ilustrada, la caricatura y una convicción política conservadora, unieron a José Manuel Groot y Ramón Torres Méndez en la publicación periódica *Los Matachines Ilustrados* en 1855; periódico constituido primordialmente con base en caricaturas –la imagen predomina como mensajera sobre el texto– y que circuló como abierta oposición a los fundamentos y supervivencias del ya derrotado movimiento del General José María Melo y los artesanos.

La Serie Brown y la Serie de *Costumbres Neogranadinas*

Presentación de las dos Colecciones

La colección de pinturas formada por Joseph Brown entre 1825 y 1841 y la serie denominada *Costumbres Neogranadinas* del pintor Ramón Torres Méndez de 1851, conforman el fundamento de la pintura *costumbrista* o de la pintura de *cuadros de costumbres* en el país. La serie de acuarelas de Edward W. Mark (1843–1856) y el posterior álbum de pinturas de la *Comisión Corográfica* (1851–1858) complementan el catálogo básico de la pintura de costumbres en Colombia. Hay entre las colecciones de Brown y de Torres una distancia de alrededor de veinte años y se ha tenido como un hecho la influencia de Groot sobre la pintura de Torres.

Con el patrocinio del Fondo Cultural Cafetero, los profesores Malcom Deas, Efraín Sánchez Cabra y Aida Martínez Carreño, todos historiadores, publicaron en 1989 un cuidadoso volumen en edición bilingüe inglés–español al que denominaron: *Tipos y costumbres de la Nueva Ganada. La colección de pinturas formada en Colombia por Joseph Brown entre 1825 y 1841 y el diario de su excursión a Girón, 1834*. La edición contó hasta con un prólogo del entonces presidente de la República Virgilio Barco, como señal de su importancia, pero también como evidencia del

permanente interés del establecimiento gubernamental por sostener la representación *costumbrista* como imagen del país. El libro está formado además de los artículos de los mencionados profesores por dos componentes centrales: uno pictórico y otro literario. El material pictórico lo conforma una compleja serie de sesenta láminas, y el literario lo constituyen dos escritos de Joseph Brown: *Diario de una excursión de Bogotá a Girón por la provincia del Socorro* de 1834 y un texto muy corto de *Recuerdos de un viaje por las provincias del nordeste de la Nueva Granada* escrito por el mismo autor en 1861.

La complejidad de la serie de *láminas* radica en dos aspectos: uno relativo a la técnica y otro a la autoría. En primer lugar, recoge producciones diferentes: principalmente acuarelas de diverso formato y dibujos preparatorios, la gran mayoría a tinta (*bocetos* los denomina el profesor Sánchez Cabra en sus anotaciones de catalogación), cuyo tema en varios casos también tiene realización como acuarela. Esta característica es muy importante porque evidencia el *tema* como objetivo central de la pintura, esto es, su pretensión de mimesis de lo real, su condición enteramente figurativa que hace del dibujo el elemento estructurante del cuadro desde el que se incorpora el color y se determina la composición. Es decir, que es un tipo de pintura cuyas posibilidades de significación depende de los recursos y elementos que reúna o no el dibujo en el cuadro. En segundo lugar y de mayor complejidad son las anotaciones relativas a la autoría de las láminas. Algunas de ellas aparecen como *enteramente realizadas por Joseph Brown* (25 láminas); otras como *firmadas por Brown* con intervención de alguno de los pintores nacionales de apellido Castillo en lo referente al color y como *posiblemente elaboradas sobre un original de José Manuel Groot* (23 láminas); en otras, la elaboración a partir de un original de Groot es afirmada sin reserva, a las que se añaden otras que aparecen como *firmadas por J. M. Groot* (13 láminas) (Deas, Sánchez Cabra, & Martínez Carreño, 1989)

Por otra parte, la serie litográfica de *Costumbre Neogranadinas* de Torres Méndez, se anunció en el periódico bogotano *El Pasatiempo* de octubre 19 de 1951 en los términos que recogen los editores: Banco de América Latina, (1973):

La Litografía de Martínez hermanos, ha emprendido la publicación de una serie de láminas iluminadas que representan los trajes, modo de viajar, escenas populares i (sic) paisajes tomados de la naturaleza,

referentes a varias provincias de la Nueva Granada. Son obra del creyón i (sic) pincel del artista nacional Ramón Torres Méndez, ejecutadas con fidelidad i (sic) maestría, i (sic) reproducidas en la piedra con el mayor esmero, pues la litografía de Martínez hermanos quiere ofrecer también una muestra cuidadosa de su habilidad en el arte. Al mes saldrá una lámina en papel marquilla, con un fondo de color, i (sic) orlada de un filete dorado. Se admiten suscripciones en la misma litografía a 12 reales el trimestre, para los suscriptores que han pagado por trimestres adelantados, se suscriban a toda la serie. No se ha querido principiar (sic) esta publicación hasta no tener dispuestas algunas láminas por las cuales puede juzgar el público. Así es que los suscriptores podrán llevar el primer trimestre i quedar suscritos para los meses de octubre, noviembre i (sic) diciembre. (pp. 1-2).

Y la profesora González Aranda, (2017) presenta sus tres impresiones básicas de la siguiente manera:

La técnica litográfica esquematizó gran parte de su obra. De las láminas de *Costumbres neogranadinas* se han realizado tres ediciones importantes: la primera en 1851, que fue reseñada en *El Pasatiempo*, de la Litografía de Martínez hermanos. Estas litografías son las más cercanas a los dibujos del artista y las de mayor calidad. La segunda edición estuvo a cargo de la casa litográfica A. Delarue de París y lleva el título de *Scenes de la vie Colombienne*. Se anunció en Colombia en diciembre de 1878. Las treinta y cinco láminas que la componen no fueron coloreadas a mano como las de los Martínez, sino mecánicamente. Cosa curiosa, extraña y exótica debieron parecer al europeo coleccionista las láminas de Torres Méndez, impresas por Delarue en París. Los deportes nacionales de jinetes que atrapan un gallo o las escenas de toreo son temas que debieron dar a los extranjeros la impresión de un país singular. La tercera edición, *Álbum de costumbres colombianas*, se realizó con motivo del primer Centenario de la Independencia y se imprimió en la casa editorial de Víctor Sperling de Leipzig en 1910. El formato de las litografías es reducido y consta de sesenta láminas.” (pp. 235-236)

Estos diversos procesos técnicos y múltiples impresiones implican que sobre la misma imagen original de Torres se tengan láminas de ejecución dispar, lo que dificulta en gran medida su estudio, por ejemplo:



Figura 28. Polleros de Choachí. Colombia. Ramón Torres Méndez. Grabado, litografía sobre papel 22,5 x 29,1 cm. Tomado de <https://coleccion.banrepcultural.org>.



Figura 29. Polleros de Choachí. Ramón Torres Méndez. Año de creación de la obra 1860 – 1878. Litografía iluminada 26,5 x 34,5 cm. Tomado de <https://coleccion.banrepcultural.org>.

La Diferencia y El Encargo

El Encargo en cada una de las Series

Una sencilla mirada sobre las colecciones muestra la existencia de un contraste en cuanto a la realización de la pintura en cada una de ellas, que no se reduce sólo a diferencias técnicas ni a la singularidad de estilos. Hay en las acuarelas de Brown-Groot una densidad y una complejidad en la pretensión de representación de lo real, que está ausente en la serie de Torres. La riqueza de recursos empleados en la reproducción de lo singular le otorga una consistencia como pintura a la serie Brown, mientras que la repetición mecánica constatable en las imágenes de Torres le confiere una artificialidad y una simplicidad que hacen visible su finalidad como cuadros ornamentales para un público amplio. Es posible que este manifiesto contraste esté relacionado con la diferencia en las condiciones de contratación que se dieron para cada caso. En la *primera serie* están presentes las personalidades tanto del *comitente* como del pintor, mientras que en la *segunda serie* estas dos instancias se hacen abstractas, impersonales a través de los mecanismos de impresión, distribución y comercio de la empresa editorial, además de que son los suscriptores y posibles

lectores del periódico, quienes aportan la subjetividad sobre la que interesa incidir. Dicha diferencia es visible en las siguientes láminas:



Figura 30. Grupo festejando en una tienda de vender chicha Sobre original de J.M. Groot. Acuarela 28,5 x 34,3 cm. Tomado de Deas, Sánchez Cabra, & Martínez Carreño, (1989) p. 131



Figura 31. Tienda de vender chicha, Bogotá. Ramón Torres Méndez. Grabado, litografía sobre papel: 23,0 x 29,2 litografía iluminada sobre papel: 26,5 x 34,5 cm. Tomado de <https://coleccion.banrepcultural.org>.

Quien le insinuó a Groot la posibilidad de pintar escenas propias del país con la finalidad de que fuesen adquiridas por extranjeros fue el viajero inglés Joseph Brown. Estas pinturas tendrían como finalidad ser un recuerdo, servir para ilustrar la publicación de memorias o de relatos de viajes, documentar sobre lugares de trabajo o de posibles empresas. La relación entre *comitente* y pintor es personal y las necesidades e intereses particulares determinan la elaboración del cuadro y los espacios de su circulación. En este caso, el *comitente* fue un embajador británico de nombre William Turner; y el mismo Brown adquirió acuarelas pintadas por Groot, así como también realizó él mismo reproducciones de muchas otras con ayuda de pintores nacionales en cuanto al color. Se sabe que algunas de ellas las destinó como recuerdos para sus parientes y que quería usar algunas otras para ilustrar sus memorias de viajero, o para imprimirlas y difundirlas en Europa. (Deas, Sánchez Cabra, & Martínez Carreño, (1989) p. 35)

El *encargo* de acuarelas sobre escenas nacionales que realiza Ramón Torres, lo hace con la empresa litográfica de los hermanos Martínez, venezolanos ya mencionados y que hacían parte del soporte técnico con que M. Ancízar había dotado al periódico *El Neogranadino*. La finalidad es convertirlas en litografías que permitan la impresión de láminas en grandes cantidades destinadas para que un público amplio las adquiera y las use como elemento decorativo en sus hogares. El *encargo* es netamente empresarial, lo que se busca es que las láminas tengan la mayor distribución posible como venta de ellas mismas o como sugestiva promoción que acompañaba a alguna publicación periódica. La empresa editorial como *comitente* hace que el grabado deje de ser arte documental para convertirse en mercancía es la pintura aquello que se imprime, se distribuye y se vende. En este sentido es indispensable que cumpla a cabalidad con su objetivo como mercancía: ser ornamento; y esto obliga a que el lenguaje pictórico se torne eufemístico, que lime todo aquello que pueda parecer desagradable o grosero al desconocido cliente que se busca satisfacer. Es esta la razón de la artificialidad que se revela en estas láminas. No son los criterios del pintor, tampoco los del empresario como persona, son los gustos de un cliente que se *supone* y por tanto se construye, los que determinan las imágenes en estos grabados.

Paisaje, Escenarios y Escenas

La condición de viajero de Brown se pone de presente en el hecho de que es posible atribuirle un itinerario geográfico a las pinturas que conforman esta colección. Un viaje que, iniciado en Santa Marta, remonta el río Magdalena hasta el puerto fluvial de Honda para luego ascender a Bogotá y desde allí desplazarse a las diferentes zonas de interés (Santander, Quindío, etc.) De Santa Marta hay dos bocetos de paisajes, uno completamente compuesto por elementos naturales y otro (figura 32), en el que sobre una franja central en la que ubica a la ciudad en torno a su catedral, dibuja las estribaciones de la Sierra descendiendo hacia el mar, mientras que la parte inferior es ocupada por la actividad naviera del puerto; entre varios veleros y canoas, llama la atención la presencia de un pequeño barco a vapor. Poblado y puerto se toman la pintura y el paisaje, hay mercancías apiladas en la playa y cuatro borrosas figuras representan personas en una de las embarcaciones.



Figura 32. *Vista de la Bahía de Santa Marta desde la finca “Minca” propiedad de Joaquín de Mier. Adaptado de Deas, Sánchez Cabra, & Martínez Carreño, (1989) p. 49.*

Hay varias acuarelas cuyo *escenario* es el paisaje del río Magdalena: en una de ellas los bogas están atracando un champán, en otra navegan por sus aguas y una tercera lámina está dedicada a la representación del primer vapor que remontó el río

mientras pasa junto un champán⁸⁸. Champanes y bogas serán uno de los temas más frecuentes para los escritores y pintores de *cuadros de costumbres* muy seguramente por lo sugestivo del viaje. Del puerto de Honda también hay un boceto de paisaje compuesto con la techumbre de algunas casas a un costado el río Gualí y una zona de densa vegetación. Ya en la Sabana de Bogotá o en la ciudad misma, las actividades humanas ocuparán el centro de interés pictórico.

Del Paisaje al Escenario

Es claro que el paisaje no es un objetivo estético para esta pintura; no se está en busca de lo sublime, de lo aterrador, de la poderosa belleza de la naturaleza a la que se oponía el barroco y geométrico arreglo del jardín. En la serie Brown, la pintura de paisajes desempeña un papel análogo a la descripción geográfica realizada en la *Comisión Corográfica*. No sólo dibujan los lugares por los que pasan, registran sus accidentes, su flora, los medios de transporte utilizados y revelan la presencia humana inmersa en ese entorno. Es decir, son composiciones que reflejan la forma en que el artista va situando lo humano en relación con el paisaje, ya sea en la forma de poblado o de actividad en medio de la fuerza de los elementos naturales.

⁸⁸ Ver anexo al capítulo.



Figura 33. Remolque de un champan (sic) en un rápido del Rio Magdalena. Acuarela, 27,6 x 40,1 Tomado de Deas, Sánchez Cabra, & Martínez Carreño, (1989) p. 59.

En esta (figura 33), el paisaje es propuesto como escenario de la brega de los bogas para atracar un champán, pero la fuerza de la naturaleza conserva un claro protagonismo; es notorio como el conjunto de figuras humanas intervienen en la escena; a pesar de su difusa imagen, están determinadas por el esfuerzo particular con que contribuyen al objetivo: la vaguedad en su pintura no implica una representación esquemática en la composición de la escena. Muy pronto el paisaje deja de ser el tema principal de la pintura y pasa a ser el escenario en el que se ubican personas y actividades.

En el grabado de Torres (figura 34), sobre el mismo tema, el paisaje como escenario está fragmentado: el río y la vegetación inmediatamente involucrados en la escena son precisados hasta la diferenciación de las especies vegetales, y en el fondo, a partir de un segundo champán la difuminación del paisaje va hasta su desaparición. La escena central la compone un contraste social rotundo: un grupo de tres blancos muy bien vestidos han abandonado la sombra del interior del champán para departir

gratamente en el exterior, mientras un grupo de quince bogas ocupa el resto de la embarcación en el esfuerzo por remolcarla con los canaletes y darle dirección con ayuda del remo timón, en tanto que otro está cocinando. La viveza de la escena no impide apreciar como las tres personas blancas están mucho más singularizadas, mientras que la representación de los bogas, cada uno dibujado en posición que refleja el esfuerzo que requería la travesía por el río Magdalena, se ha esquematizado profundamente, tanto en la forma de sus cuerpos como en su vestido, además de que curiosamente todos son negros, cuando hay testimonios de que fue un oficio realizado por hombres provenientes de todas las *castas*.

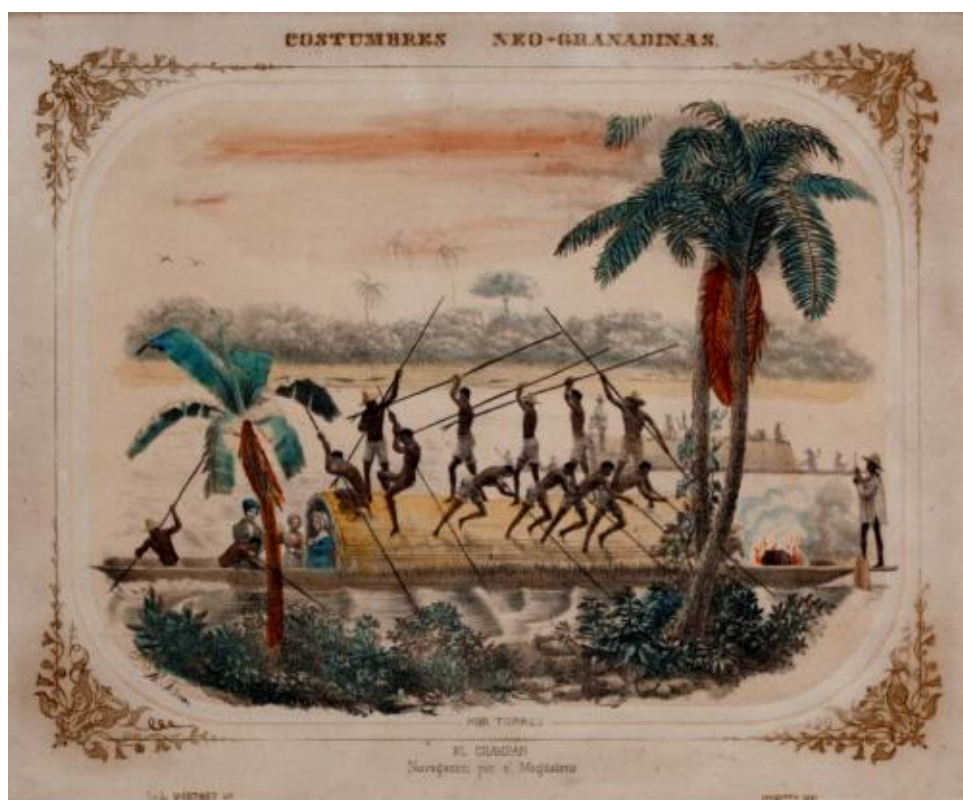


Figura 34. Champán, navegación en el río Magdalena. Ramón Torres Méndez, Litografía. Dimensiones 36 x 46 cm. Tomado de <https://coleccion.banrepcultural.org>.

Del Escenario a la Escena

La Fragmentación del Lugar y del Tiempo, la Simplificación del Escenario

La conversión del paisaje en escenario tiene como correlato el que las personas, los lugares habitados y las actividades humanas pasen a ocupar el centro de la

representación como tiene que ser tratándose de una pintura que se ocupa de las *costumbres*. Pero no sólo es que el paisaje pasará a ser únicamente fondo de algunas actividades que lo requieren como en los *cuadros* dedicados a los viajes por el interior del país; es que, en la *serie de Costumbres Neogranadinas* de Torres la escena se independiza casi por completo del escenario: son muchas las *láminas* en las cuales, lo que resta de éste, son apenas algunas líneas o unas figuras desvanecidas que inmediatamente terminan en el papel en blanco. Sin embargo, el antecedente de esta condición está claramente en la *serie Brown* donde el escenario es sometido a diversos tratamientos. La dificultad en la atribución de autoría para las obras y la carencia de información sobre el momento de su elaboración no permiten ir más allá del registro de la presencia de estos procesos de representación hacia consideraciones sobre su evolución.

La Esquematización del Escenario. Hay un tratamiento que por sus condiciones parece ser el primero en que se pone de manifiesto cómo éste ha empezado a convertirse en algo secundario dentro de la preocupación y la dedicación del pintor, pues comienza a ser objeto de una cuidadosa pero efectiva esquematización.

La pintura titulada *Tejedor de ruanas* (figura 35), presenta una armoniosa composición entre el rostro del hombre, su cuerpo y el paisaje. El protagonista está descalzo y se encuentra sentado frente a su telar. Su atuendo consta de una gorra blanca, una camisa del mismo color y un pantalón azul. En un segundo plano se pueden apreciar dos mujeres conversando, lo que temáticamente añade sociabilidad, pero, a la vez, es un recurso de composición para darle profundidad espacial, logrando mayor verosimilitud para la escena. A medida que la mirada se adentra en el fondo del cuadro, se revelan montañas y vegetación, lo que sugiere una continuidad con el entorno natural evidente en el hecho de que el piso de la casa no difiere del suelo del paisaje. El artista ha logrado capturar la esencia del trabajo manual en conexión con la naturaleza en esta escena.



Figura 35 *Tejedor de ruanas* (Acuarela 30.1 x 25 cm)
Adaptado de Deas, Sánchez Cabra, & Martínez Carreño,
(1989), pp.88-89.

En la acuarela dedicada al *Traje campestre de montar en la Sabana de Bogotá*, (figura 36), el vestido del jinete, la elegante figura del caballo y lo elaborado de sus arneses son especialmente llamativos. El uso de zamarros, ruana, sombrero y espuelas esta descrito al respaldo de la lámina:

Esta indumentaria ha sido adoptada principalmente por los estancieros. Las ruanas son de fabricación pastusa, que son las mejores, y están forradas con bayeta inglesa. Los pantalones, llamados zamarros, son de león o tigre. Los zapatones, llamados estribos, de cobre. Las espuelas y hebillas de la guarnición de plata. (Deas, Sánchez Cabra, & Martínez Carreño, (1989), p. 63, 64-65)

Queda pendiente una aclaración: el uso del término estancia, es impreciso y hace necesario recordar que la mayoría de los estancieros, al igual que los arrendatarios, eran personas sin tierra, que por ocupar una pequeña porción de los terrenos de la hacienda para vivienda y cultivos propios pagaban una cantidad de dinero al hacendado y quedaban obligados a prestaciones de servicios o trabajos con la

hacienda, tanto ellos como sus familias. Por tanto, es más lógico pensar que estas vestimentas corresponden a las de los estancieros ricos o a los de los hacendados⁸⁹.



Figura 36. Traje campestre de montar de la Sabana de Bogotá (Acuarela y tinta 29,3x45 cm) Adaptado de Deas, Sánchez Cabra, & Martínez Carreño, (1989), pp. 63, 64-65).

En estas dos acuarelas de Groot de diverso tema (figuras 35 y 36) el escenario está constituido por un paisaje en el que aún es notorio el cuidado que se ha puesto en su elaboración. Se caracteriza un cielo y con ello se le da un tiempo atmosférico a la escena. Hay un sistema de colinas y montañas con una distribución de vegetación y la inclusión de un elemento humano –en uno las casa y en otro las dos mujeres charlando–, que permiten darle al cuadro una distancia, una profundidad y con ello mayor verosimilitud a su ubicación en un lugar. Sin embargo, el escenario inmediato a la temática: el piso, las paredes, las maderas que hacen de columnas y el techo de la casa, reciben un tratamiento muy similar, es evidente que se ha adoptado un esquema. La profunda diferencia temática que implica una distancia social manifiesta primordialmente en el caballo y los vestidos de los protagonistas, no es óbice para el similar tratamiento pictórico del entorno. Hecho que por sí mismo estaría poniendo en evidencia la poca importancia significativa que se le reconoce al escenario en la

⁸⁹ Así lo evidencia la estancia de ñor (sic) Lecio, (sic) en la novela *Bruna la carbonera* de Eugenio Díaz.

configuración de lo que se quiere representar, esto es, que es posible crear el tema a partir de sus propias características y no de sus relaciones con la realidad donde se encuentra; que de ser el centro focal de la pintura es viable pasar a pintar exclusivamente el tema.

Los dos planos, el principal para el tema y el secundario para el escenario. En cuanto al procedimiento con el escenario, en las figuras 37 y 38, lo que se da es la composición de la pintura en dos planos distintos. Un primer plano en el que aparece el personaje protagonista con todas sus características y ocupando una gran parte del cuadro; y un segundo plano ubicado en la parte inferior, ocupando una pequeña porción; diferencia que se pone de presente en las reducidas dimensiones de los objetos que ingresan en el escenario, casi a la manera de cuando se pintan distantes, lo que provoca la sensación de escasa relevancia en la definición de la pintura, su condición es exclusivamente complementaria o decorativa. En la acuarela *Nativo jornalero de las minas de Santa Ana, llegando con un despacho* (figura 37) el escenario tiene una mínima elaboración: se insinúan esquemáticamente unas colinas y sobre un piso oscuro algunas yerbas, lo demás es una amplia zona de color uniforme. Con un mínimo de definición de dos arboledas y unas colinas, en la imagen *Dama de Bogotá*, (figura 38), es ella quien ocupa el primer plano. Nuevamente el escenario se hace anexo insubsistente de la escena y toda la fuerza significativa que este pierde recae exclusivamente sobre la temática representada. Es evidente la propuesta pictórica de fragmentar el tema de su realidad.



Figura 37. Natividad jornalero de las minas de Santa Ana, llegando con un despacho. Firmado y dedicado "Sr Alexander Bryant, de su afectuoso cuñado Joseph Brown, Bogotá 27 de abril de 1830. Acuarela y tinta sobre cartón: 27,1 x 16,2 cm. Tomado de Deas, Sánchez Cabra, & Martínez Carreño, (1989), pp. 98-99.



Figura 38. Dama de Bogotá. Sobre posible original de J.M Groot. Acuarela y tinta 23,2 x 16,9 cm. Tomado de Deas, Sánchez Cabra, & Martínez Carreño, (1989), pp. 108-109.

La Generalización, la Abstracción del Escenario. El tercer procedimiento establecido en la serie Brown con respecto al escenario es su casi total desaparición. Así como en el caso del *indio compañero de cacería que sostiene un par de patos cuchara* (figura 47), son varias las acuarelas donde el escenario no sólo es reducido a un mínimo de composición, sino que, en ocasiones, también es sustituido por amplias zonas de color. Es indudable que en *Indios de la Sabana de Bogotá llevando pollos al mercado*, (figura 39), los personajes y la actividad que realizan se han tomado por completo la escena: la expresión de sus rostros, las cabezas de los pollos saliéndose del canasto y hasta el desenfado y la picardía con que el joven indio mira al pintor, parecería que están posando; en una lograda sensación de instante, reclaman la total

atención. No obstante, en el paisaje inmediato hay una mínima definición de colinas y plantas, para luego convertirse en una zona de color escasamente elaborada y de factura casi experimental.



Figura 39. *Indios de la Sabana de Bogotá llevando pollos al mercado. Firmado por Groot fechado en 1833. Acuarela y tinta 17,4 y 27 cm. Tomado de Deas, Sánchez Cabra, & Martínez Carreño, (1989), pp. 86-87.*

La ciudad, Bogotá, la capital y dentro de ella la plaza de San Victorino, el sitio donde desembocaban casi todos los caminos y especialmente los provenientes del sur, haría pensar que en ninguna pintura como en esta el escenario sería cuidadosa y ricamente representado. Como sucede en la pintura del mismo sitio de Manuel María Paz, pintor de la *Comisión Corográfica*, en la que con una perspectiva claramente cartográfica abarca desde el parque de los nevados en el Tolima hasta la plaza y la representa llena de una febril actividad. Por el contrario, en la siguiente acuarela de Groot, titulada *Buey cargado con tablas en la plaza de San Victorino en Bogotá*, (figura 40), el buey está inmovilizado al haber sido amarrado a su propia pata, mientras que el arriero vuelto de espaldas descansa sobre una pierna y su cayado, a la vez que contempla la ciudad: estos ocupan el protagonismo del cuadro. No importa

que el arriero esté de espaldas, su presencia es contundente; en tanto que el escenario a su alrededor está escasamente definido y de la ciudad que contempla, solo hay unas cuantas casas difuminadas que pronto se diluyen en una zona de color indeterminada; tampoco la plaza es evidente.



Figura 40. *Buey cargado con tablas en la plaza de San Victorino en Bogotá. El “arriero” está esperando al comprador Firmado J. Groot. Acuarela 18,2 x 26,9. Tomado de Tomado de Deas, Sánchez Cabra, & Martínez Carreño, (1989), pp. 86-87.*

Hay dos elementos que interesa resaltar. El primero tiene que ver con el hecho de que la fragmentación del tema respecto de su entorno vital, de su escenario real es la condición para que este sea tratado de manera abstracta. La expresión y la posición en los indios polleros ya no es respecto de la situación vital o laboral, es respecto de la mirada que los pinta, y en el caso del arriero de San Victorino, ya no hay nada de la plaza, es suficiente con lo expresado por su postura y el buey. La consistencia de los personajes mismos empieza a ser afectada por el desprendimiento del entorno, por el afán de representar un *tema* sin su relación con las personas y el lugar en que se realiza. El segundo elemento a considerar es la fuerza que lo expresado por la *cartela* toma en la determinación del sentido y el significado de la pintura como correlato de los procesos de fragmentación y abstracción a que ha sido sometida. Es la *cartela* la que informa *escrituralmente* sobre el sitio, sobre lo que pasa y muchas otras cosas que

ya la pintura no representa. El lenguaje pictórico empieza a perder su autonomía como tal y a depender para ello del ordenamiento que proceda del exterior, en primera instancia, a través de la *cartela*.

En Torres Méndez no hay Escenario. En la serie *Costumbres Neogranadinas* de Ramón Torres Méndez la pintura del escenario es la excepción. En algunas, sobre todo las dedicadas a viajes se representan el paisaje o alguna parte de este como sustento temático.

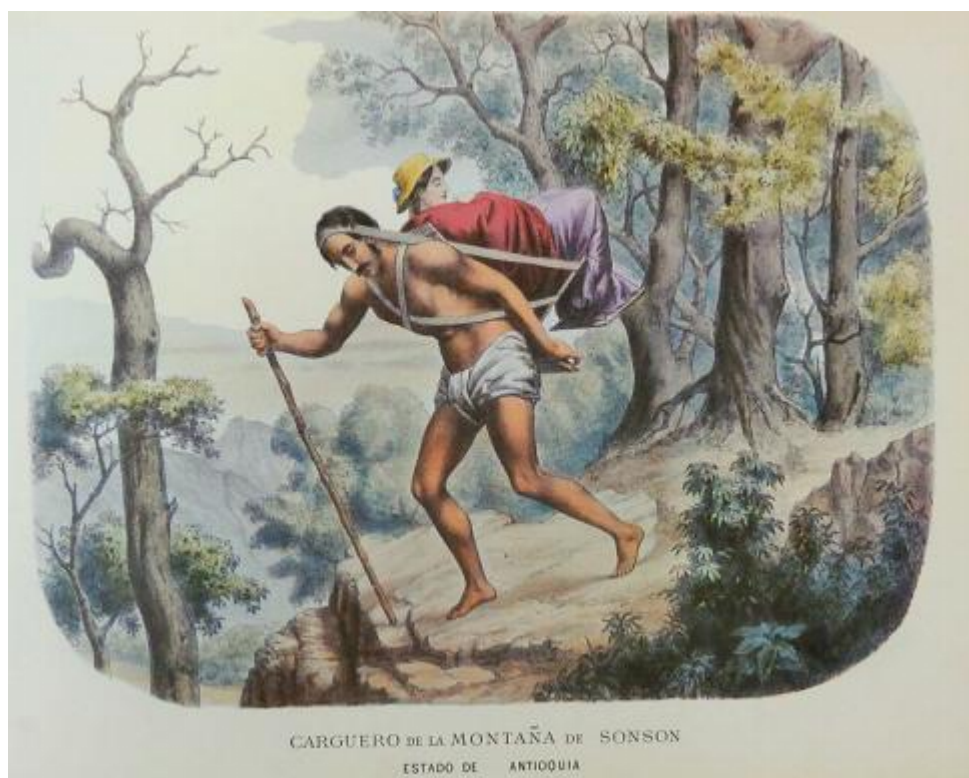


Figura 41 Carguero de la montaña de Sonsón. (Estado de Antioquia). Grabado, litografía iluminada sobre papel. 26,5 cm x 34,5 cm. Tomado de: <https://coleccion.banrepcultural.org>.

Junto con las bogas del río Magdalena, esta vergonzosa montura humana es uno de los temas más recurridos por los pintores de *cuadros de costumbres*. Además de la destreza de Torres como dibujante, es claro que solo la condición selvática y de abrupta montaña de la cordillera Central podía darle una aparente justificación a tal oficio, distinta al servilismo y la pobreza.



Figura 42. Salida de la iglesia. Bogotá. Torres Méndez, Ramón. Grabado, litografía sobre papel 23,0 x 29,0 cm Tomado de <https://coleccion.banrepcultural.org>.



Figura 43. Damas en la calle, Bogotá, Ramón Torres Méndez. Tomado de <https://coleccion.banrepcultural.org>.

La mayoría de las láminas que conforman esta colección tienen como *escenario* la ciudad de Bogotá o su Sabana, pero como es evidente en las anteriores imágenes, nada en ellas representa a estos sitios. Ni siquiera a la iglesia de la que solo hay una mínima insinuación de una columna que por lo demás podría pertenecer a cualquier otra edificación. Las *cartelas* que identifican las pinturas podrían intercambiarse sin alterar su correspondencia con la imagen lo cual hace manifiesto el control semántico escritural exterior sobre la experiencia pictórica visual misma.

Si en la serie Brown hay todavía una intención de pinturas que representen escenas de la vida del país y es esto lo que las convierte en *cuadros de costumbres*, se puede decir, que en la serie de Torres hay una técnica de pintura de *escenas de costumbres* completamente desprendida de su escenario, de su espacio social y humano y que, si ya el tema era central en este tipo de pintura, ahora es la *cartela* una instancia decisiva en su significación.

De la Persona al Tipo

El término *tipo* es frecuentemente usado para designar, al parecer con toda claridad uno de los principales temas de los *cuadros de costumbres*: las personas. En el Virreinato de la Nueva Granada no hubo pintura de *castas*, estas series de taxonomía social se elaboraron primordialmente en el Virreinato de la Nueva España y también se hicieron algunas en el Virreinato del Perú. Este hecho es muy importante porque el problema de orden social que encierra el termino *castas*, la vieja problemática hispánica de la convivencia en la península de diversos pueblos, especialmente con religiones diferentes y la sustentación de un orden social jerárquico, aparentemente en un orden biológico de diferenciación de razas, lleva consigo también el problema de la moralidad sexual, el del cruzamiento de esas distintas razas. Albino, zambo, blanco, indio, lobo, negro, mulato, salto atrás, tente en el aire, etc., son una serie de curiosos nombres de categorías con los que se buscó ordenar en la legislación y el orden social, lo que la vida sexual se empeñaba en desordenar cotidianamente. Basta leer en Eugenio Díaz, siendo uno de los escritores más liberales y de claras simpatías igualitarias, y estando ya muy avanzado el siglo XIX, cómo para caracterizar y ensalzar al geólogo de *Bruna la carbonera*, afirma: “...

que su familia española era una de esas que habían hecho su tránsito a través de la Colonia por la carrera del centro, es decir, sin mezclas con extrañas razas” para sopesar la significación que el asunto tenía (Díaz Castro, E. (1985), p.219). Y es que en el término *tipo* se incluyen categorías referentes a las *castas*: indios, negros, pero también laborales: artesanos, aguateras, arrieros, así como sociales: campesinos, con diferenciación de clima: sabaneros o de tierra caliente; es empleado para designar las diferencias regionales existentes en el país, así como diversos empleos u ocupaciones: correista, beatas, limosneros, entre otros, además de combinaciones entre las anteriores: indios pescadores o polleros, es decir, es una categoría de categorías muy amplia, capaz de contener casi toda condición humana pero de muy escasa claridad. Tratar de determinar y ordenar esta amplitud es prácticamente imposible, pero lo que sí es posible es establecer un proceso de transformación en la representación de las personas como en el caso del *escenario*.



Figura 44. Mujer india y niño. (Pintado por Joseph Brown sobre original de Groot) (s.f.) Acuarela y tinta, 26,6 x 19,3 cm Adoptado de Deas, Sánchez Cabra, & Martínez Carreño, (1989), pp. 102, 103.



Figura: 45. India de Funza. Ramón Torres Méndez. Acuarela sobre papel: 23,5 x 15,5 cm. Tomado de <https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte>

Retrato y Persona

En la serie Brown-Groot es evidente la preocupación por pintar la persona. Hay imágenes humanas que a pesar de estar designadas con categorías abstractas podrían ser consideradas sin problema alguno como retratos. El cuidado en los diferentes rasgos que caracterizan la individualidad, el evidente esfuerzo por dotarlo de una expresión, de una postura corporal que manifieste el instante y que sea coherente con la actitud denotada, así como el cuidado puesto en mantener muchas de las particularidades del vestido, hace que el personaje, aunque represente una categoría, no pierda su individualidad. Una inclusión de su nombre en la cartela bastaría para que fuese un retrato. Sin embargo, el objetivo de la pintura era representar una comunidad lejana y desconocida, lo que hace insustituibles las categorías. La *India pescadora*, (figura 46), los *Indios de la Sabana de Bogotá llevando pollos al mercado*, (figura 39), la *Mujer india y niño*, (figura 44), el *Joven indio (que me ha acompañado en las cacerías) sosteniendo un par de patos cucharas* (en este parece sólo haberse olvidado el nombre del indio), (figura 47), y el *Nativo jornalero de las minas de Santa Ana llegando con un despacho*, (figura 37), son acuarelas de una connotada riqueza en la representación de la individualidad, de la persona aun cuando las categorías que las nombran direccionen su significación hacia condiciones sociales más generales, acercándose como pinturas al retrato de Brown realizado por Groot. En todas ellas hace presencia una persona, condición básica de la pretensión de las sociedades democráticas modernas reclamadas para el país por la Independencia. En este sentido, en sus apreciaciones para el catálogo dice el profesor Sánchez Cabra, con respecto a la acuarela de la *India pescadora*:

A medio camino entre la pintura de tipos y el retrato, éste es un caso en el cual se da vida a un tipo nativo en su individualidad, con cierta actitud distante que dignifica la rústica apariencia de la pescadora. Abundante en detalles de su vestido y elementos de trabajo, el cuadro es también un excepcional documento antropológico⁹⁰. (Deas, Sánchez Cabra, & Martínez Carreño, 1989, p. 100)

⁹⁰ Casi lo mismo podría afirmarse de cualquiera de los cuadros mencionados, todos teniendo como referente a *indios*.



Figura 46. Índia pescadora. (s.f.) Joseph Brown Acuarela y tinta 26 x 17,2 cm sobre original de J. M. Groot. Adoptado de Deas, Sánchez Cabra, & Martínez Carreño, (1989), pp. 100-101.

Los logros de J. M. Groot en pintura son innegables, hay magníficos resultados a nivel de color y de composición en sus diversos cuadros. Y en cuanto a las acuarelas de los indios (figuras 37, 39, 44, 46 y 47) el profesor Sánchez es prudente al colocarlas *a medio camino entre la pintura de tipos y el retrato*; los logros en expresión, entorno, rasgos de singularidad y vestimenta hacen que no se pueda dejar de reconocer la actitud de cada uno, su individualidad, su personalidad: los proponen como verdaderos retratos. Situación lamentable es que muchas de estas pinturas solo muy recientemente se hallan incorporado como parte de la tradición plástica del país y que su influencia estuviera limitada a quienes la vivieron en el momento, pues no se

puede dejar de pensar en las posibles implicaciones de una pintura que representa con tal sensibilidad y complejidad a la gente común y corriente.



Figura 47. Joven indio (que me ha acompañado en las cacerías) sosteniendo un par de patos cucharas. (Dedicado a la señora Ann C. Brown. Acuarela y tinta sobre cartón, 32,5 x 18,2 cm) Adoptado de Deas, Sánchez Cabra, & Martínez Carreño, (1989), pp. 96-97.

En este caso la simplificación, la abstracción procede de la categoría expresada por la cartela, pero la pintura mantiene la riqueza de lo individual. Por el contrario, las

siguientes acuarelas de la conducción del correo y del vendedor de frutas ponen al espectador frente a una situación distinta:



Figura 48. Campesino de tierra caliente llevando fruta al mercado de Bogotá. Sobre posible original de J. M. Groot. Acuarela 28,2 x 37,2 cm. Adoptado de Deas, Sánchez Cabra, & Martínez Carreño, (1989), p. 81



Figura 49. Conducción del correo en Colombia. Firmado Brown sobre posible original de J. M. Groot. Acuarela 28,3 x 37,3 cm. Adoptado de Deas, Sánchez Cabra, & Martínez Carreño, (1989), pp. 74, 75-76.

En estas dos pinturas, figuras 48 y 49 la representación de lo humano es de una simplicidad pasmosa en comparación con las que se consideraron antes. La cartela anuncia dos categorías laborales muy diferentes: una corresponde a un empleo

burocrático en los correos nacionales⁹¹ y la otra a un campesino que lleva los frutos de su labranza al mercado. No habría ni que decirlo. Pero lo que sorprende es que los dos personajes parecen el mismo: la misma expresión, la misma posición del cuerpo al caminar, casi hasta los mismos rasgos y la misma caracterización del movimiento de los animales que los acompañan en su labor. Los diferencia el vestido, la indumentaria que usan: en el caso del correista, la lanza y la franja de tela con el símbolo de la bandera nacional, además calza quimbas. En el caso del campesino vestido con una ruana corta, camisón y pantalón y lleva terciado un bolso, va descalzo y los colores usados permiten pensar en ropas limpias, los sombreros de ambos personajes se han vuelto semejantes; la caracterización individual se ha perdido notoriamente, ya no hay personas. El esquematismo que se introdujo con respecto al escenario se introduce ahora con respecto a los seres humanos: son sus representaciones mismas las que adquieren la indistinción a que señala la abstracción de la categoría propuesta por la *cartela*. Los personajes se convierten en maniqués o *muñecos* –para usar la expresión con que Luis XIV refirió a la pintura de costumbres– que pueden vestir indistintamente las indumentarias de los diversos *tipos*.

Las Categorías Generales y las Homogeneidades en la Representación Humana

Las *damas bogotanas* (figuras 50, 51, 52 y 53), constituyen un conjunto de cuatro acuarelas que llevan casi el mismo nombre, que por su condición genérica –solo una indicación social de que son mujeres de clase alta y una lugareña–, hacen esperar que sean ocasión para mostrar las innegables capacidades de darle vida a la individualidad: una de estas pinturas hasta lleva el nombre de *Carmelita Baraya*. Sin embargo, lo que es posible constatar es una profundización de la simplificación del proceso pictórico. Las abreviaciones de los escenarios se cruzan con el tratamiento esquemático del cuerpo de las mujeres que anula la posibilidad de una fuerte experiencia de lo singular, como se anotó para algunas de las anteriores pinturas, y esto, a pesar de que evidentemente son diferentes. Los escenarios son completamente secundarios y reciben las distintas esquematizaciones ya comentadas: un cielo

⁹¹ El haberles dado a los correos nacionales una organización ya para la década de los cuarenta fue una de las tareas con mayor reconocimiento por lo que significaba en cuanto a unificación a pesar de las distancias y de las diversidades geográficas y sociales del país.

convertido en una extensa zona monocolor, la distribución en doble plano para dejar en primera instancia a la dama ocupando la mayor parte de la imagen, el trabajo en la definición de algunos elementos próximos para inmediatamente volverse una zona de color escasamente trabajada y el acercamiento a la dama hasta convertir el escenario en un fragmento indistinto de pared y de piso. Sólo en una de estas acuarelas hay, en el segundo plano, el cuidado en la representación de algunas viviendas, árboles y cerros con un mínimo de trabajo en el cielo. Nada hay en lo pintado que pueda ser identificado con Bogotá.



Figura 50. Dama de Bogotá. Joseph Brown (s.f.) Acuarela 25,9 x 18,82 cm sobre posible original de J.M. Groot. Tomado de Deas, Sánchez Cabra, & Martínez Carreño, (1989), pp.104, 105



Figura 51 Bogotá. Damas de Bogotá en esclavina de paseo. J.M. Groot Acuarela y tinta. Dimensiones 28,7 x 23,3 cm con la anotación “Carmelita Baraya”. Tomado de Deas, Sánchez Cabra, & Martínez Carreño, (1989), pp.112, 113



Figura 52. *Mujer de Bogotá o Dama de Bogotá.* Acuarela y tinta sobre cartón 25,6 x 14,2 cm. Dedicado "A la señorita Elizabeth Brown, de su siempre afectuoso hermano Joseph Brown, Bogotá, 27 de abril de 1830. Tomado de Deas, Sánchez Cabra, & Martínez Carreño, (1989), pp.106, 107.



Figura 53. *Dama de Bogotá.* Sobre posible original de J.M Groot. Acuarela y tinta 23,2 x 16,9 cm. Tomado de Deas, Sánchez Cabra, & Martínez Carreño, (1989), pp.108, 109.

Pero es la esquematización de las personas lo que más sorprende en estos cuadros, habida cuenta de que hay uno de que fue individualizado con nombre propio, es decir, que debería ser demasiado próximo al retrato. Los cuerpos son sometidos a una postura completamente estática que prácticamente los elimina y los convierte en simples soportes para los vestidos. De la singularidad del cuerpo solo resta el esquema general provisto por las vestiduras mismas, al punto de que en tres de ellos, los brazos y las manos tienen una mínima representación y en la única ocasión en que aparecen están en una posición artificial; de igual manera, los pies solo se hacen visibles por debajo de las faldas, sin que sea siquiera posible integrarlos al cuerpo y haciendo notorio que son pequeños y calzados, en obvia oposición a los pies de los indios, descalzos y de gran tamaño como resultado de esta misma condición. Los vestidos se han tomado el protagonismo del cuadro y el cuerpo con su historia y su relación viva con el mundo ha desaparecido bajo su peso, ha sido negado.

Los rostros están bien dibujados, pero es notoria la repetición de recursos técnicos en su reproducción lo que los hace inexpresivos, simples, vacíos, aun cuando sean dibujos bonitos. Su belleza es de una proporcionalidad y unos rasgos generalizados, estandarizados por la técnica del dibujo y, como era de esperarse, en el caso de Carmelita Baraya hay un esfuerzo mínimo por la singularización, por la personificación que aparece en la intencionada mirada con que la muchacha enfrenta al retratista. Aunque la cartela así lo diga y las representaciones de las personas ocupen una gran parte de las pinturas, no son estas imágenes la ocasión de una experiencia estética en la que el espectador pueda reconocer la densidad del proceso que constituye a las personas.

La Representación Humana en la Serie Costumbre Neogranadinas

La profesora Beatriz González por diversos aspectos le reconoce a Torres su primacía como pintor de costumbres en el país, identifica por lo menos cinco motivos diferentes y de difícil ajuste en tal producción: el gusto por la tradición, el humor, el nacionalismo, la preocupación por la imagen ante Europa y el moralismo. Menciona el esquematismo que caracteriza esa producción y se lo atribuye a la tradicional función documental del *costumbrismo* y a la necesidad de adaptarse a la impresión litográfica. Señala la preocupación del pintor por la representación del ser humano y la sustenta en el hecho de que Torres poseía y manejaba el libro de Johan Caspar Lavater sobre *fisiognomía*, que fue muy divulgado y en el cual se establecían relaciones entre facciones del rostro y el temperamento de las personas y se aportaban *preciosos grabados que ilustran el tema*. (González Aranda, (2017), p. 236). Libro que claramente debió llamar la atención de un pintor con una consagración casi exclusiva a las miniaturas, los retratos, las caricaturas y las costumbres, esto es, una preeminencia del rostro, los rasgos, el cuerpo, sus posiciones y las conductas. El ser humano y su comportamiento fueron el centro de su quehacer pictórico. Sorprende que la historiadora en comento hable sobre el libro y no asuma directamente esa representación en la serie *Costumbres Neogranadinas* y que tampoco haga referencia o comparación alguna con la representación humana en las otras manifestaciones plásticas de Torres; que no haga mención entre tantos motivos al interés primario de

un taller artesanal: la ganancia de dinero y, consecuentemente la necesidad de agradar a un público consumidor de tales imágenes.

El contraste con sus destrezas técnicas y con sus logros en la representación humana en los otros géneros trabajados es lo que hace más evidente y más desconcertante la esquematización y la simplificación de ésta en la serie comentada. A la casi desaparición del escenario, a la fragmentación de la escena con respecto a su realidad, tenía que corresponder la intervención de unos seres humanos homogéneos, inexpresivos, casi de una misma edad, con una beatitud y una higiene completamente escénica:



Figura 54. Entierro de un niño. Valle de Tenza, Ramón Torres Méndez. Año de creación de la obra: 1860. Litografía iluminada. Grabado: 23,1 x 29,1 cm. Tomado de: <https://coleccion.banrepcultural.org>.

Un conjunto de once personas en el que, si sorprende la homogeneidad entre los hombres, en el grupo de mujeres ésta llega casi a la igualdad. Todos son blancos, todos son de una edad similar, todos son casi de la misma altura y de la misma proporcionalidad corporal puesta de manifiesto más por el vestido que por la mirada

sobre el cuerpo mismo, no hay gordos ni flacos, escasamente se hace una diferencia de pose y de rostro en quienes ocupan el primer plano, pero sus rasgos son los dados por un curso de dibujo que genera una imagen humana bonita, proporcionada y de rasgos ideales, abstractamente perfectos, pero en ningún momento cercana a un retrato; no hay expresión, no hay rasgos propios, no hay gesto ni mueca, no hay individualidad, no hay actitud, mucho menos personalidad; el dibujo esquemático también se pone de presente en las pocas manos pintadas.

Si se considera la ropa, la homogeneidad se acentúa mucho y el afán eufemístico pasa a primer plano. Han desaparecido los descalzos; todos están bien y homogéneamente vestidos; sus ropas no tienen ni rotos ni remiendos, evidentemente están limpias y la igualdad de los sombreros sencillamente sorprende. La inquietud manifiesta en la serie Brown-Groot por sostener y representar las diversas vestiduras de los personajes se ha perdido por completo; en una época en que apenas empezaban a hacer presencia las importaciones y en que aún la producción de telas y vestuario nacional no llegaba a un sector social amplio y en que los telares y las manualidades suplían doméesticamente muchas de estas necesidades. No sobra decir que en las imágenes no hay nada que permita identificar que se trata del Valle de Tenza.

El evento representado es completamente otro en la lámina *Baile de Campesinos Sabana de Bogotá*, (figura 55), pero el análisis puede repetirse casi punto por punto.



Figura 55. *Baile Campesinos. Sabana de Bogotá.* Ramón Torres Méndez. Año de creación de la obra: 1860 – 1878. Litografía: 26,1 x 31,9 cm. Tomado de: <https://coleccion.banrepcultural.org>.

Aunque en esta litografía hay un escenario con un mínimo de elaboración, lo artificial de los personajes en escena raya en total desconocimiento. Mucho más jóvenes que en el cuadro anterior, de cuerpos igualmente proporcionados y de rasgos correspondientes a un grupo humano no propio del país: no hay un rasgo de la diversidad indígena, o de la diversidad mestiza; con excepción de la única señora de edad, poseedora de las llaves y fumadora de tabaco, todo tiene una belleza similar a la de los *muñecos*. Cada vez que ha podido Torres Méndez ha puesto calzado, cuando menos alpargates a sus personajes, los ha ubicado de perfil para evitar el trabajo de darles rostro y para que se evidencie menos su esquematización. Ha reservado los cuerpos bajitos y gordos para la servidumbre y las vendedoras de la plaza; y los cuerpos altos, proporcionados y elegantes para las clases altas, en general ha *blanqueado* la población: sus pinturas no son un testimonio de cómo era la sociedad, son un testimonio de prejuicios y concepciones políticas y sociales, como se evidencia en las siguientes láminas:



Figura 56. *Dama de Bogotá en traje de viaje.* Ramón Torres Méndez. Año de creación de la obra: 1851 Litografía iluminada, Grabado: 26 x 34,6 cm Tomado de <https://coleccion.banrepcultural.org>.



Figura 57: Vendedora de carne. Bogotá. Ramón Torres Méndez. Año de creación de la obra; 1860. Litografía iluminada, Grabado: 23,2 x 29 cm. Tomado de: <https://coleccion.banrepcultural.org>

Y para reforzar la pulcritud del escenario vale la pena traer la siguiente cita de un viajero respecto de las carnicerías:

Los carniceros tienen sus establecimientos en los arrabales: para la matanza acostumbran a sangrar los bueyes en el cuello: extienden la piel en tierra, fijándola con estacas de madera; recogen cuidadosamente el sebo, cortan las partes carnosas en tiras, y el resto se tira a la calle. Bandadas de buitres se anuncian por su ronco grito y su olor fétido, se disputan todos los días aquellos restos repugnantes. (Saffray & Andre, (1968) p.15).

De igual manera para acompañar el escenario de la plaza de mercado es pertinente la siguiente cita:

Bien vale la pena gastar una hora para ir paseando por el mercado pues difícilmente se encontraría oportunidad igual para apreciar la población y el fruto de sus esfuerzos. (Aparte de los sabaneros, allí observamos gente de los pueblos situados al este de Bogotá, por ejemplo, Choachí, Fomeque y otros. Así mismo llegan de Fusagasugá, u otras poblaciones de la tierra templada...) Hombres y mujeres acucillados juntos, vienen ofreciendo sus mercancías al público que acude en masa. Cerrar un negocio suele implicar un prolongado regatear previo por el precio. Pero raras veces se presentan casos de

peleas con necesidad de ajuste por la fuerza. Al contrario, la charla en la mayoría de los puestos revela un ambiente de animada alegría. Pero con todo lo interesante que tienen la visita a un mercado bogotano, son las inmundicias presentes a cada paso las que privan al observador de encontrarla agradable, así como la monótonamente oscura vestimenta de los sabaneros tampoco le proporciona al ojo un cuadro colorido que pudiera contribuir a aliviar las incomodidades sufridas por todo lo desagradable que percibe el olfato. (Hettner, A. (1976), p. 109)

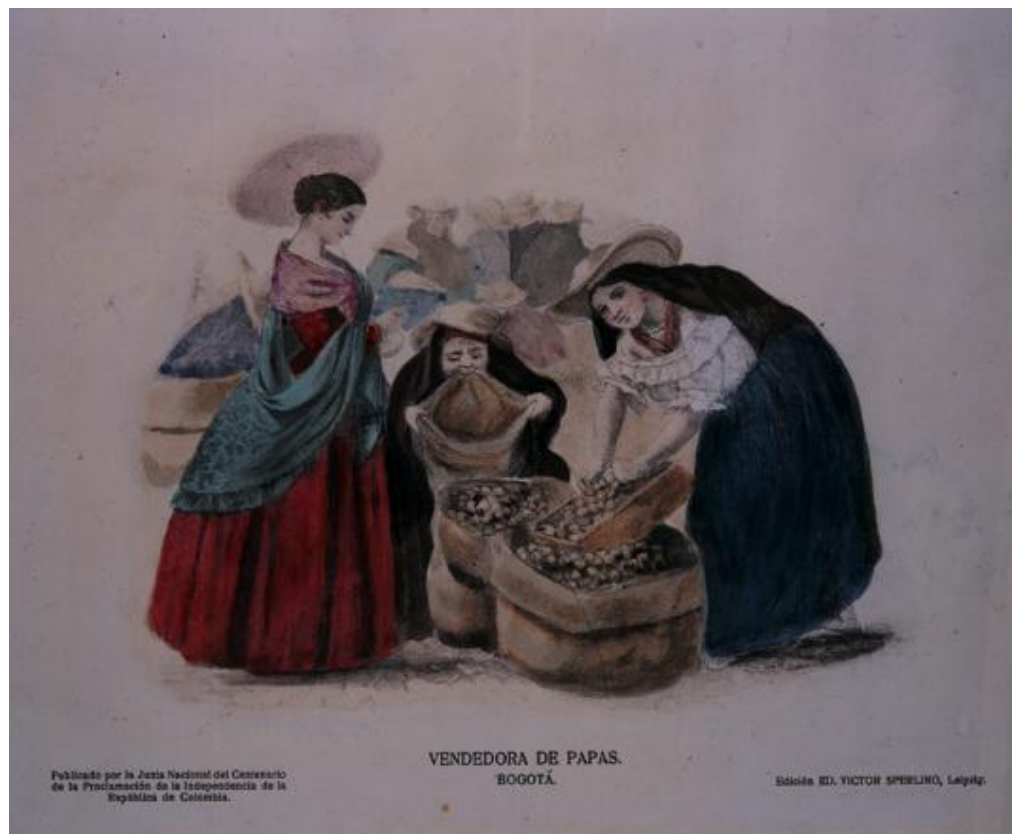


Figura 58. Vendedores de papas. Bogotá. Ramón Torres Méndez. Año de creación de la obra: 1860. Litografía iluminada, Grabado: 23 x 29 cm. Tomado de: <https://coleccion.banrepcultural.org>.

Fragmentación, Homogeneidad y Orden Externo

Los nombres en los cuadros adquieren una creciente importancia por cuanto pasan de designar situaciones o personas particulares a ser nombres genéricos: indios de Funza, arrieros, habitantes de tierras calientes, y muchos más. Estas categorías no solo se promueven eficazmente, sino que como nombre en la cartela crea una relación entre el texto y la imagen, lo cual no puede dejar de considerarse de manera específica por cuanto son dos sistemas distintos de representación: la una es categorial, abstracta

y escrita mientras la otra es sensorial, visual y particular. Convergen el primer plano de la imagen y la cartela reforzando la categorización y dejando de lado la expresividad misma de la pintura como lenguaje: este mutuo reforzamiento semántico se da gracias al desprendimiento, a la fragmentación del tema con respecto al escenario, al mundo particular de relaciones en que tiene lugar. La fuerza del primer plano incide en la fortaleza del tema, determinado desde la cartela por los conceptos de un lenguaje.

Desestimación del escenario que no puede dejar de considerarse porque es el arranque de unos procesos de simplificación y esquematización representativa que van a traer como consecuencia un decisivo empobrecimiento de la pintura como sistema de representación y, por tanto, como testimonio de riqueza antropológica y cultural. El escenario por su condición de vínculo con las condiciones circunstanciales, singulares y materiales en que tiene lugar la escena, resulta enojoso como testimonio de una realidad que se quiere presentar arreglada, maquillada, sin nada que pueda disgustar o perturbar la mirada del espectador. Se convierte entonces en un aspecto que ha de ser sustituido por la designación categorial y discursiva de la cartela: de esta manera puede dársele cumplimiento al precepto costumbrista expresado por Antonio Gómez Restrepo: “representar al pueblo sin entrar en el estercolero social.” Vale la pena transcribir la cita completa que hace Reyes, (1993):

Genero realista, debe ser saleroso al propio tiempo para conservar su carácter de mero cuadro de costumbres. No aspira a conmovir para revolucionar, apenas si pinta, para corregir con suave tono; ni tampoco cava en el estercolero social, con la pluma hecha piqueta o bordón ferrado, para extirpar injusticias, remover privilegios y cambiar instituciones. Trisca por entre la maraña humana, apunta más bien los defectos que los vicios y retrata las personas y las cosas, dejando su huella tenue para consulta de curiosos y artistas que quieran volver sobre el pasado. (pp. 215-216).

Esa expresión artística representa de manera documental la ideología en la que se basó la creación de una imagen de las clases subordinadas realizada por iniciativa del sector privilegiado y dirigente, con el propósito divulgarla como imagen *pintoresca* del país en el extranjero y, a la vez, proponerla al amplio sector popular al que empezaba a llegar la empresa editorial con sus diversos productos, como instancia de identificación. Aparece la consideración temática de la pintura con su escenografía

desaparecida, con su cartela, con sus rostros y cuerpos abstractos; entonces, es muy fácil señalar: así es el correista, así es el pollero, así los habitantes de tierra caliente, etc. En ambas sigue operando que es una pintura por *encargo*: en una encarga el notable inglés, en otra el vendedor y editor del periódico, y circulan por dos escenarios distintos, lugares, circuitos, con públicos distintos. Va a ser una pintura que no puede dejar de considerar a aquel para quien va dirigida. La imagen que se desea transmitir a aquellos a quienes va dirigido el trabajo, está ahora cuidadosamente elaborada, teniendo en cuenta el impacto que se pretende producir. Al igual que la imagen que se inserta en medio del texto, primero en libros y luego en la prensa ilustrados, en la pintura a través de la cartela se efectúa una intromisión discursiva en la interpretación de lo que se está viendo. Estos elementos predisponen los ojos y condicionan la mirada ya que evocan y se conectan al acervo ideacional del espectador.

El texto que se le otorga al cuadro tiene el propósito de generar un significado que impulse una lectura, ya que las palabras tienen el poder de provocarla y ofrecen un concepto preciso. Sin embargo, cuando se prescinde de los títulos, se abre la posibilidad de que la sensación del espectador se desarrolle de forma más libre y se hace indispensable que busque en su propio lenguaje la expresión para la pintura que acaba de afectarlo. Es en ese momento que tiene la oportunidad de liberar su imaginación. No tiene un referente discursivo, no tiene una definición exclusiva y ordenada como si la tienen las palabras sobre todo en el ideal enciclopédico de la modernidad. En cambio, sobre la imagen que los procesos pictóricos simplificaron se instaaura el juego conceptual que propone el lenguaje.

Al eliminar toda expresión del cuerpo y del rostro, como se observa en las *damas de Bogotá* o en muchas de las láminas de Torres, se puede notar cómo se uniformaron los rasgos faciales volviéndolos abstractos, por bien y detalladamente dibujados que estén ya no parecen el retrato de alguien porque se ha perdido la mueca, la expresión y la personalidad única que había en el rostro. Se han convertido en rostros y cuerpos genéricos, lo que propicia la aparición de un modelo, que en adelante se denominará *tipo*. La representación de los seres humanos queda limitada al buen dibujo de diferentes figuras esquemáticas completamente independientes de las preocupaciones del retrato: la persona, la individualidad, la expresión propia.

En el caso de Ramón Torres Méndez es suficiente con contraponer la representación humana de su *serie* con algunas de sus miniaturas (figuras 26 y 27) o de sus retratos para que se haga evidente que sabía representar una personalidad y poseía las destrezas técnicas para lograrlo. Sin embargo, para los retratos *oficiales*, los encargados para formar las galerías de notables de una institución o del país –y esto no solo en el caso de Torres– hay una clara pérdida de la personalidad en función de la pose y la actitud, aun cuando se mantenga lógicamente, la preocupación por los rasgos individuales. Por distintos motivos y a partir de situaciones diferentes, como en los *cuadros de costumbres*, se estaría ante la presión y las exigencias hechas a una imagen que ha de ser pública, que ha de ser una representación para un público y no una experiencia estética personal.

La *cartela* es de uso normal en los retratos de la colonia, especialmente acompañando los de dignatarios gubernamentales o de comunidades y conteniendo en ocasiones extensos discursos en los que se expone aspectos de la vida y obra del retratado. En la pintura de *castas* del siglo XVIII, la *cartela* también jugó un papel importante estableciendo con claridad la categoría que en la pintura de lo real podían ser confusa. En la pintura ha tenido siempre la función de dar un nombre al cuadro y aportar información sobre la realización del mismo: técnica, autor, fecha de realización, entre otras.

En la pintura de *cuadros de costumbres* lo característico de la *cartela* es no solo que el nombre es genérico, sino que además contiene información sobre lo representado en la imagen, que no está en ella. La *cartela* informa que las damas son de Bogotá o que el campesino es de tierra caliente, pero en la pintura no hay nada que identifique tales procedencias, por ejemplo; o coloca nombres que sin problema podrían ser atribuidos a otros cuadros, lo que evidencia su decisiva intromisión en la determinación significativa del cuadro. El planteamiento es que esa intrusión de la *cartela* se ve favorecida, está ya propiciada por *los distintos procesos de abstracción y de fragmentación* a que es sometida la representación pictórica en el *cuadro de costumbres*, los cuales no pueden ser considerados sino como acciones deliberadas.

La abstracción del paisaje, del escenario, de la persona y del cuerpo, así como de la expresión y, por este camino, el arribo al uso de elementos completamente abstractos prepara, adecúa la imagen para la conceptualización y el discurso del

lenguaje: categorizar, ubicar y señalar dependen ahora de la *cartela*. Esta proporciona un ordenamiento al *cuadro*, al mismo tiempo que integra a un orden externo (la exposición, el álbum, el museo, etc.) cuando el orden interno de la pintura se ha disuelto y abstraído. Este orden externo determina la ubicación de la pintura, la devuelve a un todo que es ahora el de la experiencia organizada por la galería, por el museo, por el catálogo, por las memorias publicadas, por el álbum o por el arreglo como cuadros que decoran un interior, y de esta manera induce su sentido. Cuando una pintura tiene fuerza y consistencia interna se sostiene con independencia del orden del museo, del catálogo, de cualquier orden externo en que sea ubicada. Estos órdenes externos no son espontáneos, sino que se elaboran desde una instancia cultural o política, desde una ideología. Estas producciones pictóricas están elaboradas de forma que encajen en órdenes externos, y es ahí donde el orden relevante en la *cartela* comienza a desempeñar un papel crucial como gozne entre un cuadro al que aparentemente da nombre y un orden externo que contiene a los cuadros de una serie y prefigura lo que ha de experimentar el espectador.

CAPÍTULO IV

El Mosaico: Los Fundadores

Los Estudios sobre el Siglo XIX. Los Escritos sobre El Mosaico

El Mosaico ha devenido un lugar común para las investigaciones que se adelantan en Colombia sobre su historia política o institucional durante el siglo XIX. Se reconocen su permanencia, sus logros y sus producciones, así como su importancia en la asociación de un sector de la clase privilegiada residente en Bogotá y se le vincula nominalmente con las tertulias que tuvieron lugar en la época de la Independencia, como con las que hubo a fin de siglo, específicamente con la *Gruta Simbólica*. No obstante, esto y siendo calificadas de literarias, tanto la revista como la tertulia, es

precisamente esta condición la que, o bien desaparece de inmediato, para que el lugar sea tomado por los temas políticos, o bien para recibir el tratamiento pasajero y trivial, basado en los lugares comunes con que se reconoce el *costumbrismo*, lo que es peor, porque de inmediato se pasa con *sus cuadros de costumbres* a la cómoda interpretación de testimonio fiel de la época. Dicho de otro modo, *El Mosaico* ha sido reconocido como fuente para el estudio y comprensión del periodo que llevó al país desde las reformas de medio siglo, a través del federalismo y del liberalismo radical, hasta su reconservatización instituida por la *Regeneración*⁹² y sancionada finalmente por la guerra de los *Mil Días*, pero el estudio de su condición histórico-literaria sigue estando pendiente.

Durante la década de los años setenta del siglo XX en Colombia, se desarrolló el movimiento historiográfico conocido como la *Nueva Historia*.⁹³ Afín a las propuestas historiográficas de las escuelas francesa de los *Anales* e inglesa de *Pasado y presente*, de tendencias prioritariamente económica, social y cultural, la *Nueva Historia* tuvo como tarea indispensable para su propia posibilidad, la crítica de la historia tradicional, casi exclusivamente política e institucional, y basada en el mantenimiento y promoción de una narrativa heroica y acontecimental, de fácil acomodo a las celebraciones y necesidades de propaganda del sector político gobernante de turno, por lo cual su centro temático era el siglo XIX como periodo de formación del Estado Nacional y sus instituciones; y presentando la Independencia como *gesta militar* con su galería de *héroes*, en clara continuidad con la galería de *notables políticos* y sus *gestas gubernamentales*. En su intento de dar respuesta a la deuda social de

⁹² Movimiento político ideado y liderado por el *poeta liberal radical* Rafael Núñez. Su condición conservadora es reconocida como católica, hispánica y tradicionalista, e implicó la desaparición del liberalismo radical de la escena política nacional. Restauró el centralismo y el estado confesional. Dio continuidad al ordenamiento jerárquico de la sociedad, a la hegemonía de un sector privilegiado en el gobierno y con ello a la corrupción y el clientelismo, a la arbitrariedad y a la violencia como formas de resolución de la movilidad y el conflicto social. Normalizó el atraso y la pobreza social y económica.

⁹³ Este movimiento tuvo como lugar principal de su gestación la cátedra del profesor Jaime Jaramillo en la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá. Se puso de manifiesto a través de la revista de esta universidad el *Anuario de Historia Social y de la Cultura*, así como de la corta publicación de los *Cuadernos Colombianos*. En el año de 1976 se publicó en el tomo 18 de la Biblioteca Básica Colombiana de Colcultura, un volumen colectivo dirigido por Jaime Jaramillo, con el nombre de *Nueva Historia de Colombia*, la primera visión conjunta de la historia nacional surgida de la investigación de este grupo, que luego se convirtió en el *Manual de Historia de Colombia*, en tres volúmenes. Sería injusto dejar de mencionar la contribución de la también colectica publicación en 1978 del libro: *Colombia hoy*, el instrumento crítico de análisis social e histórico que contribuyó decididamente a la mencionada propuesta de renovación historiográfica.

conocimiento ingentemente acumulada por esta historiografía, la *Nueva Historia* inclinó el peso de la investigación, ahora rigurosa y profesional, en favor de los estudios coloniales; y la historiografía política sobre el siglo XIX conoció la crítica y, con ella, la disminución de su tasa de crecimiento.

Sin embargo, ya para comienzo de este siglo era evidente la existencia de una tendencia a ocuparse nuevamente con la primera centuria republicana. Pero, en esta ocasión y quizás como consecuencia de la presencia de la crítica, la actividad más favorecida fue la cuidada edición de algunas de las obras centrales y más significativas de la época. La lista debe comenzar por los dos volúmenes *Novelas y Cuadros de Costumbres*, editados por Elisa Mujica, en 1985 y contentivos de lo que ella considera la obra completa de Eugenio Díaz, aparte de *Manuela*. Del mismo periodo procede el libro ya referenciado, *Batalla contra el olvido. Acuarelas colombianas 1850*, de Jaime Ardila y Camilo Lleras, que divulgó nuevamente las acuarelas de la *Comisión Corográfica* y, además de medio centenar de otras realizadas a Henry Price de reciente hallazgo para ese momento. Luego se encuentra, en el paso de un siglo al otro, la edición en tres volúmenes de la *Obra Completa* de Carlos Arturo Torres a cargo del profesor Rubén Sierra Mejía cuya trayectoria en el conocimiento y divulgación de la obra de este autor, ya acumulaba varios antecedentes. La magnífica edición de los resultados de la *Comisión Corográfica* adelantada por la Universidad Nacional de Colombia en colaboración con algunas universidades regionales, hecha entre los años de 2000 y 2006, en VI volúmenes de excelentes características para propiciar la investigación. También la Universidad del Valle y la Universidad Externado de Colombia se comprometieron en la edición de las *Obras Completas* de Jorge Isaacs, incluyendo algunas de éstas en edición crítica y al cuidado de la profesora María Teresa Cristina, La Universidad EAFIT de Medellín publicó una edición mejorada y muy cuidada de la *Historia de la Revolución en Colombia* de Juan Manuel Restrepo. Soledad Acosta de Samper, la más importante escritora del siglo XIX en Colombia ha sido objeto de estudios y de cuidadas ediciones de algunas de sus obras, como: *Diario íntimo y otros escritos de Soledad Acosta de Samper*, *Novelas y cuadros de la vida suramericana*, *La mujer (1878-1881) (periodismo, historia y literatura)*, y *Voces diversas. Nuevas lecturas de Soledad Acosta de Samper*, entre otros.

Los varios estudios de Efraín Sánchez Cabra han merecido reconocimiento por su contribución a la clarificación de varios aspectos de la época. La biografía *Ramón Torres Méndez pintor de la Nueva Granada 1809–1885*, de 1897 y *Tipos y costumbres de la Nueva Granada: colección de pinturas formada en Colombia por Joseph Brown entre 1825 y 1841 y el diario de su excursión a Girón, 1834*, realizado junto con Malcolm Deas y Aída Martínez, en 1989, son definitivas contribuciones a la historia de la pintura en el país durante la centuria decimonónica. Así mismo lo es su investigación: *Gobierno y Geografía. Agustín Codazzi y la Comisión Corográfica de la Nueva Granada* de 1999, que tanta precisión y claridad aporta sobre el desarrollo de este significativo evento nacional, encubierto por la celebración institucional.

También el profesor Gilberto Loaiza Cano, desde su inquietud por la historia intelectual del país, además de sus estudios sobre Luis Tejada, publicó en 2004 su artículo: *La búsqueda de la autonomía del campo literario: El Mosaico, Bogotá 1858-1872*, en el que hace una aproximación a la significación que el diverso trayecto de la revista tuvo para la profesionalización de la actividad literaria y cultural; el mismo año publicó la extensa biografía *Manuel Ancízar y su época (1811–1882): Biografía de un político hispanoamericano del siglo XIX* y en 2020 hace otra publicación en la que reanuda la preocupación por la significación de la prensa en la vida política y social e insiste en el ámbito hispanoamericano: *El lenguaje político de la república. Aproximación a una historia comparada de la prensa y la opinión pública en la América española, 1767-1830*. La demorada mención de estas publicaciones es porque manifiestan un esmero y un cuidado editorial con el propósito de que se disponga de buenas y accesibles fuentes primarias y de conocimientos precisos y críticamente establecidos que faciliten la investigación en general del siglo XIX, como única alternativa frente al uso del periodo decimonónico como propaganda política y de manipulación ideológica.

Con respecto al *costumbrismo*, no han faltado las antologías de sus cuadros. Ni en la curiosa y valiosa colección de libros al viento, pequeños ejemplares de aparición periódica y de distribución gratuita en diversos sitios públicos, realizada por la Universidad Nacional en Bogotá, ni en la reciente reedición electrónica de la Biblioteca Básica de Cultura Colombiana, adelantada por la Biblioteca Nacional, en cuyos volúmenes nuevos se encuentran varios dedicados a la literatura costumbrista,

así como también algunas de sus novelas más representativas y varias antologías colectivas e individuales.⁹⁴ En relación con *El Mosaico*, tema de esta investigación, es necesario reseñar los trabajos de Andrés Gordillo Restrepo, Flor María Rodríguez Arenas, Gloria Vargas Tisnés y la reciente reedición en dos volúmenes del *Museo de cuadros de costumbres y variedades* (2020) dirigida por el profesor Felipe Martínez Pinzón, que será considerada en el siguiente capítulo.

El estudio de Andrés Gordillo⁹⁵ tiene dos presentaciones. La primera como trabajo de investigación presentado a la Universidad de La Sorbona, en octubre del año 2001, como requisito para obtener el DEA en *Historia contemporánea de mundos extranjeros y relaciones internacionales*, dirigido por Francisco-Xavier Guerra. La segunda, *versión corregida* de este trabajo, según palabras del mismo autor, como un extenso artículo denominado: *El Mosaico (1858 -1872): nacionalismo, elites y cultura en la segunda mitad del siglo XIX*, publicado por la revista *Fronteras de la Historia*, órgano del Instituto Colombiano de Antropología e Historia, ICANH en el 2003. El área de investigación de este estudio es la historia. En un procedimiento, más o menos usual en esta disciplina, asume el tema escogido –*El Mosaico*– vinculándolo con las *élites culturales*, y por ello lo ubica en la segunda mitad del siglo XIX; luego se refiere al periodo en que subsistió con interrupciones la revista (1858–1872) para posteriormente centrarse en los tres primeros años de esta publicación. Cuál es el vínculo entre los periodos fechados, la manifestación de los fenómenos, los procesos o los problemas propuestos, es algo sobre lo cual no se postula el autor. En la *Introducción* hace una presentación más o menos clara de los principales planteamientos que con respecto a la nación y a lo nacional son tomados de sus fuentes teóricas: E. Hobsbaum, B. Anderson, German Colmenares, Joachin Köning, principalmente. Luego, reconoce la producción escritural y la actividad editorial de la élite cultural colombiana del momento, como “multifacética” y a partir de ahí, elabora su planteamiento central: las naciones modernas son una construcción *histórica* adelantada durante el siglo XIX mediante diferentes procedimientos, dentro de los

⁹⁴ Para el acceso completo de esta colección digital en:

<https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBCC/Home/AcercaDe/1>

⁹⁵ Andrés Gordillo Restrepo, Université Paris Sorbonne (Francia) Magister en Historia Contemporánea de mundos extranjeros y relaciones internacionales de la Universidad de Paris I (Panthéon-Sorbonne). Para 2003 era candidato al doctorado en Historia Contemporánea de la misma universidad. Es profesor de Antropología en la Universidad de los Andes.

cuales tiene relevancia la participación de las distintas actividades culturales gestoras de las representaciones de lo nacional. —Propuesta paralela al reconocimiento que hace Benedict Anderson sobre el importante papel que jugaron los filólogos y su trabajo con las lenguas y su cultura en la construcción de las comunidades nacionales imaginadas durante dicho siglo—. Para el caso de Hispanoamérica, la Independencia no fue de naciones preexistentes, como se deriva del tratamiento tradicionalmente dado a este periodo en las historiografías patrias, sino que la construcción de la nación, fue la tarea a asumir luego de concluido el proceso independentista. Elaboración histórica de la nación cuyo logro sería la demostración palpable de que se había correspondido a los motivos y pretensiones de dicho proceso. Esta construcción de “...la nación o del nacionalismo mejor...”,⁹⁶ es la finalidad que da orden y sentido a lo “multifacético” del quehacer de la élite cultural, y con ello a *El Mosaico* como revista y como tertulia. El mayor esfuerzo lo dedica el autor a la tertulia como forma y dinámica de asociación, de construcción y sostenimiento de un grupo en cuanto “élite cultural nacional”, con el fin de ir más allá de las diferencias y desavenencias políticas que los enfrentaban desde el control y los proyectos institucionales y administrativos pasando por las contiendas electorales, hasta las “guerras civiles”. Para ello, relaciona nominalmente al grupo y su propósito con otros antecedentes similares como el *Colegio Granadino* y con proyectos surgidos desde el Estado como la *Comisión Corográfica*. También, brinda información sobre los suscriptores, y la red de distribución de la revista en el país, asimismo sobre algunas prácticas lectoras que se dieron en ese momento: “lecturas colectivas en voz alta,” para que los analfabetos lograran informarse, incluso reporta la existencia de “clubes de lectura”, en los cuales era viable disponer mediante alquiler por poco dinero de las publicaciones periódicas además de darse una gran posibilidad de socialización de lo leído. (Gordillo Restrepo, (2003), pp. 43-47)

A la revista en sí le dedica poca consideración. Empieza declarando que sólo se ocupará de los tres primeros años de edición; registra cómo los cambios políticos en la dirección de la publicación, se manifestaban como cambios en sus contenidos, y como episodio conclusivo de esta situación, menciona su desaparición al

⁹⁶ La expresión es del autor y lo ms curioso es que formula la sustitución de los conceptos sin agregar nada al respecto, como si fueran términos idénticos.

transformarse y continuar como *El Tradicionista*, revista de cuño plenamente conservador y bajo la tutela directa de Miguel Antonio Caro. Finalmente, realiza algunos análisis sobre las ideas de pueblo, nación, etc., que es posible estudiar a partir de estas. El autor es uno de los pocos que, no considera la producción costumbrista como testimonio fiel de los asuntos o temas tratados, sino como fuente para establecer las formas de pensamiento desde las cuales y para las cuales tenía sentido. En general, el trabajo, a pesar de su temática, carece de una consideración literaria de los cuadros y novelas escritas en el grupo estudiado y que vieron la luz en la revista, así como tampoco se propone la cuestión del destino literario de la comunidad nacional.

Por lo menos tres de los trabajos de la profesora Flor María Rodríguez Arenas⁹⁷ han estado dedicados a Eugenio Díaz Castro. Una *edición crítica* de su novela *Manuela*, la dirección y participación en la edición de un volumen dedicado enteramente a este autor, de la revista *Lingüística y Literatura*⁹⁸ de la Universidad EAFIT de Medellín y *Eugenio Díaz Castro: realismo y socialismo en Manuela. Novela bogotana*, todos del 2011⁹⁹. Lo primero que hay que señalar es que la edición de *Manuela* no reúne las características requeridas para ser considerada como edición crítica. Es una edición más, provista de un prólogo y de un cuerpo de notas que en su mayoría se limitan a dar el significado de palabras contenidas en expresiones locales o referentes a objetos propios de la época de la novela o de la región donde se desarrolla. Otras notas ofrecen información sobre libros o ediciones a que puede referirse uno u otro pasaje de la novela según su criterio; pocas contienen una apreciación literaria o de la condición editorial sobre la obra.

⁹⁷ Flor María Rodríguez Arenas, PhD. De la *University of Texas*, Austin 1985, Profesora de Español. Entre algunos de sus escritos figuran: *¿Y las mujeres? Ensayos sobre literatura colombiana* (2019); *Bibliografía de la literatura colombiana del Siglo XIX* 2 vol. (2006); *Periódicos literarios y géneros narrativos menores: fábula, anécdota y carta ficticia Colombia (1792-1850)* (2007); *Hacia la novela: la conciencia literaria en Hispanoamérica (1792-1848)* (1998); *Soledad Acosta de Samper, pionera de la profesionalización de la escritura femenina colombiana en el siglo XIX: Dolores, Teresa la limeña y El corazón de la mujer* (1991); *Soledad Acosta de Samper. Escritura, género y nación en el siglo XIX* (1991); *Eugenio Díaz Castro: realismo y socialismo en Manuela. Novela bogotana* (2011); *El realismo de medio siglo en la literatura decimonónica colombiana* (2004), *Escritura y oralidad en El desierto prodigioso y el prodigio del desierto (circa 1650)* (1995); *El Realismo de medio siglo en Manuela (1858) de Eugenio Díaz Castro: Revisiones de la historia y de la crítica literarias colombianas* (2011); entre otros. Esta información ha sido tomada como referencia de: <https://scholar.google.com/citations?user=2Bw-1PsAAAAJ&hl=en>

⁹⁸ Revista *Lingüística y Literatura*. N.º 59, 2011. pp. 13-20 <https://doi.org/10.17533/udea.lyl.12542>

⁹⁹ Para este año la autora era profesora de la Universidad Estatal de Colorado, en Estados Unidos y dirigía un proyecto de investigación sobre *Literatura y Sociedad en América Latina*.

La primera parte del *prólogo* está dedicada a la biografía de *Díaz Castro* y aunque brinda información sobre su genealogía mucha de ella es irrelevante para el acercamiento a su literatura, pero sí es significativa para limitar el prejuicio o el facilismo con que se considera al autor como un rudo campesino pues demuestra su condición de miembro de una familia tradicionalmente reconocida en Cundinamarca. No hay aclaración sobre el oscuro proceso de publicación de la novela, así como tampoco una consideración sobre la producción literaria de Díaz Castro en general y, por tanto, tampoco del lugar y la significación de la novela editada. No se realiza análisis ni cotejo de las ediciones existentes de la obra¹⁰⁰. Lo más significativo de lo propuesto por Flor María Rodríguez, tanto en el prólogo, como en el artículo que suscribe en la revista, es que polemiza con las consideraciones usualmente aceptadas sobre el autor de *Manuela*, oponiéndose de manera beligerante a la idea de Díaz como mal escritor y con ello, a la sustentación que se hace de esta valoración, atribuyéndole una “rudeza” a su lenguaje, proveniente de su escasa formación literaria y su condición campesina. Se postula en contra de la categorización de su concepción política como conservadora y de su literatura como costumbrista. La polémica por sí misma tiene la virtud de sacudir la perezosa repetición de los lugares comunes y con ello, devolver la preocupación por aquello que se afirma y la necesidad de la sustentación. Pero en este caso la polémica no va más allá de realizar nuevas afirmaciones, sin el aporte del análisis demostrativo ni las pruebas correspondientes y, en ocasiones se llega a forzar los argumentos hasta la tergiversación. La propuesta de que Díaz es liberal, por ejemplo, se basa primordialmente en una carta a un coronel amigo suyo, en la cual se declara liberal¹⁰¹. Con ello se da por satisfecho, relegando la atención a otras declaraciones que podrían ser igualmente relevantes, comportamientos y relaciones de Díaz, sobre todo, la referencia a sus obras tan sostenidas sobre los problemas sociales y políticos, que en muchos pasajes devienen simple proclama.

¹⁰⁰ Se mencionan estos aspectos, porque como lo ha puesto en evidencia la *Colección Archivos*, la existencia de ediciones críticas, así como de ediciones de *obras completas*, junto con las ediciones preparadas para estudio, como las realizadas por la *Biblioteca Ayacucho* o la editorial *Cátedra*, para el caso de Hispanoamérica, son el fundamento para la promoción de la investigación en literatura.

¹⁰¹ Esa aseveración, efectivamente la realiza Díaz en su artículo *Mi Pluma* publicado en *Biblioteca de Señoritas* del 25 de junio de 1859 N° 62 año II, pero se insiste en que se debe tener en cuenta el estudio de toda su obra.

Con relación a la precaria formación literaria que usualmente se le atribuye a Díaz y que no llega a ser instrumento de análisis, le sirve a la autora para justificar la trivialidad con que se comenta su obra. La profesora Rodríguez Arenas, F. (2011) afirma que es posible encontrar en la novela la influencia directa de más de medio centenar de autores:

Inmerso en ese ambiente político y cultural, Eugenio Díaz Castro plasmó en *Manuela* un testimonio de lo que fue la situación sociocultural de la época, de su ideología, de las lecturas que había efectuado, de los modelos literarios que lo influenciaron y de las características estéticas que configuraron su escritura. Para esclarecer estos aspectos, debe presentarse atención a las referencias literarias directa o indirectamente por lo menos 47 escritores franceses, 1 inglés, 1 italiano y 7 españoles. (pp. xxii-xxv)

Sin embargo, se limita a adelantar un inventario y para ello hace uso de recursos como: primero afirma la presencia de un autor y una novela en *Manuela*; luego sostiene que dicha obra sólo estaba publicada en una “antología” que contenía muchos otros autores, con lo cual le es suficiente para suponer el influjo de todos ellos en la novela de Díaz y sin la más mínima digresión sobre qué sea la “influencia” como condición literaria, ni aclaración alguna sobre la influencia propuesta en particular, esta antología le permite aumentar notoriamente en su inventario.

De otra parte, afirma que Díaz Castro no consideró nunca su literatura como “costumbrista”. Atribuye esta “categorización” de sus escritos a uno de los procedimientos surgidos de la *mala fe* de Vergara y Vergara, a su afán por “desprestigiar a Díaz” e incluirlo en un género precario, generando de este modo una lectura prejuiciosa que no ha permitido apreciar sus verdaderas cualidades literarias. Realiza un listado de ocho características que evidencian la pésima condición literaria del “costumbrismo” y le añade un *etcétera*. Sin embargo, no se postula frente al complicado problema que se deriva si tal afirmación es cierta. Si Vergara, de *mala fe*, califica a Díaz de “costumbrista”, la responsabilidad probatoria y analítica se desplaza a la necesidad de explicar esa *mala fe*, teniendo en cuanto el hecho probado de que

Vergara promovió de diversas formas y él mismo escribió obras costumbristas, durante casi toda su vida.

En el núm., 1 de *El Mosaico* (24 de dic., 1858), José María Vergara y Vergara prologó la novela, cuyo título original fue: «Manuela. Novela Bogotana, original de Eugenio Díaz» (*El Mosaico*, 8 de enero de 1859, p: 23), adelantando a los lectores el epígrafe de la novela y haciéndole una crítica al texto «qué se le podrá tachar al hombre que ha producido y adoptado como textos para sus obras este pensamiento digno de Larra: «Los cuadros de costumbres no se inventan sino se copian » /No podemos hacer iguales elogios de sus estilos. Falta que pronto notará el lector» (Vergara i Vergara 1858, 8) Con esas palabras realizó dos propósitos: asoció la novela con la escritura de los artículos de cuadros de costumbres de Larra y afirmó la falta de habilidad escritural de Díaz Castro, creando con esto dudas en los lectores.

Este texto inicial, de quien sería, 24 años después, uno de los fundadores de la Academia Colombiana de la Lengua, guio la dirección de la crítica y originó el encasillamiento que, posteriormente se arraigó con solidez cuando a finales del siglo XIX, quienes editaron el texto en 1889, le pusieron como subtítulo: «Novela de costumbres colombianas»; situación que convirtió a Eugenio Díaz en costumbrista, y condicionó la forma de entender toda su labor escritural, especialmente *Manuela*; puesto que esta clasificación la conceptúa con una serie de características negativas (localismo de costumbres, pintoresquismo, limitación temporal, situación incidental e insignificantes, superficialidad, pintura de intención folclórica, tipificación de los personajes, documentos carentes de estética literaria, etc.); clasificación que ha impedido que la crítica y la historiografía literaria colombianas en general observen la modernidad estética que la constituye. (Rodríguez Arenas, 2011, p. xxxiv) (sic)

Luego *nombra* a Balzac, a Sue, a Dumas, entre otros; repite algunas de las características con que se ha identificado el realismo y con ello afirma que la literatura realizada por Díaz Castro “es un realismo análogo” al de estos autores (Rodríguez Arenas, (2011), p. xli (sic)). Completamente de acuerdo en que ha subsistido durante mucho tiempo una lectura sesgada y prejuiciosa de don Eugenio, que es posible extenderla al “costumbrismo”, no sólo en aquellos en los que es clara una animadversión por el autor, como es el caso de Martínez Silva, Carlos (1931):

“...Don Eugenio Díaz no escribía artículos sueltos sino rarísimas veces...” (p. XXIX)

...

Junto con los señores Carrasquilla y Marroquín corrigió VERGARA *La Manuela*, de don Eugenio Díaz, obra que estaba plagada de defectos. El lenguaje era por todo extremo incorrecto; el estilo vulgar y desaliñado; la narración estaba interrumpida a cada paso por disertaciones trivialísimas (sic) sobre política y moral; las descripciones de costumbres urbanas (que el autor no conocía) eran deplorables. Merced a los dilatados esfuerzos de Marroquín y Carrasquilla y sobre todo a los de VERGARA, que refundió *La Muerte De Rosa*, y arregló el desenlace, conservando el estilo de don Eugenio, la obra vino a quedar bastante buena para que en ella brillara el raro ingenio del autor, sin que se descubriese mucho su falta de letras y de gusto. (p. XLIX)

Pero también en el caso de quienes con bondadosa y trivial simpatía han aceptado su rústica ingeniosidad, multiplicando sus ediciones y prolongando la absurda situación de: *si es parte de la literatura nacional, pero sus obras se editan por gentileza a pesar de las críticas que recibió por su manera de escribir* y, lo que es peor, la circulación de esos prejuicios, son una evidencia de su lectura superficial, cuando no, de que simplemente no se han leído¹⁰².

La formación de Díaz Castro, sus concepciones sociales y políticas, así como su condición literaria, son aspectos decisivos para dar una interpretación lúcida y rigurosa de sus obras, como parte integrante de un evento decisivo en la formación del horizonte histórico literario, cultural y social que Colombia ha transitado hasta ahora como nación. Pero, a su vez, son aspectos a clarificar rigurosamente, a la luz misma de la literatura estudiada y de sus compromisos sociales, pues nada se gana con oponer a los juicios tradicionales, sólo nuevos juicios.

Por otra parte, la Universidad Externado de Colombia y la Academia Colombiana de Historia publicaron en 2016 el libro: *La Nación de Los Mosaicos: relaciones de identidad, literatura y política en Bogotá (1856-1886)* de la investigadora Gloria Vargas Tisnés¹⁰³. La autora parte del planteamiento de la creación de las naciones modernas, que se lleva a cabo desde el siglo XIX y que ha

¹⁰² Como ya se mostró en el anterior capítulo para el caso del cuadro de costumbres *Los bogas del Magdalena* de M.M. Madieto.

¹⁰³ Gloria Vargas Tisnés. Comenzó su vida profesional en el Archivo General de la Nación, coordinó el laboratorio de restauración del sistema de patrimonio documental de Archivos. Es profesora de la Universidad Externado de Colombia y entre sus publicaciones están: *La Nación de los Mosaicos. Relaciones de Identidad, Literatura y Política en Bogotá (1856-1886)*, y *Le procès de Micaela Mutis (1822). Un tournant historiographique de l'Indépendance colombienne*.

ocupado a tantos historiadores, y dedica un apartado especial al libro *Comunidades Imaginadas* de Benedict, Anderson (1993), donde el autor asume el problema de esta formación en la nación asiática de Indochina a finales del siglo XX, y en el que señala cómo la lengua y, por tanto, sus distintos cultores profesionales, en especial los filólogos, han tenido un papel preponderante en la configuración de aquello que los diversos pueblos reconocen como su “identidad nacional”. Planteamiento al que ya había recurrido el historiador inglés Malcom Deas para explicar las relaciones que se dieron en el país durante la segunda mitad del siglo diecinueve y las primeras décadas del veinte, entre “gramática y poder”, para usar sus términos (Deas, 2006). En este caso, el problema de lo nacional es considerado conceptualmente a partir de la cuestión de la identidad, la cual se analiza desde lo individual hasta lo colectivo.

Luego hace una presentación general del grupo de *Mosaicos* y de la revista literaria, en términos muy usuales, y realizando el estudio de cinco de sus principales miembros: E. Díaz, J. M. Vergara, J. M. Marroquín, Ricardo Carrasquilla, y E. Uricoechea, evidenciando las singularidades de personalidad y las diferentes tendencias existentes al interior del mismo grupo. Díaz Castro con la originalidad de su literatura y E. Uricoechea con su consagración y rigurosidad científica constituyen las líneas divergentes del grupo, frente a la condición más tradicionalista y conservadora de los otros tres. Singularidad personal y tendencias internas serían los motores, y a la vez las divergencias dinámicas que se agruparon en un afán por generar una representación de lo nacional, de lo propio. La admiración por la seriedad y consistencia del trabajo de Uricoechea es notable, pero desafortunadamente no da paso a un desarrollo y estudio que evidencie tales características.

Por último, señala cómo frente al “benthamismo” –ampliamente promovido en el país desde hacía más de dos décadas–, el sensualismo literario y la nueva cultura dineraria –resultado de las recientes dinámicas económicas adoptadas– son asumidos, por el grupo con una clara pretensión de intervención cultural de los valores raizales, las tradiciones y las conductas heredadas, lo que se traduce en una abierta contradicción con el muy enarbolado principio que acompañó al grupo de estar más allá de las divisiones políticas¹⁰⁴. El decisivo rol que juega la literatura en la

¹⁰⁴ Es uno de los objetivos propuestos en el primer escrito editorial que acompañó la primera aparición de la revista *El Mosaico* de 24 de diciembre de 1858. N° 1 Trimestre 1.

configuración de las identidades sociales la convierte en una realidad ineludiblemente política.

Presentación

Este capítulo y el siguiente, asumen el núcleo temático de la investigación: la literatura *costumbrista* que se produjo en torno a las dinámicas literarias generadas por *El Mosaico*, durante su existencia de más de una década. En el presente apartado, se estudiarán las obras de Eugenio Díaz Castro (1804–1865) y José María Vergara y Vergara (1831–1872) porque de acuerdo con el relato de que fue su encuentro el que dio origen a la revista *El Mosaico*, publicación periódica literaria destinada a convertirse en la más importante del país durante el siglo XIX y, a la vez a ser un espacio editorial dedicado a la promoción y divulgación de la literatura que se reconoce habitualmente como *costumbrista*. Muchas otras revistas e imprentas dieron luz a producciones de este género: *El Iris*, *Biblioteca de Señoritas*, *El Álbum*, *El Bogotano*, *la editorial América*, entre otros, pero *El Mosaico* no fue solo la principal, sino que además fue decisiva como núcleo de un grupo de escritores que hizo del *cuadro de costumbres* una tendencia en el país. Igualmente porque entre la producción de estos dos escritores tiene lugar una curiosa complementariedad: Díaz aportaría, –en términos de Vergara (1931), p. 117); –, “una mina de oro” consistente en ser escritor de las costumbres del campo y con ello, ofreció la que es, si no la primera novela escrita en la Nueva Granada, si la primera en que la *realidad social* de la *nación* adquiere un lugar en la *realidad literaria*, mientras que por su parte Vergara aportó la primera *Historia de la Literatura Nacional*.¹⁰⁵

Así, pues, el uno le confiere realidad literaria a la vida nacional, mientras el otro propone el sustento de una existencia histórica para tal literatura. El encuentro de estos dos escritores en torno a los *cuadros de costumbres*, confluye como una doble vertiente que será parte muy significativa, de la producción cultural más prestigiosa

¹⁰⁵ Vergara es, primordialmente, el primer historiador de la literatura en la Nueva Granada, muy seguramente la primera historia de una literatura nacional en Hispanoamérica y una obra bastante temprana en la historiografía literaria nacionalista en general. El énfasis en la condición de primera no tiene que ver con competencia alguna, sino con el encuentro de uno de los lugares en los cuales se formuló el problema de la condición histórica de la literatura y se establecieron las primeras propuestas para su estudio y comprensión, lo que le da un peso específico como apertura de un sendero.

del país en el siglo XIX, en la cual no sólo se consolida la literatura nacional, sino que además tendrá lugar el desarrollo de un elaborado conocimiento filológico, histórico y lingüístico; en una época en la que los escritores ocupaban permanentemente el poder estatal y que culminó, curiosamente, con el arrasamiento definitivo del liberalismo radical, la guerra de los *Mil Días*, la separación de Panamá y una larga hegemonía conservadora.

En el siguiente capítulo se busca determinar y comprender la condición *costumbrista* y *literaria* que identifica la voluminosa recopilación de *cuadros de costumbres* publicada a partir de 1866 que se conoce con el nombre de *Museo de Cuadros de Costumbres*¹⁰⁶. Así, pues, en estos dos capítulos se estudia, analiza y propone una interpretación de conjunto de esta experiencia literaria costumbrista en cuanto fue forja de personalidades y obras; así como en el direccionamiento de instituciones culturales del país, en cuanto supuso un espacio literario explícita y deliberadamente propuesto y sostenido por un grupo de escritores entre los cuales se planten, transmiten, circulan y comparten unos criterios y finalidades desde donde elaboraron un sentido y unas alternativas de representación, expresión y difusión, que hicieron de la vida social local el sustento de una literatura propia y que, a su vez, le dieron a la élite cultural el control de esa experiencia y de los medios e instrumentos para hacerla extensiva al ámbito social nacional. Es preciso reconocer que se está ante un grupo de escritores que lo son, básicamente porque la cultura letrada es una pertenencia más que los caracteriza como élite privilegiada y dominante desde la Colonia; aun cuando ya, se pueda establecer también, la existencia de una fracción de letrados que son resultado de condiciones y dinámicas modernas de conocimiento y de las múltiples formas en que se dio el ideal liberal de educación pública y, por ello, provienen de sectores sociales distintos al de las élites tradicionales. Para ellos la cultura letrada es un instrumento para sus funciones administrativas y legislativas, es decir, para su control de la burocracia gubernamental, así como también para su comparecencia social, su participación política y su control sobre la opinión pública. Una parte de este grupo se propone abierta y públicamente asociarse y llevar a cabo la tarea de transformar las maneras de vida social local en realidad literaria y con ello,

¹⁰⁶ Vale la pena aclarar que en la edición de 1886 el primer tomo I lleva el nombre de *Museo de cuadros de costumbres*, mientras que el tomo II recibe el título de *Museo de cuadros de costumbres i variedades*.

intervenir en la conflictividad cultural derivada de los cambios acaecidos en el periodo, para darle un norte y una organización que permitan su control.

Por supuesto, *El Mosaico* proviene, integra y, a la vez, dinamiza la movilidad social e histórica que comenzó con la Independencia, y se afianzó a través de la primera formación estatal nacional fuerte debida al éxito transitorio librecambista de medio siglo. Movilidad social también favorecida por el levantamiento del General Melo y los artesanos, así como por el dominio del liberalismo radical por un poco más de dos décadas durante las cuales la nación fue un estado federal, que posteriormente derivó en la más dura reacción política conservadora –con independencia de las divisiones partidistas usuales, porque fue el resultado de un acuerdo de partidos (Guillen Martínez, 1986)¹⁰⁷–, denominada *Regeneración*. Reacción conservadora que como se señaló antes,¹⁰⁸ tuvo su primera manifestación luego de la muerte de Bolívar, en la década de los años treinta; se reavivó con el triunfo electoral de los liberales en 1848 y las subsecuentes reformas adelantadas por ellos, y se consolidó como movimiento con la reacción ante el proceso de desamortización de los bienes de manos muertas durante la década de los sesenta, y como oportunidad ante la decadencia económica liberal generada por el declive del ciclo exportador del tabaco y la quina a finales de la década de los años setenta. Finalmente, esta reacción conservadora le dará forma al Estado Nacional con la Constitución de 1886 y el Concordato de 1887, cuya vigencia legal se extenderá hasta 1991, cuando en el país se sancione una nueva Constitución. La Regeneración fue ideada y liderada por el *poeta y liberal radical* Rafael Núñez; su impronta conservadora es reconocida como católica, hispánica y tradicionalista; e implicó la eliminación del liberalismo radical de la vida política colombiana. Dio continuidad en la vida social del país a las jerarquías como principio del orden social; a la hegemonía en el gobierno de un sector tradicionalmente privilegiado; y ya desde sus primeros años de ejercicio del poder, se impusieron la corrupción, el clientelismo, la arbitrariedad y la violencia como formas de participación en el poder y como recursos para confrontar las alternativas de

¹⁰⁷ Como bien lo propone y demuestra Fernando Guillén Martínez en su libro: *La Regeneración, el primer Frente Nacional*, nombre con el que alude al acuerdo realizado entre liberales y conservadores para turnarse en el gobierno del país entre 1958 y 1974.

¹⁰⁸ En el capítulo II.

transformación social; el atraso y la pobreza de grandes sectores de la sociedad también se hicieron normales.

Curiosamente, dentro de este periodo también se registra la existencia del movimiento humanista y literario más famoso del país. Notable no sólo por sus producciones en lingüística, sus densos conocimientos filológicos y gramaticales y por sus traducciones latinas, sino, además, por la consolidación de la tradición historiográfica y literaria nacional. Movimiento del cual muchos de sus gestores más destacados, ocuparon, a la vez, las posiciones y cargos más altos del poder político. Hombres como Rafael Núñez, Miguel Antonio Caro y José Manuel Marroquín, para nombrar sólo los tres más destacados escritores–presidentes llevaron al país de la Regeneración a la guerra de los Mil Días y a la consecuente separación de Panamá. Pero, además, personalidades como los de Rufino José Cuervo, Ezequiel Uricoechea, Jorge Isaacs, Carlos Arturo Torres, José María y Miguel Samper (hermanos), Soledad Acosta de Samper (hija del General Joaquín Acosta y esposa de José M. Samper), Ricardo y Rafael María Carrasquilla (padre e hijo), Ricardo y José Asunción Silva (padre e hijo), Guillermo Valencia, José Manuel Groot, Medardo Rivas y José María Rivas Groot (abuelo, padre y nieto) pertenecen a algunos de los más sobresalientes letrados, que durante este periodo hicieron parte, tanto de la historia política, como de la historia literaria y cultural del país. En el campo editorial, las principales novelas de uno de los *mosaicos* más raizales, José Manuel Marroquín son publicadas en la última década del siglo; quien en 1900 y siendo vicepresidente electo de la República, en acuerdo con la facción liberal dirigida por Aquileo Parra, dan golpe de Estado contra el presidente legítimo, Manuel Antonio Sanclemente, mientras éste atendía–algunos achaques de salud en tierra caliente, históricamente se ha señalado que la pretensión fue quitarle fuerza a las posiciones extremas que alentaban la ya mencionada guerra civil de los Mil Días (1899–1902). Las *guerras civiles* acaecidas en este periodo y principalmente la de los Mil Días son las guerras en las que participó Aureliano Buendía obteniendo su grado de coronel y fue la época en la cual su suegro le enseñó que *quien escruta elige*, al dejarlo presenciar el cambio de los votos en las urnas, lo que sucedió exclusivamente en razón a su condición de pariente, de miembro de *la familia*. Son también las guerras del coronel San Román, –magnífico contendiente conservador del coronel Aureliano Buendía y padre de Bayardo San Román–, quien

años más tarde en Mompox devolvería a *Ángela Vicario* a su familia, –*Purísima Vicario* (madre), *Pedro y Pablo Vicario* (hermanos)– por no encontrarla *virgen* en la noche de bodas, desatando así los nudos de los hilos que llevaron a los hermanos Vicario a asesinar al *turco Santiago Nassar*, el mismo día del arribo del *obispo* a la ciudad y para quien con tanto esmero se había preparado su predilecta sopa de crestas de gallo. Así mismo, son las guerras en las que el coronel ganó su rango y su derecho a una pensión cuyo reconocimiento esperó inútilmente toda la vida, yendo semana tras semana a esperar la llegada del correo, con la esperanza de que su pago lo liberara de tener que deshacerse de su gallo de pelea.

Considerando más de cerca la situación, 1858 es el segundo año del gobierno conservador de Mariano Ospina, en el cual, con base en el espíritu federalista de la Constitución promulgada en 1853, durante el gobierno liberal de J. M. Obando, y en la creación de las distintas constituciones estatales, se estableció la *Confederación Granadina* quedando por fuera de la conflictividad liberal-conservadora, la oposición entre federalistas-centralistas —periodo y conflictividad que serán tema de la novela *Olivos y aceitunos todos son unos* de J. M. Vergara y Vergara—. En 1861 tuvo lugar la rebelión del antes conservador General Tomás Cipriano de Mosquera, que condujo a una guerra civil de más de dos años, a la constitución federalista de Rionegro de 1863 y al periodo de más de veinte años de hegemonía del liberalismo radical. La importancia que el tabaco y la quina, como tema literario, como condición social y como aspecto vital, tienen para Eugenio Díaz Castro, justifica una corta mención más. En la historiografía nacional se reconoce cómo los gobiernos liberales y el ensayo federalista fueron posible gracias a la primera exportación exitosa: el tabaco, complementado con algunos auges exportadores de quina y de añil; y cómo la caída de ese mismo liberalismo tiene su origen en el desplome de los precios de dichas exportaciones. Así mismo, la exploración y explotación, sin cultivos de reposición de las distintas clases de quinas, deja señalados senderos en la selva y en la organización de las empresas explotadoras, que pronto darán lugar a la legendaria riqueza de las *caucherías* compartida por Colombia, Perú y Brasil, todas con capital en la fabulosa Manaos, y este ciclo hará que José Eustasio Rivera (1888–1928), con su novela *La Vorágine* (1927), integre la región de los Llanos Orientales y de la selva Amazónica a la realidad literaria nacional, a la vez que con sus realidades locales de *vorágine* y de

manigua, le aporta a esa realidad literaria nacional originada en Bogotá, la posibilidad de un espejo más verídico y crítico que el forjado por los pintorescos emblecos santafereños. Sólo durante las décadas finales del siglo XIX y con base en el trabajo y las tierras productivas incorporadas por los largos, colectivos y arduos procesos de colonización de las tierras calientes, como el de la colonización antioqueña, se irá afianzando la economía exportadora del café y en esa ocasión será la obra de Tomás Carrasquilla (1858–1940) la que incorporará el mundo antioqueño al país literario. Las tierras y pueblos de la Costa Atlántica, por ser vecinos de los puertos desde los cuales los “cachacos”¹⁰⁹ exportaban sus mercancías y hacían sus viajes a Europa, – para quitarse su moho pueblerino, disfrutar y luego ostentar el cosmopolitismo que su pacatería y arrogancia les había hecho incapaces de darle al país–, tenían alguna presencia en el territorio literario nacional, por los débiles hilos de los relatos de viajeros que partían de Santa Marta y Cartagena, junto al mar, o de lo contrario, desde Honda en el interior, trasegaban por el río Magdalena en una travesía de varias semanas, y por la obsesión de muchos de ellos con los bogas, esos marineros de agua dulce que tanto relato y tanta pintura ocuparon durante el siglo XIX. Por lo demás tendrán que esperar, primero hasta el relato de un viaje que se haga a la costa en busca de reencontrarse con una vida diluida en la vorágine capitalina, en palabras más cortas, serán la excelente novela *Cuatro años a bordo de mí mismo* (1934) de Eduardo Zalamea Borda (1907-1963) y, por supuesto, hasta la obra de Gabriel García Márquez, las que incorporaran la costa atlántica a la geografía literaria del país, ya no como un itinerario, sino como testimonio local de una condición humana.

El *costumbrismo* y la hacienda tradicional frente a los retos que le impone el devenir histórico y la incorporación al mercado mundial; la obra de Tomás Carrasquilla, las nuevas dinámicas de la colonización interna de las tierras calientes y la economía exportadora de café; la vorágine que desde las voracidades de la exportación del caucho se le impuso a los llanos y a la selva amazónica, y la obra de García Márquez, recogiendo a través de los relatos de su abuela la tradición oral de la Costa como instrumento idóneo para expresar los derroteros históricos del país, son

¹⁰⁹ Nombre con el cual, la población de la costa atlántica, en general, denomina a las personas del interior del país y, en especial, a los bogotanos.

algunas de las principales obras literarias a través de las cuales el país ha ido adquiriendo realidad y fisonomía poéticas, ha ido forjando su geografía literaria.

Un hecho frecuentemente desconocido o soslayado, cuando no tergiversado con fáciles y descalificadores prejuicios como el de dictadura, pero, en definitiva, mal estudiado y escasamente discutido, lo constituye el levantamiento del General José María Melo, los artesanos y los militares: los dos sectores sociales afectados, por el librecambismo el uno, y por la reducción del Estado el otro, dos de las propuestas básicas y complementarias del liberalismo de medio siglo. La pronta y eficaz unión de los partidos políticos para enfrentar y derrotar militarmente al movimiento de Melo, evidenció la existencia de dos tipos de conflictos: unos que provenían de la confrontación de las élites como clase gobernante con los intereses de los demás sectores sociales; y otros, originados al interior de las mismas élites, por el control del Estado como instrumento propio y al servicio de intereses sectoriales (Guillen Martínez, 1986). Frente a los primeros, se hizo evidente que la clase gobernante no estaba dispuesta a reconocerlos y que lo procedente era crear, promover y sostener diferentes formas de pacto, de unidad de clase, que les permitiera en cualquier momento, por agudas que fueran las diferencias entre ellos, enfrentar cualquier posibilidad de organización y beligerancia de los demás sectores sociales, para no poner en riesgo su control del Estado. Los conflictos internos de las élites son, por el contrario, los únicos reconocidos y con posibilidades de convertirse en ordenamiento jurídico, político e institucional, y aún los únicos con un lugar en la historiografía. De esta manera, afirmándose y negando los demás enfrentamientos, adquieren la condición de conflictos nacionales, se legitima la usurpación del aparato estatal por sus intereses sectoriales, y se logra que la imposición mediante la violencia, sea en el primer caso represión legal de la subversión y, en el segundo, guerra civil.

El miedo al levantamiento social, vinculado a los sucesos revolucionarios de 1848 en Europa y el optimismo unionista surgido del triunfo militar sobre Melo y los artesanos (1854), ingresan en la composición del horizonte político junto a las reformas liberales que venían dándose, y la determinación unánime por parte de los dos partidos para que Manuel María Mallarino, hombre de letras y conservador fuera vicepresidente de la República y que a la vez, asumiera la presidencia del derrocado José María Obando. El aspecto básico sobre el que se seguirá desarrollando la

conflictividad entre los sectores de la élite política será el de las formas de hacer frente al ordenamiento estatal, de un lado, y al orden social, del otro. El liberalismo radical proponía la educación pública laica, la independencia del Estado frente a la Iglesia, el libre cambio, la abolición de la institucionalidad colonial que aun subsistía en diversos ámbitos y con ello, la liberación para el mercado –primaria forma de secularización– de las tierras, la mano de obra y las profesiones. Mientras por otra parte, subsistía un sector que no acababa de concebir como posible la igualdad ciudadana; que aborrecía y temía la llegada y adopción de usos y formas de pensar procedentes del extranjero, especialmente de Francia, Inglaterra, los Estados Unidos y de Alemania, por protestantes; y que consideraba la Independencia como un asunto relativo a las formas de gobierno y a la soberanía, pero que nada tenía que ver con aspectos básicos y muy sensibles de la vida social y de las personas, como la religión, las costumbres y el idioma. Aspectos estos que, además, estarían profundamente vinculados a la construcción de una identidad social. En últimas, esto se traducía en que los principios cristianos, la doctrina social de la Iglesia, el entramado de costumbres heredado de la Colonia y las formas tradicionales de socialización, vinculadas a las relaciones que constituyen el mundo de la hacienda, eran indispensables, suficientes y necesarias para construir o mejor, mantener el orden social requerido (Guillen Martínez, 1986). Esta contraposición ocupará a las élites durante la segunda mitad del siglo XIX, concluirá con la eliminación del liberalismo radical y estará vinculada a los cambios y condiciones que la incorporación al mercado mundial (tabaco, quina, añil, caucho y, por fin, café) imponen al orden hacendatario tradicional como unidad productiva y como estructura y prototipo de socialización.

De ninguna manera se propone interpretar o considerar las dinámicas de socialización, o los trabajos literarios y editoriales que se produjeron a partir de *El Mosaico* como una primera manifestación o un primer antecedente de la Regeneración y la hegemonía conservadora; pues esto, no pasaría de ser un anacronismo simplificador que ordena e interpreta los hechos a la luz de lo que sucedió con posterioridad. Las analogías, identidades y continuidades formuladas han de ser objeto de sustentación y análisis. La propuesta es tratar de establecer los horizontes y alternativas que existían, así como la manera en que se fueron cerrando y

transformando a raíz de lo realizado, e intentar aproximarse a los procesos de elaboración, de manera que se evidencie el sentido que hizo posible tal realización. Tampoco es posible, por importante o significativo que haya sido el derrotero político, que se soslaye la responsabilidad de dar cuenta de la condición literaria del fenómeno estudiado, reduciéndolo a simple ilustración de debates, planteamientos o posiciones políticas. El esfuerzo por comprender social e históricamente la literatura no puede llevar a la disolución de su singularidad. Es, por el contrario, la necesidad de reconocer la vida literaria como parte vinculada, complejamente relacionada con las formas sociales y el proceso histórico de una comunidad; la necesidad de reconocerla integrando su destino. Lo que se busca es alcanzar las formas de representación, de conocimiento y de expresiones constituidas socialmente, desde las cuales adquiere sentido una obra literaria y a las cuales retorna para reconfigurarlas. La condición social y política, la vida ideológica de la obra literaria no debe imponérsele en su análisis desde afuera; debe aparecer y evidenciarse a medida que se deconstruye su armazón, es decir, el sistema de articulación y elaboración del que emerge.

Un Singular y Complejo Encuentro

Las Palabras que Miran en el Silencio

Se considera como un hecho de la historia de la literatura colombiana que José María Vergara y Vergara y José Eugenio Díaz Castro se conocieron en diciembre de 1858 este encuentro produjo la creación de la revista y la tertulia *El Mosaico* y, a partir de ahí, se expone su significación para el arranque de la tradición literaria *nacional*. No cabe duda de que desde dicho espacio se dio una dinámica literaria que expuso abiertamente a un público nacional la necesidad de una literatura propia y convocó a un grupo de escritores en torno de esa tarea. Literatura nacional para la que se estableció no sólo un extenso antecedente histórico, sino también se la dotó de una matriz permanente de formación a través de la cual la vida local y cotidiana adquirió las características indispensables para acceder a la vida literaria: *el cuadro de costumbres*. Esto hace de *El Mosaico* el primer movimiento literario nacional, en cuanto de manera abierta y deliberada se formuló, compartió y sostuvo un propósito

literario, por parte de un grupo de escritores, que encontraron en el *cuadro de costumbres* el género idóneo para darle formación a una literatura nación.

Este encuentro es conocido gracias del relato que hizo el mismo Vergara; quien, legó dos escritos dedicados a la presencia literaria de Eugenio Díaz Castro. El primero fue el prólogo que redactó para presentar *Manuela*, y que se publicó en los dos primeros números de la revista que fundaron¹¹⁰. El otro escrito titulado *El Señor Eugenio Díaz*, lo realizó con ocasión de su muerte el 11 de abril de 1865 y contiene el relato del famoso encuentro¹¹¹. Como es de esperarse por la ocasión que lo motivó, es un escrito laudatorio y de reconocimiento, que, aunque ya no expresa ni el entusiasmo ni la valoración de *Manuela* contenidos en el primero, si le atribuye a Díaz Castro la fundación de la revista: “He aquí cómo se fundó El Mosaico; y cómo fue su fundador el señor Don Eugenio Díaz, ...” (Vergara y Vergara, (1931), pp.115–126). Escrito corto compuesto de cuatro partes de las cuales la primera y la tercera son las más extensas y significativas. La primera relata el encuentro entre los dos escritores, en la segunda se limita a mencionar los autores que aportaron escritos para el primer número de la revista fundada y a Antonio Cualla como su primer editor; la tercera hace un balance biográfico y literario de Díaz y en la cuarta expresa su pésame y su despedida.

Al tener como fin rendir homenaje a un escritor con quien se ha intentado compartir un destino literario, hace que sea literatura expresándose sobre sí misma, bajo la forma de biografía.¹¹² No puede ser tratado simple y exclusivamente como un escrito realizado para datar y documentar un hecho; no se puede estar permanentemente cayendo en el artificio sutil costumbrista de su pretendida relación privilegiada con la inmediatez, de su intento de presentarse solo como un testimonio

¹¹⁰ *El Mosaico* 24 de diciembre de 1858 y 1 de enero de 1859.

¹¹¹ Este artículo se publicó en la revista *El Mosaico* del 15 de abril de 1865 N° 12 Año IV. Título incluido en: *Obras Escogidas de José María Vergara y Vergara de 1931* Tomo III, y *Artículos Literarios de 1931* Tomo II.

¹¹² La importancia de las novelas de autor y de los poemas en que se trata sobre la poesía misma, radica obviamente en que son una manifestación de lo que en el momento el escritor pensaba acerca de la literatura, son una evidencia de su esfuerzo por elaborar una comprensión de su propio quehacer. En la producción costumbrista estas producciones son especialmente escasas y cuando se dan, son muy parcas, debido a la insistencia con que sus autores defienden la imparcialidad y objetividad de sus escritos, su haberse limitado exclusivamente a copiar la realidad, es decir, por cuanto una de sus pretensiones es camuflar, disimular su condición de ficción literaria. El caso de Vergara es especial porque además de haber escrito una historia de la literatura, escribió varios artículos sobre diversos aspectos literarios y algunas biografías de escritores, como en este caso.

fidedigno de los hechos tratados. Es el escrito de uno de los principales protagonistas de un movimiento literario y el hecho narrado interesa, ante todo porque se involucra en el horizonte de significación literaria que se ha estado construyendo. El relato es fuente primaria con respecto a esa experiencia y la dinámica literaria constituida con *El Mosaico*, más no solo del encuentro entre los escritores y por ello su análisis exige un mejor ejercicio de la sospecha, en busca de escuchar y descifrar los substratos de significación sobre los que se levanta y sostiene su propio sentido como literatura. Es suficiente con constatar que el *Prólogo* escrito por Vergara para *Manuela* está fechado el 14 de diciembre de 1858, para que la escrupulosa precisión con que se inicia el relato del encuentro atribuyéndole la fecha del 21 de diciembre del mismo año se revele como *ficción*, como parte del recurso literario, como efecto realidad que sólo busca dotar de *verosimilitud* al encuentro ficcionado. Los elementos de distinto orden puestos por esta *precisión literaria* en el relato hacen parte del andamiaje mediante el cual Vergara expresa su concepción y el sentido que para él tuvo lo ocurrido en torno al encuentro con Díaz y su novela *Manuela* como catalizadores de un movimiento literario, más no de las circunstancias *verídicas o no* del misma (Vergara y Vergara, (1931), p 115)

Luego de atribuir una fecha exacta al encuentro y dar algunos pormenores de la situación, el narrador declara escuetamente "... se presentó en mi cuarto un hombre de ruana" (p.115). Lo cual conduce al narrador a hacer unas reflexiones aparentemente pasajeras sobre la posibilidad aristocrática del uso de, "quienes al anunciar al visitante evitan tales sorpresas..." (p.115), y sobre los formalismos que rigen los encuentros, para contraponer el frío y la distancia del individualismo inglés, a la cristiana cordialidad española, propia de los encuentros locales. No es suficiente la ubicación espacial de los encuentros; estos están constituidos por los sistemas de formalismos que rigen en cada lugar y que son favorables o no a la cercanía y con ello a la posibilidad de simpatizar. Por contraposición al frío y la distancia propios del individualismo de los ingleses, el autor pretende que el lector suponga una cordialidad y una jovialidad como atmosfera del encuentro. Y entonces expresa que, si al visitante le había bastado con conocer su nombre para llegar hasta su estudio, a él aún sin conocer su nombre y siendo alguien de "ruana", le bastaba con que fuera "un hombre" para ofrecerle asiento y, a su vez, sentarse a su lado a escucharlo. Se da paso a la

primera parte sustantiva del relato: “la descripción del visitante”; la segunda será el diálogo entre los escritores que los llevará a la imprenta a crear la revista. Sin embargo, a pesar de este allanamiento humanista y haciendo uso nuevamente de la *precisión literaria*, recuerda distintos aspectos de la presencia en general de Díaz, en particular de su aspecto, sus modales y su vestido “...eche una rápida ojeada por toda la persona de mi visitante...” (pp.115-116). Lo primero que le atribuye es la edad madura (entre cincuenta y sesenta años) y a esta le contrapone “...la vivaz mirada de sus ojos, que atravesaba poderosamente los lentes...” (p.116). No es sólo el detalle de los lentes y la posibilidad de su uso en ese tiempo, sino el encuentro de su mirada con otra mirada; una mirada que a pesar de la “ruana” no se propone como subordinada. No bajó ni esquivó la mirada como señal de sumisión. La *mirada narrativa* de Vergara propone otra mirada: una que mira abiertamente su mirar, que pone de presente que el visitante supo que el narrador lo estaba escrutando y que, a su vez, él haría otro tanto. Es una señal de que se trata de un encuentro entre iguales, que permite la condición de subjetividades que proceden a su mutuo reconocimiento: todo lo que Vergara estaba viendo en Díaz, hay que suponer que éste también lo estaba registrando en Vergara. Esta igualdad entre subjetividades es la que hace indispensable el espacio de la *cordialidad*, porque solo así se da la alternativa de una verdadera diferencia polémica. En las sociedades jerárquicas, en los encuentros entre los diferentes estratos, no se reconocen las subjetividades y mucho menos la condición polémica; un sustento básico de estos encuentros es el reconocimiento de los signos de la subordinación la del uno o la del otro, o lo que es lo mismo, la dirección de la obediencia. Así, pues, el relato ya está ubicado en el centro de una condición social y política: la igualdad de un estrato como única posibilidad de concurrencia polémica de las diferencias que necesariamente existen en su interior.

La *precisión literaria*, se fija entonces en las características de la presentación de Díaz: sus *lentes*, su estar primorosamente afeitado y aseado, su ruana nueva de bayetón, sus pantalones de algodón, alpargatas y camisa limpia, pero sin corbata y sin chaqueta (p. 116). Pero “el desembarazo con que llevaba tales ropas” lo hace sospechar del vestido, considerándolo como ocasión de “engaño” y, por lo tanto, lo lleva a afinar su *mirada relato* y a focalizar con más precisión su dirección. Para

establecer de donde surge esa discrepancia entre las prendas de vestir y los otros aspectos del visitante, se hacía necesario involucrar otros detalles en la indagación:

Este vestido que es de los hijos del pueblo no engañaba, porque él lo llevaba con desembarazo. Se veía sin dificultad que si así vestía era por costumbre campesina; pero su piel blanca, sus manos finas, sus modales corteses, sus palabras discretas anunciaban que era un hombre educado.

— Por acá me manda Don Ricardo Carrasquilla, me dijo al sentarse.

— Viene usted de buena parte. (Vergara y Vergara, (1931), p. 117)

El vestido no importa como tema, sino en cuanto sistema de símbolos articulados a unos ordenamientos sociales y políticos; y, además, porque al descubrirlo como ocasión de engaño, el narrador queda habilitado para conducir su mirada/relato hacer visibles aspectos más hondos de las relaciones sociales. “...su piel blanca...”: claro indicio de que sus antecesores estaban libres de *mezclas*; no habría en su genealogía mezcla ni con moros ni con judíos ni con indios ni con negros: sus antepasados eran limpios de mezcla con “toda mala raza”—la expresión es de Díaz y la usa en la novela *Bruna la carbonera* para presentar la condición de los ancestros del personaje Jorge.— Dentro de una sociedad jerárquica, la mayor ambición es evidenciar que los estratos constituyen castas, que corresponden a diferencias biológicas substanciales, materiales, que sustentan la conformación objetiva y natural de los distintos grupos con lo cual las diferencias entre castas pasan del orden cultural de los prejuicios a las taxonomías naturales linneanas¹¹³. Este problema sitúa el relato al interior de uno de las preocupaciones tradicionales centrales de las sociedades hispánicas: el de la pureza de sangre demostrada. El color de piel era indicio de que el visitante, a pesar del vestido, pertenecía al vértice superior de la pirámide social, al de los blancos con pureza de sangre, la casta que domina la jerarquía; y vinculaba este orden social a una condición biológica, otorgándole una realidad natural y ontológica: es un orden de la naturaleza y del universo, no un asunto de arbitrariedades, creencias o valores con los que se legitiman las constantes conflictividades y dominios sociales; esto es, no se

¹¹³Esta transición da motivo a la pintura de castas que se desarrolló en los virreinos del Perú y de Nueva España, a finales del siglo XVIII.

trata de un asunto política o históricamente modificable¹¹⁴. Sin embargo, esta vinculación con el orden natural y con el universo no fue óbice para que existieran los procesos de “blanqueamiento de sangre”; procedimiento legal no permitido a todas las castas y, por supuesto, solo para quien, dentro de las habilitadas para realizarlo, contara con los recursos suficientes para llevarlo a cabo.

Segundo: “...sus manos finas...” lo que indica que, además de blanco, no había vestigios de que hubiese desempeñado trabajo duros y envilecedores, trabajos rudos, físicos, en fin, destinados para castas inferiores; por supuesto que es una consideración contradictoria hecha al interior de una misma casta: había entre los blancos, pertenecientes a la casta superior, quienes por pobreza tenían que realizar trabajos duros, “indignos” que dejaban su huella sobre los cuerpos; pero al igual que con la contradicción inherente a los procesos de blanqueamiento de sangre, se trata de una lógica de la discriminación, no de una lógica demostrativa.

Tercero: “... sus modales corteses, sus palabras discretas, anunciaban que era un hombre educado...”, procederes notables, indicios de que era un bien nacido, que pertenecía a una familia conocida y respetada, de nobles costumbres, de reputada hidalguía; poseedores de buena vida y buenas costumbres y que todo esto era de pública notoriedad, de reconocida reputación¹¹⁵. Asimismo, venía de parte de *Don Ricardo Carrasquilla*, quien “lo mandaba a hacerse amigo”, no con un encargo específico, lo cual, añadía a la buena reputación y a la pertenencia a un mismo grupo social, la garantía de otro aspecto básico en el visitante: su *catolicismo*. Tradicionalmente garantizaba que su genealogía procedía de *matrimonios católicos legítimos* y que no había tenido cargos ni procesos en tribunal alguno, y que, al no haber conversos en sus ascendientes, era cristiano viejo. Pero, además, en ese momento indicaba la pertenencia a una fe, a una religión y, ante todo, a la Iglesia; era señal de una identidad política, es decir, indicio de que estaba en contra de las promovidas reformas del liberalismo que atentaban contra el orden católico de la

¹¹⁴ Esta situación de la concepción del orden natural como del orden social es planteada mediante el concepto de cadena del ser por la investigadora Vargas Tisnés, G. (2016).

¹¹⁵ En la novela *Olivos y aceitunos todos son unos*, Vergara usa la misma mirada para categorizar socialmente al personaje Alejo Sánchez, pero en este caso lo hace en sentido inverso: “...A no ser por sus manos callosas, por su color prieto y quemado y por la falta de distinción de sus modales, no se hubiera creído que aquel opulento capitalista había sido jornalero al principiar su vida”. (Vergara y Vergara, (2021), p. 215).

sociedad. El catolicismo constituía uno de los vínculos más decisivos de Vergara con Ricardo Carrasquilla, así como con José María Samper y con el poeta José Joaquín Ortiz padrino de bautismo de Eugenio Díaz en Soacha quien, a su vez, era hijo del prócer de la Independencia Joaquín Ortiz, muerto en la guerra de los Supremos o de los Conventos (1839-1842) defendiendo los fueros de la Iglesia¹¹⁶. En fin, los aspectos que constituyen la descripción de la mirada del Vergara narrador son los mismos, uno por uno, que conformaban la base de la indagación y el interrogatorio a los que debían someterse los candidatos a ser estudiantes en los colegios de San Bartolomé¹¹⁷ –regentado por la comunidad jesuita– y de Nuestra Señora del Rosario –de la comunidad de los dominicos– y sus testigos (Leoz, J. M. M. (2020), pp. 61-86)¹¹⁸. Ambos son católicos, cristianos viejos y de probada pureza de sangre; los dos proceden de reputadas familias poseedoras de haciendas en la Sabana de Bogotá.

La inclusión de prendas como la ruana y los alpargates, así como la falta de corbata y de chaqueta, ha jugado a favor de la anacrónica ligereza con que a Díaz se le ha calificado de “campesino”, desde una históricamente, muy reciente condición citadina del país, y con base en ello, se pasa de inmediato a atribuirle la condición de rústico y de inculto. La ruana y la chaqueta, los alpargates y los zapatos no hacen referencia a una contraposición entre el campesino rústico y el ciudadano letrado, como se ha sostenido en una terca y trivial lectura durante mucho tiempo. En un país que en ese momento contaba con alrededor de millón y medio de kilómetros cuadrados y una población apenas bordeando los dos millones de habitantes, en cuya ciudad más grande y capital de la nación habitaban escasas sesenta mil personas y que alcanzaría los cien mil habitantes sólo–a final del siglo XIX, con un muy reducido grupo de pueblos con entre diez y veinte mil habitantes, muy distantes e incomunicadas entre sí

¹¹⁶A la reacción conservadora de condición claramente católica y casi permanente desde la muerte de Bolívar, aquí hay que sumarle el hecho de que Ricardo Carrasquilla no sólo es el introductor del pensamiento de Jaime Balmes en Colombia, sino además, que es el padre del eclesiástico Rafael María Carrasquilla, introductor del tomismo en el país y director por un extenso periodo, tanto del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario como del Seminario Mayor de Bogotá, lo que lo hace formador de una gran parte de los gobernantes y del clero que habrían de dirigir los destinos nacionales durante la primera mitad del siglo XX.

¹¹⁷ Colegio del que fue estudiante Eugenio Díaz Castro, en el que figuró como alumno destacado y fue compañero de algunos de los más influyentes personajes de la vida pública, hasta que, en uno de los viajes de regreso a Soacha un accidente con la cabalgadura, acabó con la posibilidad de continuar sus estudios y lo conminó durante mucho tiempo a su recuperación.

¹¹⁸ Los términos que se han usado para señalar los aspectos reconocidos en la visita, eran los usados en estas indagaciones de selección de estudiantes.

y dependientes en su mayor parte de las economías agrarias que se desarrollaban en sus alrededores, que era todo lo que formaba su conjunto de ciudad, es decir, su vida urbana. Y con una estructura de hacienda que además de ser el parámetro de unidad productiva, era el prototipo de organización social y de poblamiento y con el pequeño grupo de dueños de haciendas como protagonistas de la vida política, entonces, es muy difícil determinar lo que pueda considerarse como mundo ciudadano en el país.

Casablanca se llamaba la hacienda de la familia Vergara, ubicada en el actual municipio Madrid y *Puerta-grande* era el nombre de la hacienda heredada por Díaz, situada en Soacha y estas sustentan una de las diferencias entre los dos literatos: la hacienda *Casablanca* procedía de un título de “Encomienda (del pueblo de indios de Serrezuela)”, otorgado por el rey a un antepasado materno –don Antonio Vergara Azcárate y Dávila–, en 1650¹¹⁹. La heredad de Díaz no alcanza tal alcurnia; no procedía de una encomienda y no tenía un grupo indígena asignado a ella¹²⁰. Esta diferencia entre las haciendas que cubrían la extensa Sabana de Bogotá se materializó en la dualidad entre los colegios mencionados. Fundado primero el colegio jesuita de San Bartolomé, contaba con un número de becas otorgadas por el gobierno del virreinato, para que pudieran sostenerse estudiantes que, aun cumpliendo con la indagación de prerequisites mencionada, fueran pobres, y a quienes se destinaba a formar el clero y la burocracia más directamente vinculadas con el pueblo o a pequeñas localidades. Frente a esta situación como era de esperarse, surgió la necesidad del colegio de Nuestra señora del Rosario, dedicado a formar exclusivamente a los hijos de los herederos directos de conquistadores, fundadores, encomenderos y demás altos dignatarios peninsulares. De esta manera se señaló e institucionalizó una diferencia y jerarquía al interior de la casta superior.

La calificación de campesino rústico e inculto que tantas veces se ha repetido con respecto de Díaz Castro, es complementada con el señalamiento de que su vida estuvo

¹¹⁹ Vergara lo expresará en el artículo *El Viento* diciendo que en la alegre casa se paseaban las sombras de sus siete generaciones “desde el que vistió de hierro hasta el que vistió muceta”. (Hernández De Alba, En: *Obras Escogidas de Don José María Vergara y Vergara*. Tomo III. Biografías (1931), p.28)

¹²⁰ Estas condiciones determinan el proceso de poblamiento durante la Colonia, el cual, a excepción de los pueblos mineros, se llevó a cabo preferiblemente en los benignos climas fríos de las tierras fértiles de montaña y usualmente habitados por comunidades indígenas agrícolas y, por tanto, más numerosas, gregarias y flexibles ante la organización y la imposición de un orden social. Mientras que las tierras calientes, con sus permanentes altas temperaturas, sus problemas de insalubridad y la presencia de algunos de los pueblos más reacios al sometimiento, serán el objetivo de colonización desde el siglo XIX.

dedicada a las labores del campo, en ocasiones como propietario y en otras como administrador. Se ha señalado que trabajó con la siembra de caña y la producción de azúcar, panela y melazas en los trapiches. Pero se menciona menos que su literatura evidencia el cabal conocimiento que tenía no sólo de trapiches, sino también del ganado, de los trilladeros y de los caneyes. Y se olvida que es posible establecer que sus actividades principales estuvieron en muchas ocasiones vinculadas con la siembra del tabaco, los caneyes para su secado y su comercialización, así como con la búsqueda y recolección de quinas, desplazándose por un amplio territorio que va desde páramos, pasa por la Sabana de Bogotá, e incluye su descenso por laderas cálidas hasta las ardientes riberas del río Magdalena. Pero, ante todo, esto lo vincula, por una parte, con las tradicionales producciones de las haciendas de la Sabana y sus alrededores para el mercado interno: ganado, trigo y azúcar. Pero también, con las producciones de tabaco y quina que, con su superior rentabilidad del momento, dinamizaron las exportaciones y con ello trajeron retos y crisis al orden hacendatario colonial¹²¹. Eso lo hacía “un campesino” ubicado en el centro de la principal contradicción económica del momento, cercano al sector hacendado más dinámico y conocedor del fenómeno y de sus implicaciones en el orden social.

De la productividad de Casablanca y de las actividades desempeñadas por Vergara como hacendado, se sabe poco. Ni los testimonios ni sus escritos son abundantes en aspectos de este tipo. Lo cual de por sí, es indicio de una tenencia más tradicional y señorial de la hacienda y de una producción con destino al autoconsumo y al mercado interno. También se sabe que Vergara la heredó endeudada, situación que no pudo sanear y terminó perdiéndola. Así mismo, se conoce que, al pueblo de Serrezuela, antiguo nombre del municipio hasta finales del siglo XIX en que se cambió por el de Madrid, le fue negada tal condición en 1775 en razón de su miseria y escasa población.

Se hacen estas aclaraciones no sólo para mostrar que, en asuntos económicos, muy posiblemente Díaz Castro era mucho más moderno, liberal y burgués, con su dinámica productiva permanente y con su búsqueda de productos para la exportación

¹²¹ Eugenio Díaz menciona la búsqueda de quinas en el páramo de Subia en los alrededores de la sabana de Bogotá. La quina tiene distintas especies y ocupa una amplia variedad de pisos térmicos. Algunos territorios donde se recolectó la quina son tierras calientes y selváticas, a través de las cuales, poco después, se comenzarían a abrir senderos en busca del caucho, el otro nuevo oro para la exportación.

que Vergara con el prestigio de su tradicional hacienda muy seguramente vinculada consuetudinariamente al mercado interno. También porque esa dualidad propuesta a la hacienda tradicional entre mercado interno y exportación será la razón de su crisis en cuanto unidad productiva —niveles de riqueza, relaciones laborales, implementaciones técnicas, etc.— y en cuanto estructura y modelo básico de socialización. Este dilema en el destino de las haciendas dividió a sus dueños entre aquellos que rechazaron los cambios y solo quisieron una continuidad, *los conservadores*, y aquellos promotores de la exportación, *los librecambistas*; quienes como *gólgotas*, se acercaron a las Sociedades Democráticas de los artesanos a finales de los años cuarenta con el interés de usar su caudal electoral para romper la persistencia conservadora en el gobierno. Esto se logró con la elección de José Hilario López y luego con la de José María Obando.

Así pues, Vergara describe la presentación de Díaz por oposición a su propio vestido, el cual con toda seguridad si incluía chaqueta, corbata, zapatos o botines y hasta capa, como aparece en el retrato que le hizo Ramón Torres. De esta manera, marca con Díaz una diferencia política y no social. En el conflicto que generó la implementación del libre comercio y su consecuente anulación del proteccionismo, fueron los miembros de las Sociedades Democráticas, protagonistas centrales en el quehacer político de la época, los que se identificaron con el vestido de *ruana* y *alpargata*: con ruana aparece Ambrosio López, dirigente de estas sociedades en el dibujo que de él hizo José M. Espinosa, y al sector liberal de la clase dirigente promotor de los cambios, los *liberales gólgotas*, así como a la élite opositora, se les identificó con el vestido de zapatos, chaqueta y corbata.¹²² El contraste establecido por el vestido, al contrario de las miradas, permiten pensar en la subsistencia de jerarquías, más si se tiene en cuenta, que *socialmente* los de zapatos y los de alpargatas, a su vez se diferenciaban de los descalzos.

Si la ruana y los alpargates vinculaban a Díaz con las *Sociedades Democráticas* y los intereses populares; la edad lo inscribía dentro de los liberales más viejos: los *draconianos*, hombres que se forjaron en el proceso de Independencia y en el difícil

¹²² El pintor José María Espinosa realizó el dibujo del señor Ambrosio López de apodo “*Mutero*,” y lo representa con sombrero y ruana, propio de los integrantes de las Sociedades Democráticas. En sus manos lleva un gallo en representación del nombre de la tertulia a la que pertenecía. El dibujo hace parte de la colección del Museo Nacional en Bogotá -Archivo de Pedro López Michelsen.

intento de sostener la bolivariana República de Colombia, de talante militar, reservados y prudentes con los cambios propuestos en el momento. Su dinamismo económico lo acerca al liberalismo librecambista, del cual lo separan radicalmente sus convicciones religiosas y sociales, devolviéndolo a las inmediaciones de los conservadores. *Democrático y draconiano*, Díaz sería entonces políticamente lo más opuesto al conservatismo de Vergara. Los reuniría su preocupación y su rechazo ante las implicaciones que los cambios propuestos podrían representar para la Iglesia, aunque el primero estaba más cerca de la doctrina social cristiana, mientras el segundo lo estaba de la doctrina social de la Iglesia.

La igualdad y la diferencia establecidas por el narrador y sobre las que se levanta el relato, no provienen de la igualdad de una sociedad republicana y democrática; señalan hacia continuidades de la sociedad estamental y jerárquica de la Colonia: sobre esta se agregan las diferencias de edad y de vestido. Es precisamente esta contradicción entre, por una parte, las lógicas republicanas y jurídicas desde donde se escriben constituciones se sostienen los debates políticos y por otra las concepciones e ideales procedentes del orden social colonial, que se hacen manifiestas en las producciones literarias, tal contradicción es lo que se intenta establecer y comprender.

Si la piel blanca y las manos finas son las señales de un modo de comprensión y resolución de las diferencias y la conflictividad social provenientes de la Colonia dentro del cual tienen plenitud de sentido expresiones como: las castas, la probada pureza de sangre, la reputada hidalguía, la limpieza de mezcla con toda mala raza; las cuales a su vez, se remontan a formas hispánicas de enfrentar las diferencias con moros y judíos; si las canas hacían suponer una edad que lo ubicaba como formado por la Independencia y sus ideales primarios; la ruana y los alpargates los devolvían apenas unos años, al conflicto que el libre comercio generó al desconocer y arrasar con los intereses y las expectativas de los artesanos y que cualquiera consideraría como superado con la alianza bipartidista que derrotó y exilió su movimiento; esas prendas de vestir eran señal de que los intereses sociales y populares acudían a la visita en la casa de alguien que los recibía con chaqueta y zapatos.

Es esta la situación y las diferencias que motivaron que el relato se iniciara involucrando la cortesía y sustentando en el origen común de *casta*, la posibilidad de un acuerdo literario el cual, sin embargo, la ruana ponía en entredicho. Luego de

aceptada la letra de amistad enviada por Carrasquilla, la descripción contentiva de la pesquisa da paso abiertamente al diálogo y con éste a la otra parte que interesa: la *fundación* de la revista. Las diferencias y contraposiciones señaladas en la primera parte son resueltas por el narrador en la trivialidad: todo es cordialidad y consentimiento. La formulación de la necesidad de “un periódico literario” es atribuida a Díaz Castro, que con tal finalidad busca a Ricardo Carrasquilla y éste lo remite a Vergara. Luego, en rápida sucesión se hacen seis preguntas que por la simpleza y la forma tajante en que son contestadas “no engañan a nadie”, –que no quiera ser engañado o que encuentre ventaja en aparentar que fue engañado– son un puro artificio para Vergara establecer algunos de los principios con que se concibió la literatura buscada por *El Mosaico*.

1. A la pregunta de si Díaz era escritor, se contesta con: “solo de costumbres del campo”, y Vergara aprovecha para calificar esta condición como “una mina de oro”. (Vergara y Vergara, (1931), p. 117)
2. La existencia de una novela: *Manuela*, a la que caracteriza el mismo Díaz en términos del narrador, como “una colección de cuadros del campo”, de las tierras donde su autor ha vivido: “el trapiche, la roza de maíz, la estanciera” y cuyas entregas, cuadro a cuadro, serían el insumo básico del periódico literario.¹²³
3. El lema de la literatura, de nuevo atribuido a Díaz Castro, sería el de: “Los cuadros de costumbres no se inventan, sino que se copian”.
4. Por último, el nombre de *El Mosaico* para el periódico literario que Vergara presenta bajo la forma retórica de pregunta y que con la misma inmediatez acepta Díaz calificándolo de “buenísimo”; nombre por lo demás muy coincidente con la condición de “colección de cuadros del campo” atribuida a la novela.

Es evidente, primero que el proyecto del periódico literario ya existía antes de que Díaz se presentase con *su novela*. Hecho frente al cual han subsistido las dudas referentes, primero: a la abrupta interrupción de su publicación por entregas frente a la cual se declara la ignorancia total desde escritores temporalmente muy cercanos como Laverde Amaya, (1890), p. 25, y se ha *supuesto* que el exceso de intervenciones

¹²³ Aun cuando este proyecto solo alcanzó hasta las primeras ocho entregas.

de Vergara y demás *mosaicos* correctores de su estilo, fue la causa para que Díaz desistiera de continuar con tal publicación.¹²⁴ Y segundo, que no hay claridad sobre: ¿por qué estando Díaz publicando en otros periódicos acude a Ricardo Carrasquilla y a Vergara, con un manuscrito de su novela?

Del Vestido al Lenguaje

La existencia de *El Mosaico* es un hecho históricamente integrado a la agitación política provocada por las reformas liberales especialmente por los cambios en la Constitución de 1853, por desarrollo de la *Comisión Corográfica*, por el levantamiento del General José María Melo y la consecuente estrategia de unidad bipartidista que lo enfrentó. Durante este periodo no solo se estableció el orden estatal que habría de dominar el país durante el siglo veinte, sino también las formas de representación y de conocimiento que determinaron la vida cultural, la educación institucional, el quehacer intelectual y la vida académica en el país. Así lo reconoce el historiador Malcom Deas, (2006):

Había algo más en juego. La gramática, el dominio de las leyes y de los misterios de la lengua, era componente muy importante de la hegemonía conservadora que duró de 1885 hasta 1930, y cuyos efectos persistieron hasta tiempos mucho más recientes.

...

La política colombiana ha contenido desde un principio un vigoroso elemento ideológico y pedagógico. ... (p. 30)

Pero, en otro sentido, también es necesario afirmar que el encuentro Díaz–Vergara y la creación del semanario *El Mosaico* hacen parte de una movilidad escritural de gran envergadura que tuvo lugar en el país durante la segunda mitad del siglo XIX. Movilidad que recoge de maneras diversas, complejas y aun contradictorias el lugar y las funciones de la escritura en una sociedad, es decir, la presencia de distintas formas de concebir la intervención y la mediatización que la escritura –como tecnología de la palabra– adelanta al interior de una sociedad. De una parte, la intervención de la escritura moderna como eficiente forma de conocimiento manifiesta en las ciencias exactas, en la administración y en el diseño; pero también como forma frecuente y

¹²⁴ La intervención de Vergara en las publicaciones de otros si está demostrada, pero no en este caso. Ver nota de Martínez Silva donde dan a conocer esos hechos.

extensa de comunicación y divulgación expresa en las publicaciones periódicas. Y, por otra parte, la intervención de una escritura tradicional con presencia en el poder de la persuasión retórica, en la precisión y corrección del lenguaje, y en la fuerza y cuidado de la expresión literaria. Algunas de estas movilidades, se acercan evidentemente a una u otra forma de la escritura, sin dejar de tener elementos de las otras manifestaciones, a veces son híbridas, de composición compleja, de retorcidas procedencias y procederes que hacen arduo el análisis y en ocasiones inútil. Esta movilidad escritural es un hecho y es posible señalarlo, lo curioso es que no derivó en un periodo de ilustración; si se crearon los lineamientos que permitirían la transformación de una sociedad analfabeta en lectora a través de los programas de educación pública y de las publicaciones periódicas, lo fue siempre con signos culturales muy conservadores.

En primer lugar, hay que mencionar la gran eclosión del periodismo y de su permanente desarrollo técnico, dinámica en la que hubo presencia permanente de todas las facciones políticas. Aunque la imprenta llegó muy entrado el siglo XVIII, ganó mucho prestigio como instrumento de la Independencia, especialmente con la imprenta de Antonio Nariño y con el periódico de Francisco J. de Caldas. Diarios y revistas de todo tipo, consagrados a muchos temas –con obvio predominio de los asuntos políticos– y difundándose muy pronto por las provincias, fueron publicados durante el siglo XIX. Periódicos en su gran mayoría de una vida efímera por la falta de suscriptores, pero también por impases como la falta de papel en el mercado, que ocasionaban cierres temporales de las imprentas. La prensa jugó un papel no sólo en la construcción de la opinión pública sino también en muchos aspectos de la vida cultural y especialmente en la formación de un público lector; generó conductas muy especiales como la lectura colectiva, con la especial aparecieron de lugares donde por el precio de una módica suscripción se tenía acceso a distintas publicaciones y se estaba en un sitio que facilitaba su discusión siendo estos los indicios del ingreso de sectores pobres a la lectura pero no a los impresos. (Acosta Peñalosa, (2009), pp. 207-217) y (Gordillo Restrepo, (2003), pp. 43-47)

Otra de las preocupaciones literarias más importantes de este periodo fue la de hallar la novela nacional y consolidar una tradición novelística propia. El hallazgo definitivo se tuvo con *María* (1865) de Jorge Isaacs, aunque ya se había anunciado de

manera exitosa con *Manuela* (1859) de Eugenio Díaz, y antes de ésta se habían publicado *Doctor Temis* (1851) de José María Ángel Gaitán, las novelas de temática Inca de Felipe Pérez Manosalva: *Huayna Capac* (1856), *Atahualpa* (1856), *Los Pizarros* (1857) y *Jilma* (1858); mientras que de 1844 se registra *Ingermina o la hija de Calamar* de Juan José Nieto y finalmente, la primera novela escrita y publicada por entregas fue *María Dolores o la historia de mi casamiento* del poeta José Joaquín Ortiz publicada por el periódico *El Cóndor* en 1841 (Rodríguez Arenas, F. 2002). Además de ellos la lista la completan escritores como Manuel María Madieto, Eustaquio Palacios, Luis Segundo de Silvestre, José María Vergara, José Manuel Marroquín, entre otros y, por supuesto, con un lugar especial para Soledad Acosta de Samper como primera novelista y para *De Sobremesa* de José Asunción Silva, primera novela de autor en el país, aunque haya sido publicada solo hasta 1925.

La novela por entregas estableció una relación entre literatura y publicaciones periódicas que como ya se mencionó con ocasión de los grabados, pone a la obra literaria no sólo frente a las condiciones técnicas de reproducción, sino además frente a las frecuencias, la divulgación y consideración efectiva del público lector y además frente a los compromisos ideológicos de la prensa. Los poemas, los *cuadros de costumbres* son los primeros que tienen un lugar en las publicaciones periódicas; luego las novelas tendrán distintas formas de publicarse: fascículos, por entregas, volúmenes íntegros previamente anunciados y también la creación de un anexo al periódico dedicado a los estudios literarios, fueron las primeras formas de la relación entre literatura y prensa en el país (Acosta Peñalosa, 2009) y (Jiménez Arango, 1991)¹²⁵. Por último, será la existencia específica de publicaciones periódicas literarias; de las cuales hará parte *El Mosaico* y que tuvieron su inicio en 1835 con la revista *La Estrella Nacional*, redactada por José Eusebio Caro y José Joaquín Ortiz siendo la primera en tener como objetivo la promoción de la literatura nacional (Rodríguez Arenas, 1996)

Otra de las producciones y ediciones más constantes del siglo XIX fueron las dedicadas a la construcción de la memoria histórica, a la historiografía. Disciplina que hace parte permanente del quehacer intelectual de una comunidad, en el que

¹²⁵ Ver al respecto especialmente en la primera parte donde se dedica a establecer las formas y condiciones de tales publicaciones, y en los siguientes capítulos estudiar su objetivo: las relaciones entre estas novelas, los lectores y la determinación de conductas lectoras.

inevitablemente se involucran las preconcepciones e ideologías de los historiadores y que en el caso de Hispanoamérica se trata de una de las imágenes primigenias de las nuevas naciones con más influencia en su trayectoria cultural, política y social (Colmenares, 1997). Bajo formas tan diversas como la publicación de colecciones de documentos, la dedicación a la investigación y escritura de biografías, la edición de memorias personales, el relato de eventos particulares y la elaboración de compendios históricos, el acervo historiográfico de este periodo es de grandes dimensiones en el país. El trabajo reconocido de mayor influencia es el de José Manuel Restrepo: *Historia de la Revolución en Colombia*, voluminosa obra que trata del proceso de Independencia basándose en la cercanía y el conocimiento documental que su autor tuvo porque fue secretario personal de Bolívar Simón.

Se produjeron también obras con temáticas o propósitos que jugarían una especial determinación en la representación histórica del país, tales como: *Historia Civil y Eclesiástica de la Nueva Granada* de J. M. Groot, *Crónicas de Santafé de Bogotá* de Pedro María Ibáñez, y *las Reminiscencias de Santafé de Bogotá* de J. M. Cordobés Moure; junto con la *Historia de la Literatura* iniciada por J. M. Vergara y continuada por Isidoro Laverde Amaya.

La elaboración de una legalidad escrita para el país fue otra de las dedicaciones más importantes del reducido sector de escritores durante este periodo. No son sólo las varias cartas constitucionales generales donde se condensaron los intereses de uno u otro partido político, sino que a partir la de 1853, los nueve estados soberanos del país tuvieron sus propias constituciones. Así mismo, se elaboraron la administración y el derecho público, se convirtieron en cátedra universitarias y tuvieron sus principales tratadistas en hombre como Florentino González, Salvador Camacho Roldan y Miguel Samper.

La escritura botánica geográfica y cartográfica del país, como ya se expuso, se llevó a cabo como un proyecto estatal y a partir de los intereses liberales que en el momento estaban en el gobierno, mediante la *Comisión Corográfica*. Proyecto que además produjo una de las imágenes pictóricas del país que más importancia ha tenido desde entonces y que vinculado con el proyecto precedente de la *Expedición Botánica*, representan los primeros intentos de introducción y establecimiento de las ciencias modernas en el país.

Pero el movimiento ilustrado propiciado por las *Reformas Borbónicas* y consolidado en la *Expedición Botánica* y la creación del Observatorio Astronómico, también tuvo como resultado el proyecto de una universidad al modo de los institutos o academias científicas europeas cuya finalidad fuese la investigación, la divulgación y el reconocimiento del propio territorio, es decir, algo muy cercano al ideal de investigación de Caldas, ya tratado en el capítulo II de este trabajo. Creada por la legislación santanderina de educación de 1826 como la *Universidad Central de Bogotá*, junto con las respectivas de Caracas y Quito y otros centros educativos, cuando ya la *instrucción pública* era una preocupación básica del movimiento independentista; fue también incluida en la reforma educativa de Mariano Ospina de 1842, que consideró la educación en el país como demasiado liberal y poco práctica y se convirtió en la *Universidad del Primer Distrito*, para luego desaparecer en 1850, bajo el celo igualitario liberal que sancionó la ley que suprimió las universidades, declaró la libertad de enseñanza de las letras y las artes y determinó que no era necesario el título profesional para ejercer actividades científicas, con excepción de la farmacéutica¹²⁶.

Creada por fin como *Universidad Nacional de los Estados Unidos de Colombia* durante el mandato liberal de Santos Acosta en 1867, estaba compuesta por seis escuelas: Derecho, Medicina, Ingeniería Civil y Militar, Ciencias Naturales, Artes y Oficio y, por fin, Literatura y Filosofía; así mismo se le anexaron instituciones como la Biblioteca Nacional, el Observatorio Astronómico, los Hospitales Militar y de Caridad, el Archivo Nacional y hasta los colegios de San Bartolomé y Nuestra Señora del Rosario, en lo que era un evidente y ambicioso programa cultural y de conocimiento. Como su primer rector fue designado, el autor de la *Peregrinación de Alpha*, Manuel Ancízar.¹²⁷

Con el *Tratado de Ortología y Ortografía Castellana* (1858) de José Manuel Marroquín, obra que conoció una gran difusión y realización como manual escolar¹²⁸,

¹²⁶ *Historia de la Universidad Nacional de Colombia vista desde los documentos históricos.* <http://www.archivo.bogota.unal.edu.co/pages/historia.php>

¹²⁷ *Historia de la Universidad Nacional de Colombia vista desde los documentos históricos.* <http://www.archivo.bogota.unal.edu.co/pages/historia.php>

¹²⁸ Editado durante muchos años en Estados Unidos junto con el *Manual de Urbanidad* del venezolano Manuel Carreño, otro de los pilares de la educación hispanoamericana, en este caso relativa a la ética, al buen comportamiento. Uno de los lugares con más información sobre estos y otros aspectos de su

se inicia la producción de una serie de obras que tendrán como objetivo central el conocimiento del lenguaje, el cultivo de la pureza del lenguaje español como necesidad cultural básica y la promoción de su buen uso, así como el restablecimiento de la educación en la literatura y la lengua latina clásica afectadas por la expulsión de los jesuitas. Marroquín también publicará más adelante un *Diccionario Ortográfico o Catálogo de las voces castellanas cuya ortografía puede ofrecer dificultad* y un tratado de *Retórica y Poética*. En el año de 1867, los jóvenes profesores Miguel Antonio Caro de filosofía en el Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario y Rufino José Cuervo de latín, en la misma institución y en el Seminario Conciliar de Bogotá, publicaron la *Gramática de la Lengua Latina para el uso de los que hablan castellano*. Las labores de recolección de escritos realizados en el país, por varios interesados y que dará como resultado la *Historia de la Literatura en Nueva Granada* (1867) de Vergara, también hace parte de esta producción. Así mismo incluye todos los trabajos de traducción y crítica literaria de Caro, la preocupación y los trabajos de Ezequiel Uricoechea sobre lenguas aborígenes de América, y tiene un culmen en el monumental *Diccionario de Construcción y Régimen de la Lengua Española* de Rufino José Cuervo, al cual dedicó los últimos treinta años de su vida en París. Obra de la que no pudo terminar sino sus dos primeros volúmenes: el primero correspondiente a las letras A y B (1886), consta de casi 1000 páginas de las cuales 29 están dedicadas solo al uso de la preposición *a*, y el segundo que abarca las letras C y D (1893) tiene 1360 páginas.

n general, esta producción conforma lo que se ha conocido como el *movimiento humanista* más importante del país, del que el profesor Gutiérrez Girardot, (1989) señaló su condición contradictoria al contrastarlo con el escenario constante de guerra civil por el que el país transitó durante el mismo periodo y con la participación política en los más altos cargos de algunos de estos *humanistas*. Así mismo el historiador Malcom Deas no deja de señalar la singularidad de un movimiento tan erudito y preciosista en una nación abrumada por la vida rural y el analfabetismo, y propone interpretar su existencia, así como su preocupación por el lenguaje, en tanto que una continuidad con la vieja e imponente burocracia imperial española. De la

vida, es *Don José Manuel Marroquín íntimo* (1915), escrito por José Manuel Marroquín, presbítero (su hijo).

siguiente manera, este historiador vincula la fundación de la Academia Colombiana de la lengua a este movimiento:

Pero no nos desviemos de gramática y filología. El interés local por estas ciencias —sus practicantes insisten siempre en llamarlas ciencias— recibió forma ósea institucional con el establecimiento de la Academia Colombiana en 1871. Los tres espíritus fundadores, Miguel Antonio Caro, José Manuel Marroquín y José María Vergara y Vergara, eran miembros correspondientes de la Academia Española. El número de miembros se fijó, primero, en doce, «como conmemorativo de las doce casas que los conquistadores, reunidos en la llanura de Bogotá el 6 de agosto de 1538, levantaron como núcleo de la futura ciudad». Entre los doce figuraban los prominentes radicales, Santiago Pérez y Felipe Zapata, pero la mayoría eran conservadores.

Aprobada por la Academia Española en noviembre de 1871, ésta fue la primera entidad de tal naturaleza que se fundó en las Américas. Durante años sus actividades fueron intermitentes, sin dejar de ser controvertidas políticamente. Como no tenía dónde reunirse, en 1875 la Academia pidió permiso al Congreso para utilizar el antiguo convento de Santo Domingo. La solicitud fue rechazada. Los congresistas se opusieron, acusando a los miembros de la Academia de ser «los soldados póstumos de Felipe II», de rezar el rosario en sus sesiones y de escribir la conjunción «y» así, y no con «i», «a la manera de ese funesto monarca». El uso de la «y» era considerado conservador, reaccionario. En vano Caro señaló que Felipe II había favorecido la «i», como los radicales.” (Deas, 2006, p. 33)

Deas, (2006) al inicio de este escrito cuenta como el caudillo liberal Rafael Uribe Uribe mientras estuvo en la cárcel por haber asesinado a uno de sus soldados durante la guerra civil de 1885, no sólo preparó su propia defensa, adaptó un trabajo de geología para el lector común, tradujo un trabajo de Herbert Spencer, sino que además escribió un *Diccionario abreviado de Galicismos, Provincialismos y Correcciones del Lenguaje*, trabajo al que califica de denso y recuerda que es un libro de 375 páginas. También cuenta como Uribe Uribe, siendo casi el único parlamentario liberal durante la *regeneración*, estuvo aprendiendo latín para enfrentar en el Senado al mejor latinista y más poderoso conservador Miguel A. Caro, lo cual le sirvió para que éste lo reconviniere por la pronunciación desde la primera vez que el liberal quiso mostrarle que no era el único conocedor de la lengua romana. Cultivo de un español correcto y conocimiento del latín que los vinculaba con la literatura clásica romana y su retórica

parlamentaria, fueron instrumentos que llegaron a ser indispensables para la figuración y la ubicación de los distintos miembros al interior de la élite política. La preocupación por el cultivo del latín se disparó desde las primeras reformas liberales con respecto a la educación y principalmente desde la expulsión de los jesuitas del país en el año de 1850, momento en que se condesaron muchas de sus pretensiones de laicización, provocando la reacción conservadora. Esta inquietud fue puesta de manifiesto, por el poeta José Joaquín Ortiz en su discurso de inauguración del Liceo Granadino en 1856, (Vargas Tisnés, (2016), p.123)¹²⁹ y asumida de alguna manera, con la publicación de la ya mencionada *Gramática de la Lengua Latina para uso de los que hablan castellano*, de Caro y Cuervo en 1867. La acotación que acompaña al título es obviamente replica a la *Gramática de la Lengua Castellana: destinada al uso de los americanos* (1847) de Andrés Bello, con la que se busca señalar no a la unidad de los herederos de una lengua, sino al reducido sector de usuarios del latín dentro de la misma.

Pero si el cultivo del lenguaje correcto es un instrumento de relación e identidad entre los miembros de la élite gobernante, también es un factor de diferenciación con los otros sectores sociales y de contención frente a los cambios que en el lenguaje manifiestan la movilidad de los tiempos: los “provincialismos” y los “galicismos” quedan igualmente señalados ante las correcciones del lenguaje. Si algunos usos de términos o de expresiones locales son recogidos en una u otra obra, no se hace de manera sistemática y con intención de hacer evidente la singularidad de una situación cultural, sino para mostrar lo rústico de un uso; y en ocasiones cuando se intenta la transcripción fonética de una palabra, el resto de la oración hace parte del lenguaje del autor, además de que expone sus ideas, se ponen en boca de los personajes planteamientos propios de las concepciones del escritor, convirtiendo al personaje en altavoz de sus convicciones y restándole su consistencia:

... -No, mi amo don Jorge. De los que hay ahora se puede sacar uno que otro que no es tirano; y de los ricos de antes, nos contaba mi suegro que prestaban la plata al uno por ciento anual a los *probes*, sin más requisito que un mero recibo; y que daban plata para los hospitales, los colegios y las escuelas; y que el gobierno de antes era

¹²⁹ Quien además recuerda que Miguel Antonio Caro de 13 años fue uno de los asistentes al solemne acto de inauguración del *Liceo Neogranadino*.

muy generoso con los *probes*, como que al abuelo de mi señor padre le llegó a tocar una hornada de la salina de Zipaquirá, que les daban a los *probes* y a los vecinos;... (Díaz Castro, (1985), p. 281)

La erudición y el conocimiento lingüístico de Rufino José Cuervo no le permiten caer en la simple concepción normativa y correctiva de los estudios gramaticales. El desarrollo de planteamientos metodológicos y el despliegue conceptual y descriptivo del objeto de estudio, en su texto *Apuntaciones críticas sobre el lenguaje de los bogotanos* (1868), evidencian que el *uso* era una categoría fundamental para sus investigaciones y que reconocía en éste la razón de la diversidad social y de la movilidad histórica del lenguaje. Objetividad científica que no le impide reconocerlo también como marcador de las diferencias sociales: “Es el bien hablar una de las más claras señales de la gente culta y bien nacida, y condición indispensable de cuantos aspiren a utilizar en pro de sus semejantes, por medio de la palabra o de la escritura, los talentos con que la naturaleza los ha favorecido: de ahí el empeño con que se recomienda el estudio de la gramática”. (Cuervo, (3ª ed. 1881), p. I)

Y más adelante confirma esta consideración al pretender que ciertas correcciones del lenguaje deberían formar parte de la urbanidad:

...Entre las observaciones consignadas en esta obra hay algunas, como las relativas a acentuación, disolución de diptongos, conjugación de algunos verbos y permutaciones de letras, que bien podrían formar parte de los tratados de urbanidad, pues no pueden despreciarse sin dar indicios de vulgaridad y descuidada educación; ... (p. XI)

A la estrategia de expresar diferencias jerarquizantes mediante el lenguaje del vestido, a la vez que sancionaban legalidades fundadas en la igualdad, se suma el reconocimiento de los usos del lenguaje como marcador de clase. Por supuesto no quiere que quien el libro lee se haga a la idea de que en Bogotá “hablamos como en una jerga de gitanos”:

...En Bogotá, como en todas partes, hay personas que hablan bien y personas que hablan mal, y en Bogotá, como en todas partes se necesitan y se escriben libros que, condenando los abusos, vinculen el lenguaje culto entre las clases elevadas, y mejoren el chabacano de

aquellos que, por la atmósfera en que han vivido no saben otro. (p. XII)

...El bien hablar es a la manera de la buena crianza: quien la ha mamado en la leche y robusteciéndola con el roce constante de la gente fina, sabe ser fiel a sus leyes aun en las circunstancias más graves, y en estas precisamente le es más forzosa su observancia. Es más: quien osa tratar puntos muy altos debe tener muy alta ilustración, y apenas se concibe esta sin estudios literarios, esmalte y perfume de todas las facultades. ... En suma: los adefesios de personas humildes que escriben cuando las circunstancias los precisan a ello, cualquiera los disculpa; pero no es fácil ser indulgente en este particular con los que presumen componer el mundo. (p. XII)

Ya se ha mencionado que la sociedad nacional de ese momento se divide en una inmensa mayoría que es analfabeta y una pequeña porción privilegiada con el control de la escritura, sus diversos recursos y manifestaciones; esto es, que históricamente se ha sostenido una exclusión radical de la población de los bienes culturales de la escritura. También se ha señalado cómo las diversas transformaciones sociales hacen manifiesto durante el siglo XIX la necesidad del acceso de la comunidad a la lectura y la escritura. La simple exclusión de grandes porciones de sociedad de la enseñanza de la escritura ya no podía ser la forma de mantener el poder social de esta. La educación pública había empezado a ser parte de la legalidad y de los proyectos gubernamentales: las técnicas de lectura y escritura se convertían en objeto de redistribución social. Entonces el poder social de la escritura se centra en el dominio de sus instrumentos, de sus institucionalidades, pero también en la diferencia de calidad de las habilidades y de los bienes distribuidos mediante la escolaridad. El control sobre esta nueva situación de redistribución social configura la nueva forma del poder cultural. El dominio sobre las diversas formas de representación de la nación cartográfica, simbólica, legal, administrativa, historiográfica, etc., permite el control del acceso de la comunidad a la escritura y, de este modo, su control ideológico. Si la facción liberal en el poder había logrado con un proyecto como la *Comisión Corográfica* establecer la representación geográfica, cartográfica, regional y pictórica de la nación; y las representaciones legales y administrativas estaban en continuo movimiento dependiente de las contiendas políticas, la otra gran manifestación de la escritura era la literatura y su poder consiste en estar vinculada

con la condición humana y sus formas de vida. El sector conservador y afectado profundamente por las crisis que las reformas generaban en el orden social tradicional trabajó arduamente para desde el lenguaje y la literatura hacer su propia propuesta cultural para el país. Desde estas circunstancias se configura la nueva situación ideológica de la cultura y de la literatura.

La Producción Literaria de Vergara

La Aparente Benevolencia donde la Crítica ha Ocultado su Inexistencia

Casi toda la producción y la actividad de José María Vergara y Vergara está relacionada con la literatura, pero no toda es literaria. Escribió poemas, *cuadros de costumbres*, biografías, artículos literarios, un almanaque de Bogotá, una novela de costumbres *Olivos y aceitunos todos son unos* de (1868), multitud de artículos para publicaciones periódicas, prólogos para libros y más escritos de ocasión, redactó el código de la cárcel de Cundinamarca, y su obra más reconocida *Historia de la literatura en Nueva Granada* de (1867). Estuvo al frente de la edición de muchos periódicos, fue creador de *El Mosaico* (1858) como tertulia, revista y empresa editorial, publicó *La Lira Granadina (sic)* (1860)¹³⁰, el *Parnaso Colombiano* (1867-1869)¹³¹, el *Museo de Cuadros de Costumbres y Variedades* de (1866) y fue fundador y primer director de la Academia Colombiana de la Lengua de (1871), correspondiente de la española, por sólo nombrar sus actividades más reconocidas. Este inventario es usual en la presentación de José María Vergara y se hace para señalar una prolija producción de alguien que sólo vivió hasta los 41 años. También es completamente usual su reconocimiento como promotor y dinamizador de todo lo referente con literatura. Se menciona siempre el caso de Eugenio Díaz y *Manuela*, pero también el de Jorge Isaacs, a quien habría recomendado hacer del proyecto de *María* una novela y no una obra de teatro como el autor quería en un primer

¹³⁰ Antología poética de poco más de una veintena de poetas colombianos del siglo XIX, publicada en colaboración con José Joaquín Borda.

¹³¹ Serie dedicada a la publicación de poetas nacionales individualmente que alcanzó a divulgar los volúmenes correspondientes a José Manuel Marroquín (1867), Gregorio Gutiérrez González (1867) y José Caicedo Rojas (1869). Esta serie, la anterior antología y el *Museo de Cuadros de Costumbres* (1866) evidencian el trabajo de recolección de producción literaria indispensable para abordar el periodo literario faltante pero previsto en su *Historia de la Literatura en Nueva Granada*.

momento; y Martínez Silva asevera que le construyó presencias literarias de un momento para otro a muchos que se le acercaron con escritos, con tal de promover su vocación. (Martínez Silva, (1931), En: *Prólogo a Obras Escogidas de don José María Vergara y Vergara*. Vol. IV, pp. XXX-XXXI)

Pero si hay algo que sea muy curioso es la recepción de su obra. En vida gozó del prestigio de ser una de las personas o quizás la persona más autorizada en literatura en el país. Suficiente será con citar el pasaje en que su muy cercano amigo José María Samper, en la biografía que le escribió lo califica de intempestivo, para dimensionar la admiración prodigada:

Pocas almas he conocido tan grandes y tan superiormente formadas é (sic) inspiradas como la de José María Vergara y Vergara. y con todo, rara vez he visto á (sic) la sociedad tratar con mayor injusticia y pequeñez de espíritu á (sic) una alma grande y generosa, como lo hizo nuestra sociedad, iliterata y egoísta, respecto de Vergara!

.....

... ¿De qué causas provinieron las desventuras de Vergara? Lo diré sin escrúpulo, por mucho que la verdad pueda desalentar á (sic) las almas generosas: Vergara era demasiado bueno para la sociedad y el tiempo en que vivió, y, en mi sentir, vino al mundo, en nuestra pobre Patria, sobrado tarde ó (sic) sobrado temprano. Ni encontró la nobleza de costumbres de que debía estar rodeado su bello carácter, ni halló la suma de progreso intelectual necesaria para que su poderosa y fecunda inteligencia fuera debidamente apesiada..., (sic). (Samper, (1885), p. XIII-XIV)

Este escrito que apareció en el periódico *La Patria* el 15 de marzo de 1878 también sirvió de prólogo para la citada edición de la *primera serie* de *Artículos Literarios* de Vergara, realizada en Londres en 1885 y según su editor Juan M. Fonnegra la intención era “completaremos la edición de las obras de este excelente literato”. (Fonnegra, (1885), p IX)

En 1931 con ocasión de celebrarse el centenario de su nacimiento se realizó la edición de sus *Obras Escogidas* en cinco tomos. El primero recogía los *Cuadros de Costumbres*, el segundo los *Artículos Literarios*, el tercero las *Biografías* y los dos últimos la *Historia de la Literatura en Nueva Granada*. La dirección de esta edición fue encargada a Daniel Samper Ortega, director de la Biblioteca Nacional de Colombia. Luego de una primera parte de 20 páginas denominada *Honores* y que contiene decretos de múltiples instancias gubernamentales e institucionales ordenando

los reconocimientos que se le deben tributar en tal ocasión a la memoria de Vergara, hay una sección de 14 páginas y firmada por Samper Ortega con el título de *Breves noticias sobre la presente edición*. En este escrito el director editorial hace la distinción entre *Obras Completas* y *Obras Escogidas* en los siguientes términos:

...Por otra parte, queda el problema de si se haría una edición de sus obras completas o simplemente escogidas; las obras escogidas de un autor no dan nunca la totalidad de contornos necesarios para definirlo en todos sus aspectos; pero las completas suelen presentarlo cargando con la responsabilidad de escritos que no nacieron de su voluntad o de su genio, sino de meros compromisos de momento, en los cuales prevalecen las circunstancias de cortesía o de necesidad que lo fuerzan a arrinconar de momento sus ideales para salir de un compromiso social o hacerse a dinero para algún apuro. ... (Vergara y Vergara, Tomo I (1931), pp. 22-23)

Luego de la recopilación se hizo la escogencia para los cinco tomos y el director informa:

De los tomos ya publicados se dejan por fuera, pues, el de *Versos en borrador*, cuyo carácter es más bien familiar, y el de *Olivos y aceitunos, todos son unos*, que es, al decir de Gómez Restrepo, un cuadro de costumbres diluido y muy inferior, por lo tanto, a otros cuadros que si van en el tomo respectivo de la presente edición. (p. 28)

Así pues, producción poética y la única novela de su autoría que publicó quedaron eliminadas de entrada de una edición de celebración de centenario y el sustento se busca en una autoridad literaria nacional de la época que cultivó una historia de la literatura basada en el modelo establecido por Vergara. También habla el editor de la posibilidad de haber hecho un sexto tomo con material de la correspondencia, como las cartas sobre la *Cuestión Española*, su relación del viaje de Santafé a París, pero sustenta la declinación de tal posibilidad en que son asuntos que ya no gozan del interés que tuvieron o carecen del “color” o del “valor literario” necesarios. Luego da una lista de casi sesenta títulos en tres páginas de las obras y artículos que “no hallaron acomodo en estos cinco tomos”, aportando información sobre el lugar donde fueron editados. Afortunadamente la edición era con-memorativa.

En 1953 el libro *Evolución de la novela en Colombia* de Antonio Curcio Altamar fue distinguido con el *Premio Nacional de Literatura* José María Vergara y Vergara, correspondiente a 1952 y otorgado por la Academia Colombiana de la Lengua y publicado por el Instituto Caro y Cuervo en 1957. En este texto Curcio Altamar reconoce el humor: “la vena epigramática y burlona, la deleitosa solvencia estilística” de Vergara, así como la dificultad que debieron tener los críticos de su tiempo para encontrar “un retrato justo del tiempo y de las costumbres santafereñas”, pero no deja de acumular diminutivos para dar razón de la novela que un poco más de veinte años antes no mereció edición:

Uno de los más festivos y deliciosos espíritus, dotado de un finísimo humor, que en ocasiones degeneraba en malabarismos ingeniosos, y que en otras testimoniaba una deleitosa solvencia estilística, fue don José María Vergara y Vergara (1831- 1872), cuya obrita *Olivos y aceitunos todos son unos* ha venido a ser generalmente tenida por novela. En realidad, es una hilera de cuadros costumbristas contra los vicios políticos y civiles y contra las odiosas inquinas lugareñas, enlazados en una tramita de amor. Se critican allí las fallas del llamado “régimen municipal”, la desaconsejada e inoportuna “erección de provincias”, el abuso de la libertad de imprenta, y, en fin, los defectos políticos que para el tiempo de la novela (hacia 1853-1861) desfiguraban la faz de la nación. (Curcio, (1957), p. 85).

Ni que decir que los diminutivos evidencian que no comparte la consideración general de la obra como novela. En 1975, en el artículo ya comentado de Rafael Maya, este poeta y crítico afirmó:

... Como algunos de sus colegas, ensayó también la novela, pero con poco éxito, quizás debido a la precipitación con que fue escrita “*Olivos y aceitunos...*”, que estuvo en trance de ser una excelente obra de contenido social. No hay para que hablar aquí de “*Las tres tazas*”, el más afortunado de los cuadros de costumbres escritos en Colombia. Por su cualidad literaria es superior “*Un manojito de hierba*”, juicioso ensayo crítico e histórico sobre Chateaubriand, y estudio de mucha madurez y reflexión. La crítica pasa por alto muchas limitaciones y fallas que tuvo la producción de Vergara y Vergara, porque su calidad de hombre magnánimo es superior a las reservas que puedan hacerse a su pensamiento y a su estilo. (Maya, (1975), p.149)

Este comentario de Maya sobre la crítica bondadosa que por aspectos de otro orden pasa por alto “las muchas limitaciones y fallas de la producción de Vergara”, es más terrible que el “diluido” y el “muy inferior” cuadro de costumbres de Gómez Restrepo o que los diminutivos de Curcio Altamar. A la vuelta de poco más de medio siglo una de las mayores autoridades literarias no merece sino la bondad de la crítica. ¿Puede la crítica ser bondadosa?

La Universidad Nacional de Colombia publicó en (2017), la edición crítica de *Cuestión española y otros escritos* de José María Vergara y Vergara, a cargo de Iván Vicente Padilla Chasing y un grupo de cuatro autores más. Lo primero que el profesor Padilla informa es que es una investigación dedicada a la edición crítica de los textos de Vergara. Señala su origen en una investigación sobre la *Historia de la literatura en Nueva Granada* como obra fundacional de la historiografía literaria del país y de América Latina, pero sobre todo en la indudable participación del autor en debates que incidieron en la identidad nacional, lo que lo hace parte definitiva del patrimonio bibliográfico de la nación, del que hay que promover su conservación y su apropiación. La mayoría de los documentos que conforman el volumen provienen de la *correspondencia* y se busca con los prólogos que los preceden explicar las circunstancias sociohistóricas en que se generaron y con el cuerpo de notas establecer los vínculos personales y las situaciones a que hacen referencia en su desarrollo.

En 2021 dentro de la maestría de Estudios Editoriales del Instituto Caro y Cuervo, Héctor Alfonso Gómez Sánchez hizo una edición digital de la novela *Olivos y aceitunos todos son unos*, para la cual Daniel Mauricio Vanegas Restrepo hizo un prólogo en términos de “reivindicación” de la novela frente al canon nacional, pues considera que fue rápidamente mal valorada y opacada a causa del prejuicio político de que Vergara era “conservador”. Considera, por una parte, al autor la persona más “lúcida literaria e históricamente hablando” en su medio y, por otra, a la crítica del siglo XX incapaz de apreciar “la genialidad artística y modernidad del pensamiento” en la novela. Propone la obra como de “corte cervantino” y como la de “mayor innovación literaria en el siglo XIX” basándose para ello en el balance de las distintas estrategias a que recurre el narrador para construir su relato (prensa, relatos de otros, correspondencias, etc.), en los distintos pasajes en que se dirige abiertamente al lector haciendo evidente la conciencia de su oficio narrativo y de su rol en la estructuración

de la obra a pesar de sus intentos de diluirse como tal para que sólo quede la contundencia del relato, lo más libre de mediatizaciones personales y logrando que las acciones y la trama sucedan sin estar dedicado permanentemente a los personajes. Además, piensa que Vergara realiza en la obra un severo balance de la realidad y la idiosincrasia política nacional, una denuncia política lúcida y contundente, mostrando su genialidad en la habilidad para captar las dinámicas del actuar de la clase gobernante. Por fin considera que, hasta *Cien años de soledad* de García Márquez, *La Casa Grande* de Cepeda Samudio, *Los ejércitos* de Evelio Rosero y *Sin remedio* de Antonio Caballero, “el acierto estético de Vergara no tenía igual” (Vanegas Restrepo, (2021), 14-20). Esta reivindicación lo ha conducido a convertir la novela en objeto de investigación y a la necesidad para las letras nacionales, de adelantar un proyecto de edición crítica de la misma.

Es muy curioso que estos dos recientes y cuidadosos trabajos se realicen precisamente sobre textos que descartó la edición de 1931 y aun cuando en el primero hay una tendencia a sustentar su significación en problemas como el de la “identidad nacional”, en el segundo hay claramente un propósito de replantear la comprensión usual de la novela de Vergara en términos exclusivamente literarios.

El mencionado escrito de José María Samper de 1876 contiene quizás el primer intento de aproximarse a la condición de escritor de Vergara y aunque lo hace en diferentes momentos siempre hay una acumulación de elogios y un intento por darle acabada expresión a una situación paradójica, más que por explicarla. Empieza denunciando la injusticia y la “pequeñez de espíritu” con que una “sociedad iliterata y egoísta” trató el “alma generosa y grande” que fue Vergara. En una maniquea distribución de virtudes y defectos, recurso que por sí solo anula casi por completo el análisis, da a Vergara las primeras y lo convierte en un hombre intempestivo, como ya se dijo antes, para redundar conclusivamente que sus cualidades lo hacían carente del órgano del cálculo y, por tanto, no tenía medida en el dar y todos sus negocios eran a pérdida. Situación complementada por su afición a las publicaciones y a la bibliomanía, para “formar una rica y completa biblioteca nacional” (Samper, (1885), En: Prólogo a *Artículos literarios* de Vergara pp. XIV-XVI). Para explicar la “no estimación” de que era objeto por parte de mucha gente que no lo conocía íntimamente, diferencia al hombre político del literato, y le atribuye al primero una

serie de contradicciones como “no tener estudios” al respecto, ni ideas claras o lógicas, sino solamente “una mezcla de patriotismo y espíritu de partido”, de “amor al prójimo”, de “ideas añejas y aspiraciones modernas”, de “progreso y de culto a viejas tradiciones”. Y a esta mezcla contradictoria agrega la cualidad literaria de su espíritu de espontáneo contradictor y polemista con “una marcada inclinación a la sátira y la burla”, que le hacía muy fácil el ganar enemigos. Esta primera aproximación a la existencia de motivos y aspectos opuestos en la condición de un hombre público de la época que muy bien hubiera permitido vincularlos con los diversos intereses y circunstancias de la compleja composición de la situación social e histórica que se vivía, culmina simplista y cristianamente en afirmar que en política “tenía un programa elemental y sencillo: defender al vencido”. Luego hace afirmaciones tan paradójicas que no es posible el intento de explicarlas:

Había entre las creencias y las ideas de Vergara una contradicción permanente, una falta de lógica, á (sic) los ojos de aquellos que le juzgaban por sus apariencias; y en realidad, una verdadera armonía: la del corazón siempre amante. Desconocía casi todas las ciencias y ni sus creencias ni sus ideas eran razonadas. Unas y otras le venían del sentimiento. No comprendía la libertad moderna ni el progreso democrático, pero los sentía y amaba. El instinto era su ciencia y el amor su criterio. Era profundamente religioso y creyente, y lo era hasta el fanatismo (inofensivo) y á (sic) las veces hasta la superstición sentimental; y al propio tiempo sonaba con todos los primores del arte, y daba á (sic) su espíritu un vuelo inmensamente libre, independiente y aun audaz, siendo con frecuencia una especie de libre pensador original, sin caer en la cuenta.

Su cabeza era conservadora y su corazón *gólgota* (como nos llamaban aquí á (sic) los radicales); y era católico ortodoxo por la fe, las creencias de la infancia, la educación, los recuerdos y afectos de familia, al propio tiempo que volteriano en literatura, si así puedo expresarme, por su ingenio burlón y epigramático, su inquietud de espíritu y su tendencia a la crítica de todo, (Samper, (1885). En: *Prólogo a Artículos literarios* de Vergara pp. XX–XXI).

Contradicciones que por lo demás no fueron en ningún momento exclusivas de Vergara, sino que las vivió el mundo político en general, como ya se ha dicho, entre un mundo de privilegios y estratificaciones sociales heredados de la Colonia, una alternativa de construcción social y democrática abierta por la Independencia y las riquezas ofrecidas por el mercado mundial desde las que se intentaba darle forma al

Estado como instrumento del sector vinculado a estas dinámicas económicas. Los mismos vaivenes se hacen evidentes en la vida de J. M. Samper y muchos políticos más, como ya se advirtió.

Se acerca más a la cuestión literaria proponiendo el contraste entre su “alma española”, su “corazón colombiano y su ingenio francés”, con lo que resulta “un santafero español” y un “parisiense castellano”. Contraste que le permite plantear que escribía francés en castellano, porque en lugar del periodo amplio de los escritores clásicos españoles usaba las frases breves, trabajadas e incisivas de los escritores franceses modernos. Establece la influencia de Fernán Caballero en cuanto a la sencillez de los cuadros y la descripción fotográfica de los caracteres, así como la de Trueba en cuanto al estilo, pero primordialmente la de Selgas y Carrasco en cuanto a la travesura, que fue según Samper su rasgo más determinante pues su único objetivo como literato era divertir al lector y reírse él mismo un poco. Lo que lo hace distinguirse por su espíritu ingenioso, burlón que involucraba constantemente una “sátira inofensiva y retozona”:

El rasgo predominante de Vergara, perezoso en apariencia, informal de ordinario, era la travesura. Travieso con el espíritu, travieso con la lengua y la pluma, ...

Inquieto de pensamiento, viejo por los pesares y los desengaños, pero niño por el candor, las ilusiones y las esperanzas, travesaba siempre en cuanto pensaba, hablaba y escribía (Samper, (1885), En: Prólogo a Artículos literarios de Vergara p. XXIII).

Estos son los rasgos principales de la presentación que Samper hace de Vergara como literato; entre el obligado elogio se señala hacía puntos álgidos, se establecen algunas circunstancias y características, y se vuelve al elogio. Se salvan las contradicciones retóricamente para no asumir la conflictividad real entre los procesos sociales y las representaciones ideológicas, de las cuales procedían en última instancia. El primer comentario sobre la novela *Olivos y aceitunos todo son unos* está en la *Advertencia* escrita por José María Quijano Otero y que la precede ya en la edición de 1868 (pp. I–VI). En este escrito, además de los idílicos cuadros de la felicidad doméstica de Vergara, se cuenta cómo yendo hasta su casa para solidarizarse con su compadre por la tristeza que pudieran haber traído días difíciles por los que

estaba pasando, el autor se encontró con que leyeron un cuaderno que Vergara había llenado la noche anterior:

Lo que leíamos eran los cuatro primeros capítulos de un libro que parecía ser historia, que tenía aire de novela, y que á (sic) veces hacía sospechar que fueran artículos de costumbres curiosamente hilvanados para formar un todo cuyo desenlace no se podía prever (p. II – III).

Y a la tercera noche cuando entró nuevamente a hacer visita: “...mi compadre me anunció que la historia como él ha dado en llamarla, estaba concluida” (p. III). Así, pues, la obra fue escrita en tres noches del mes de noviembre de 1867. Esa noche, acompañados por la esposa de Vergara leyeron los capítulos que les faltaba conocer:

El señor José María Vergara y Vergara escribió una historia, ó (sic) novela, ó (sic) lo que usted quiera, pero escribió un libro en tres noches sin pico largo ni corto, y lo hizo por vía de indemnizacion (sic) de tres de los peores días (sic) que, hasta entonces, había (sic) pasado en la vida. (p. III)

Por supuesto, las referencias a las ideales escenas hogareñas de Vergara, a su ingenio y a lo primoroso del libro, no faltan. Pero lo importante no es sólo cómo el elogio es la atmosfera en que se escribe, sino cómo se ha dejado sembrado el problema del “género” del “primoroso libro”. Primero afirma Quijano Otero que oyó leer lo que a él le parecía “historia”, pero que “tenía aire de novela” y que “a veces hacía sospechar que fueran artículos de costumbres curiosamente hilvanados para formar un todo de no sospechado desenlace”; luego cuenta cómo Vergara en la segunda noche de lectura la llamó historia, y, por último, Quijano la presenta en términos de “una historia o una novela o lo que usted quiera”. La intriga queda propuesta y el autor de la *Advertencia* ahonda algo más en ella.

Por un lado, Vergara sostenía que era “historia”, lo que estaría sustentado en la referencia a “ciertos acontecimientos políticos”, pero igual estos también pueden enlazarse en una novela. Quijano Otero le identifica los distintos elementos ficcionales, es decir, todos aquellos que a la luz de la historia serían simplemente “falsos”: el lugar, los personajes supuestamente históricos, los periódicos referidos; los cuales solo son posibles si se trata de una novela y, entonces viene la pregunta:

¿Pero qué clase de novela ha escrito mi compadre? Es cierto que todos los episodios que en ella narra tienen completa verosimilitud; pero no hay esa trama que se requiere en la novela de nuestros días para darle tal nombre; y ya sea por lo acertado de las observaciones con que interrumpe la narración, ya por la fotografía que se descubre en tal ó (sic) cuál de los personajes, es lo cierto que el ánimo no está suspenso por la suerte de los protagonistas sino en dos o tres pasajes, (sic) pero en muchos de ellos los olvida completamente para no ver sino la exactitud del comentario. (pp. IV–V)

Descarta la posibilidad de que sea *novela de costumbres* porque, aunque puedan identificarse a muchos políticos con los diversos personajes, esos no son ni los *tipos* ni las *costumbres* de tal literatura:

No es tampoco novela de costumbres, porque, aunque todos conocemos más de un gobernador que pudiera decirse que sirvió de tipo para don Félix, más de un diputado que creará ver su retrato en la Asamblea de Chirichiqui, más de un Parra poeta, petrimetre (sic) y duelista (sic) de ciudad de segundo orden; y, en fin, tal vez algún Antonio Córdova, tipo nobilísimo que escasea de día en día, no son esos los tipos más generales, no son las costumbres. (p. V)

Entonces insiste y propone: “Pero ¿entonces qué es lo que ha escrito mi compadre? Indudablemente un artículo de costumbres.” (p. V) Reflexiona que para la escritura de artículos de costumbres conforme a un plan es necesario que se les dé más unidad en distinto sentido, como en *Manuela* de Eugenio Díaz, mientras que en este libro cada cual ha pretendido reconocer a uno u otro personaje o acontecimiento de sus respectivas localidades, con lo cual vuelve a dejar el problema en manos del lector, y lo girar hacia la comprobación de una tesis:

Dejo, pues, al cuidado del lector, que podrá juzgar mejor que yo, el decidir qué es y á (sic) qué género pertenece lo que Vergara y V. ha escrito. Yo solo sé decir, y de ello doy fé, (sic) que él desde que principió á escribir hasta que concluyó el libro que el lector tiene en las manos, no tuvo en mira sino probar la tesis de que OLIVOS Y ACEITUNOS TODOS SON UNOS. (p. VI)

Redactada durante tres noches del mes de noviembre de 1867, esta novela es posterior a las de Díaz Castro, Isaacs y Madieto, por sólo nombrar algunas de las vinculadas con *El Mosaico*, también lo es a la publicación de su *Historia de la Literatura en Nueva Granada*, cuyo *Prólogo* aparece firmado el 20 de julio de ese

año, y es también unos meses anterior a la muerte de su esposa Satoria.¹³² La corta posterioridad con respecto a su *Historia* se señala porque hace claro que tenía muy frescas todas las consideraciones literarias, formales y críticas con que escribió dicha obra y, en especial, la inquietud que le causa el hecho de que sus antepasados poseyendo la lengua dominante después de la conquista, renunciaron a tratar sus propias vicisitudes y a usar para ello las formas más usuales de su propia tradición como la epopeya y el romance. Pero también es clara en la continuidad del afán por cambiar la idea que sobre la Conquista y la Colonia como periodos de opresión y de atraso difundieron los liberales, para darle más sentido y fundamento, más contraste a su pretensión de estar rompiendo definitivamente con el orden colonial mediante sus reformas. Imagen y propaganda liberal a la que se respondió con otra de corte tradicional:

Vencidos por la fuerza los indios, se resignaron trabajosamente á (sic) su nueva vida, que pronto les fué (sic) amable hasta el extremo, merced á (sic) la conducta de los conquistadores. Estos desciñeron la espada, desvistieron la cota y dieron paz á (sic) la espuela, echando a pastar sus caballos españoles en las verdes praderas de Rioseco. En medio del valle alzaron una cruz gigantesca, y los misioneros al pie de ella ofrecieron a los pobres indios el cielo. Los rudos conquistadores buscaron no el lugar más comercial, pues no iban á (sic) establecer almacenes, si no el paraje más repuesto y pintoresco, pues lo que pensaban era vivir, cosa en que no se piensa ahora. Un guerrero se hizo albañil; otro adalid, carpintero; un valeroso capitan, (sic) hacendado; un diestro alabardero, tejedor. A los pocos años se alzaba tras de una verde colina la ciudad de la Paz, y los indios aprendieron con la religión las artes. Los conquistadores que les habían dado la religión de Isabel la Católica, la lengua de Rioja y la agricultura de la huerta de Valencia, les dieron las nociones de todas las artes, les hicieron conocer la pintura en los cuadros del templo y la música por el órgano que suena tan solemnemente bajo el techo abovedado. (Vergara y Vergara, (2021), p. 37)

La novela se ubica geográficamente en el valle de Chirichiqui, que no es otra cosa que la Sabana de Bogotá. La semejanza entre los dos paisajes es posible reconocerla hasta que la “descripción” del novelesco valle involucra una idílica visión de los

¹³² La pérdida definitiva de la hacienda Casablanca en 1866 y la muerte de su esposa en febrero 18 de 1868, son considerados usualmente como los dos eventos más difíciles en la vida de Vergara y como la antesala de su propia y temprana muerte en 1872.

conquistadores, cuya pretensión de quedarse a vivir le permite al autor ironizar a los que sólo tienen la finalidad de comerciar. La igualitaria distribución de la tierra entre los indígenas en la Colonia, que evitó la ambición de los encomenderos, la fundación de iglesias en el valle, lo baratos que eran los bienes básicos para la vida y, también, la ironía sobre la sublime igualdad republicana, que agacha a los grandes hasta empuqueñecerlos, en lugar de darle altura a los pequeños son elementos que convierten la descripción objetiva del paisaje en una clara valoración política del proceso histórico, (Vergara y Vergara, (2021), p 34 -39).

Ya la *Paz*, capital de la provincia no es posible identificarla con Bogotá. Históricamente, el periodo en que tienen lugar los hechos es bastante extenso, conforme a los eventos políticos que se toman como referencia. El narrador ubica su viaje a la *Paz* en 1866, y en éste tiene el encuentro con el niño que genera la oportunidad del relato, afirma que permaneció allí tres meses más recogiendo información y que el resto de ésta la buscó luego en Bogotá. Sin contar con las referencias a la Independencia, de las cuales la más constante es la identificación del protagonista de la primera parte José Félix Sarmiento como coronel de la misma; los primeros episodios están vinculados con la guerra de los Supremos (1839 -1842), cuando el coronel Sarmiento fracasa en impedir que un grupo de enemigos del gobierno pase por el valle. La transformación de Chirichiqui en provincia y la designación del coronel como su primer gobernador están vinculadas a la Constitución de 1853 y al gobierno de José María Obando, sin haber dejado de mencionar a Tomás C. Mosquera y el supuestamente sorpresivo triunfo del liberalismo con José H. López. La guerra bipartidista que confrontó el movimiento de Melo y los artesanos es el evento usado para darle realce a quienes serán los protagonistas de la segunda parte, y los acontecimientos centrales de la novela están ubicados en tiempos de intervalo del conservador, con toda la dinámica política y electoral que ha provocado la aparición de las constituciones provinciales, en camino a lo que habrá de ser la hegemonía liberal radical y el federalismo.

La solvencia de Vergara como escritor es indudable: sus recursos y la facilidad al usarlos lo ponen en evidencia. La capacidad verbal descriptiva en cuanto a lugares, personajes y circunstancias es evidente, pero esto no significa que logre la verosimilitud o la significación que se busca al proponer uno u otro elemento como

parte del universo literario de la novela. Para un sector de la élite tradicional al que pertenecía Vergara es algo sencillamente impensable que sectores sociales que siempre han sido considerados como inferiores, considerados solo desde la caridad y la bondad o simplemente desde el desprecio de los superiores, puedan acceder a un lugar político o una prosperidad económica. Entonces el sarcasmo, la ridiculización y la exposición de contradicciones llenan la expresión literaria. Pero siempre terminan manifestando una incapacidad de concebir los cambios históricos, la condición problemática del orden social y la identificación con un orden anterior que se presenta como ideal, bueno y que se halla amenazado. El principal obstáculo literario de Vergara es ideológico, pues no se permite reconocer su circunstancia histórica.

El *Prólogo* con que se da comienzo a la novela y el nombre de los primeros cuatro capítulos *El Teatro*, *El Escenario*, *Los Actores*, *Acaban de salir los actores*, la vinculan obviamente a la forma dramática y a sus elementos. La primera parte está dominada por los acontecimientos que se dan en torno al doble ideal del coronel José Félix Sarmiento de convertir *Chirichiqui* en una provincia autónoma *para que pueda resolver los problemas que nunca tuvo*, y el de su ascenso a General de la república. El nombre sonoro de la provincia, los dos lemas del escudo nacional usados para designar la división de los políticos entre partidarios del “orden” (conservadores) y partidarios de la “libertad” (liberales), las caracterizaciones burlonas y caricaturescas de los personajes, la ironía con que se presentan algunas circunstancias, el equívoco de que un coronel termine siendo reconocido cuando sus enemigos acceden al poder y proponen su inhabilidad al combatirlos como un acto deliberado y heroico, hacen de esta primera parte una permanente crítica y humorística presentación de las pretensiones del liberalismo y especialmente de la movilidad política y social provocada por la democracia y el constitucionalismo. Esta parte es la más cercana formalmente a lo que usualmente se toma como *cuadros de costumbres*.

El reclutamiento, envío y participación de un batallón de Chirichiqui a formar parte del ejército bipartidista que enfrentó el movimiento de Melo y los artesanos es la ocasión de presentar frente a un hecho como la guerra a algunos de los personajes que serán en adelante centrales en la novela. En el quinto capítulo (*Hablan cartas*) recurre a la transcripción de unas cartas posteriores a la toma final de Bogotá, como recurso íntimo para caracterizar y dar una mayor verosimilitud a dichos personajes. Aquí

arranca una segunda parte más extensa en la cual el humor desaparece y es sustituido por una constante denuncia de la arbitrariedad y la corrupción de la actuación política en el gobierno: el ritmo se hace constante y crea la atmosfera de fatalidad. En dos o tres capítulos son propuestas las dinámicas propiamente novelescas: unos dedicados al noviazgo absolutamente ideal entre Rosa Sarmiento –inmaculada hija menor del coronel– y Antonio Córdova –dechado de innumerables virtudes– quienes además se aman; esto es, son unos amores sumamente triviales porque además de la exposición de las virtudes tradicionales no agregan como pasión o como vivencia humana al desarrollo de unos personajes, nada distinto al inmediato sacramento del matrimonio: no hay una cultura que permita asumir la pasión o el hedonismo o las vicisitudes morales del erotismo y, como ya se manifestó, el rechazo a la literatura francesa es prueba de su voluntad de negarla. ¿Cómo construirles un espacio literario a las pasiones y al deseo en una sociedad culturalmente tomada por los pacatos ideales marianos? La otra dinámica novelesca es un duelo en el que se ve inmiscuido Antonio Córdova, provocando la fatalidad: la muerte del ejemplar esposo y la posterior locura de la virtuosa esposa y del hijo que esperaba. Niño que como ya se dijo encuentra el narrador, quien en búsqueda por comprender su situación termina recolectando los diversos materiales con que compone la novela.

En torno a estas acciones novelescas se desarrolla una serie de por lo menos seis capítulos que leídos por sus nombres parecen conformar un tratado de sociología política o de derecho público: *Tipos Políticos, Libertad Política, Libertad de Industria, Libertad de Imprenta, Incisos de la Libertad de Imprenta, El Juicio por Jurados*, que contienen una clara y contundente descripción de la corrupción y el abuso de poder de los políticos en el sector público y que sorprende por la actualidad, por la vigencia de sus contenidos. Lo que en la primera parte fue humor y burla del mundo político, en la segunda se convierte en pormenorizada aproximación a diversas conductas que componen la corrupción política. Es esto lo que le permite a J. M. Quijano Otero afirmar que son una serie de *artículos de costumbres*, en el sentido de que contienen un intento de comprensión de una conducta particular como la actuación política y a Vergara mantenerse en que es *historia* a pesar de la evidencia de los elementos ficcionales. Lo que a su vez no le permitiría estar cerca de los *cuadros de costumbres* porque no se trata de la vida local, común y corriente de las

comunidades. Sin embargo, la destreza de Vergara radica en permanecer junto a una actuación particular y desde el detalle de esa inmediatez reconstruir básicamente el comportamiento corrupto sin irse a lo conceptual o a las consideraciones generalizadoras. Lo cual, a su vez le permite hacer converger tales acciones sobre la vida particular de sus personajes, logrando que sin que la narración haya estado directamente involucrada en esas vidas, sin embargo, pueda consolidar desde las acciones políticas que la fatalidad y la destrucción se ciernan sobre los mundos privados. La guerra ya no es la única forma en que la política trae la fatalidad a la vida social: también lo es la corrupción.

La característica más distintiva de la novela se encuentra en un narrador consciente de lo que está haciendo y que interviene constantemente con este conocimiento direccionando o sustentando algunos aspectos de la narración, y en por los menos tres extensos periodos de la novela: el *Prólogo*, donde manifiesta cómo tuvo origen el relato y señala sus primeras fuentes; el capítulo noveno *La luna de miel*, donde polemiza con algunos planteamientos clásicos sobre la estructura de obra y termina vanidosamente por considerar que como él copia de la realidad y Dios es su creador, en últimas él copia el plan de Dios; y en los capítulos finales donde da cuenta cómo complementó en Bogotá la información y las fuentes que usó para su relato. Es esta una condición novedosa para el momento y le permite al autor hacer intervenciones e incrustaciones de distinto orden en la estructura del texto, con claros manejos libres del ritmo, de la perspectiva y con la novedad de que la acción en la vida privada termine constituyéndose desde las acciones públicas políticas.

Al respecto es indispensable hacer dos acotaciones: primero, la concepción moralista del mundo y de la vida del autor no le permite la paulatina construcción de los personajes a través de su intervención en las acciones y las tramas de la obra; las representaciones de estos no son otra cosa que caracteres definitivamente establecidos desde su primera “descripción fotográfica”, lo cual no les permite ser sino personificaciones de ideales, hipóstasis en las que se diluye la posibilidad de todo drama y protagonismo. Este procedimiento es un antecedente de la creación de *tipos* en la literatura costumbrista en cuanto que somete al personaje a condiciones idealista. Segundo: como consecuencia de lo anterior el relato va del maniqueísmo moral que hace a unos los agentes del mal y otros los paladines del bien, a la

corrupción política sin pasar por la vida social. No hay denuncia alguna de la situación de la vida comunitaria, no hay intento de búsqueda de explicación de los comportamientos y las acciones propuestas a través del esclarecimiento de las condiciones y el desarrollo de la vida social. Por último, es necesario agregar que la circunstancia que hace posible las acciones que conforman el relato, no es otra que las dinámicas y participaciones políticas promovidas por las reformas liberales y la democracia, que todos los agentes del mal hacen parte de los “partidarios de la libertad”, y viceversa, los buenos pertenecen a los “partidarios del orden”, delatando la existencia de un sesgo político a pesar de que la pretensión sea demostrar que en política *olivos y aceitunos todos son unos*, con lo cual lo que parece más próximo es la proclamación de las juntas de notables como alternativa gubernamental, como recurso para que la anarquía no destruya la sociedad.

La Historia de la Literatura en Nueva Granada

La Blasonería y la Iglesia como Substancia Histórica de una Tradición Letrada Privilegiada y del Hispanismo

La historia de la literatura es una entre varias de las disciplinas dedicadas al intento de dar cuenta del fenómeno literario y tiene por finalidad comprender la manera como esta manifestación surge de la experiencia histórica de las sociedades y, a su vez, se hace condición básica de ella. En este marco disciplinar es indispensable reconocer los rasgos correspondientes a la singular construcción de distintas historias de la literatura, indudablemente vinculadas a la tarea de darle una base social y cultural a los estados nacionales en formación. Las obras de José Amador de los Ríos¹³³ para España, Hipólito Taine¹³⁴ para Inglaterra, Francesco de Sanctis¹³⁵ para

¹³³ Nace en Baena, (Córdoba), 1 de enero de 1816 – Sevilla, 17 de febrero de 1878. Literato, pintor, político, arqueólogo e investigador de historia y literatura, vicerrector y rector de la Universidad Central de Madrid y también director del Museo Arqueológico Nacional. Entre sus libros están: *Historia de las Indias de Gonzalo de Oviedo*, *Historia crítica de la literatura española*, *Obras del marqués de Santillana*, *El arte mudéjar*, *El arte latino-bizantino en España*, *Romances tradicionales de Asturias*, *Estudios monumentales y arqueológicos*, *El Museo Arqueológico Nacional* y *La crítica literaria en Portugal*. Para mayor información En Biografías y Vidas. Disponible en <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/a/amador.htm>

¹³⁴ Hipólito Taine, (1828-1893): Filósofo e historiador positivista francés nacido en Vouziers (Ardenes). Estudió en la Escuela Normal y después de un período como profesor en los liceos de

Italia y Teófilo Braga¹³⁶ para Portugal, son algunos de los principales estudios realizados durante el siglo XIX, en los que se dio cauce a la idea de vincular el desarrollo literario al devenir y la vida de las sociedades comprendidas dentro de los recientemente establecidos marcos de las naciones contemporáneas. Este propósito se adelanta a partir de situaciones muy problemáticas que sólo pueden ser eludidas a riesgos de incoherencias y carencias decisivas en el conocimiento que se busca generar, en especial los relativos a la forma como es establecida la existencia tanto de

Nevers y Poitiers, acabó su doctorado en la Sorbona. Su estudio *Ensayo sobre las fábulas en la literatura inglesa* (1863) le dieron a conocer. Poco después obtenía la cátedra de estética e historia del arte en la Escuela de Bellas Artes de París. Aunque en su filosofía hay una gran influencia de la dialéctica hegeliana, que intenta amalgamar con el positivismo evolucionista de Spencer y el fenomenismo de J. S. Mill, su orientación filosófica era marcadamente positivista, tendencia que, junto con el historiador Ernest Renan, contribuyó a difundir en Francia frente al espiritualismo de V. Cousin. En su concepción reduccionista y positivista Taine quiere reducir la filosofía a psicología, entendida, a su vez, como la expresión compleja de una serie de estados simples que mediante un proceso dialéctico engendran ideas y conceptos. De esta manera se opone a cualquier forma de sustancialismo espiritualista. Alma y mundo son solamente fruto de un proceso evolutivo que, en última instancia, puede reducirse a las leyes evolutivas formuladas por Spencer. Sus obras: *Filósofos franceses del siglo XIX* (1875), *Viaje a los Pirineos* (1855), *Historia de la literatura inglesa* (1863), *Viaje a Italia* (1866), *Notas sobre Inglaterra* (1872), *El positivismo inglés. Estudios sobre J.S. Mill* (1892), *Epistolario* (4 vols., 1904-1907 póstumo). Información tomada de: <https://encyclopaedia.herdereditorial.com/wiki/Autor:Taine, Hippolyte>

¹³⁵ Francesco de Sanctis, (1817-1883). Crítico italiano e historiador de la literatura. Nació en Morra, en Irpinia, y murió en Nápoles. Ha dejado huella original y profunda en estética. De Sanctis descubre el carácter intuitivo del lenguaje, y prefiere la propiedad a despecho de la pureza, criticando el formalismo de la retórica. Rechaza el conceptualismo hegeliano y el sociologismo romántico, y reivindica el carácter original e individual de la expresión. Sus mayores éxitos, no obstante, los obtuvo como crítico. Sus teorías sobre el arte, su inspiración ético-pedagógica, su visión histórica, fueron acentuadas y puestas de relieve por el poder de su genio crítico, capaz de revivir lo más profundo de las creaciones literarias y de caracterizarlas con exquisito gusto literario y con finura psicológica poco común. Obras: *Teoria e storia della letteratura*, *Storia della letteratura italiana nel sec. XIX* (1897). Información tomada de: <https://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=de-sanctis-francesco>

¹³⁶ Braga, Teófilo (1843-1924). Pensador, escritor y político portugués nacido en Ponta Delgada (Azores) en 1841 y fallecido en Lisboa en 1924., tras recibir el doctorado en Derecho por la Universidad de Coímbra en 1868 y obtener en 1872 la cátedra de Literatura Moderna en la Universidad de Lisboa. Su trabajo erudito fue formidable, en los ámbitos de la literatura portuguesa y la historia del pensamiento portugués, con un hito indiscutible en su *História da Literatura Portuguesa* (1870-1873) y sólidas aportaciones al estudio del folklore como el *Cancioneiro popular* (1867), el *Romanceiro geral* (1867), su *Floresta de vários romances* (1868), *Contos tradicionais do Povo Portugues* (1883) o bien *O Povo Portugues nos seus costumes, crenças e tradições* (1885); además, escribió diversas obras eruditas de contenido filosófico, como *Traços gerães de Philosophia Positiva* (1877) y fundó la revista *O Positivismo*, publicada entre 1878 y 1882; también la Sociología le interesó, como vemos en *As origens poeticas do Christianismo* (1880) y *As Lendas Christãs* (1893). Como creador literario, en fecha muy temprana publicó su poemario *Folhas verdes* (1859); tras ésta, vinieron *Visão dos tempos* (1864), con clara influencia de Víctor Hugo y traducción parcial al español de Rafael Labra, Curros Enríquez y Arturo Torres; *Tempestades sonoras* (1864), *Ondina do lago* (1866), *Torrentes* (1869), *Miragens seculares* (1884), *Os doze de Inglaterra* (1902), *Frei Gil de Santarem* (1905) y otras obras. Entre otros honores, fue miembro de la Academia de Ciencias de Lisboa y de la Real Academia de la Historia de Madrid. Como político, militó dentro del Partido Republicano, con el que llegó a presidente del Gobierno Provisional entre 1910 y 1911; por fin, fue elegido presidente de la República Portuguesa en 1915. Información tomada de: <https://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=braga-teofilo>

cada literatura como de cada sociedad nacional y, en consecuencia, el modo en que se propone, la relación entre ambas. El nexo entre lengua y nación se ha establecido históricamente como algo obvio y normal: el compartir una lengua sólo se daría, entonces, entre quienes tienen una forma de vida comunitaria; pero el nacionalismo moderno con su autonomía territorial, con su legalidad constitucional, con su fundamento popular, etc., evidentemente plantea nuevos problemas de configuración social; de la misma manera que las formas de colonización e independencia modernas aportan nuevas situaciones y problemas a las ya complejas relaciones entre lenguas y comunidades. Si, además, la presencia de la literatura se alindera en los confines cartográficos de un cambiante estado actual, entonces las distintas situaciones pueden llegar a ser especialmente problemáticas. Sin embargo, para el siglo XIX las relaciones entre lengua, pueblo y nación señalaron hacia la literatura como uno de los lugares más fértiles para el establecimiento de las denominadas identidades culturales nacionales, pues al parecer, en ella, colectividad y lengua se encuentran en el modo de expresión y reconocimiento de una experiencia social propia. Relaciones que en el caso de Hispanoamérica presentan una condición muy polémica. En Colombia esta tarea comienza con los trabajos de José María Vergara y Vergara; se continúa y afina con los estudios de Isidoro Laverde Amaya en sus libros: *Apuntes sobre bibliografía colombiana con muestras escogidas en prosa y en verso* (1882), *Fisonomías literarias de colombianos* (1890), *Bibliografía colombiana* (1895) y llega a una expresión acabada en la obra *Historia de la literatura colombiana* (1946) en cuatro tomos de Antonio Gómez Restrepo. A través de estos hitos se consolidó la imagen oficial de *la Historia de la Literatura Nacional*. Como ya quedó anotado los trabajos de J. M. Vergara en pro de la literatura nacional fueron diversos y constantes. Dentro de ellos, los adelantados a fin de dotar a la nación de una historia literaria constituyen un aporte primordial. La recolección de manuscritos –en general de todo tipo de escritos–, así como el estudio y edición de poetas y literatos del siglo XIX, lo llevaron a escribir su *Historia de la literatura en Nueva Granada*, de la cual se publicó solo la *Primera Parte: Desde la conquista hasta la Independencia (1538–1820)*, pero estaba proyectada para llegar hasta su momento. Terminada, esta primera parte ya para 1866, se publicó por primera vez 1867. Obra que en su segunda edición (1905), adelantada por los miembros de número de la Academia Colombiana de Historia, Antonio

Gómez Restrepo y Gustavo Otero Muñoz, fue acompañada por un extenso sistema de notas y apéndices. La justificación de tal sistema fue la de complementar la información y los conocimientos del autor, pero en ocasiones es tan frecuente y tan extenso que complica la labor de estudiar el trabajo de Vergara. Con base en ésta se realizó en 1931, una tercera edición que ocupa el cuarto y quinto volúmenes de sus *Obras Escogidas*. La edición usada para este trabajo es la realizada por la Biblioteca del Banco Popular (1974) volúmenes 63 y 64 basada en la segunda edición. Como curiosidad, se apunta que esta obra se publicó por primera vez en la editorial Echeverría Hermanos y la prologó Alpha, es decir, Manuel Ancízar, fundadores del periódico *El Neogranadino* y participante éste último de la *Comisión Corográfica*. La intención del autor fue llevar la historia de la literatura colombiana hasta su momento, pues a esta dedicó muchas de sus labores como editor y promotor, pero este proyecto quedó truncado con su deceso.

Es posible afirmar que Vergara no solo inició la historiografía literaria en el país, sino que también dejó establecida una forma de realizarla que será predominante hasta muy entrado el siglo XX. Este modelo se basó en el reconocimiento de la existencia de una literatura nacional sustentada en la recolección documental y en la comprensión de tal literatura como desarrollo de una rama de la literatura española, cuyo proceso oficia como paradigmático para la historia de la literatura en el país. En la *Introducción* a su historia, Vergara aclara los motivos que tuvo para realizar la investigación y algunos de sus criterios metodológicos. La motivación es obviamente patriótica; aunque, como ya se advirtió, no es menos clara su pretensión de evidenciar el vínculo de la nueva nación colombiana con la madre España. Según el autor, el excelente plan de estudios de 1843 del señor Mariano Ospina, limitaba el conocimiento de la lengua y la literatura patrias a un breve curso de gramática estudiado con base en un compendio, sin referencia ni conocimiento a la literatura castellana. Esta falencia, llevó a Vergara a buscar algunas de las historias de la literatura española, existentes para el momento. Entonces afirma

... quise conocer la historia especial de la literatura americana para completar en mi memoria el desarrollo de las letras españolas, con el cultivo que de ellas se hubiera hecho en este Continente. Allí encallaron mis esfuerzos... porque nada se había escrito en este ramo. Vergara., (1974), tomo I. p. 18).

El conocimiento de poetas americanos, que él valoraba como ubicados entre los primeros poetas españoles, le hizo sentir como anómala la situación. En la *Historia de la Nueva Granada desde la conquista hasta 1810* de José Antonio de Plaza, editada en 1850, Vergara halló que su autor afirmaba que: en la historia literaria del país no se encontraba “ni rasgo ni sabio del cual gloriarse, a la vez que se reconocía, para 1810, la existencia de raros genios que agitaban las cuestiones de la alta política, penetraba los misterios de la ciencia y formaban proyectos grandiosos.” Su existencia era explicada mágicamente: “como por encanto”, (p.19). A esta concepción se opone Vergara pues tal condición sólo era posible para los profetas. Según él: entre los hombres no hay fenómenos ni excepciones, los genios no son otra cosa que “la síntesis de las generaciones”; para que se hubiera dado entre nosotros esa admirable generación de 1810, era preciso reconocer la existencia de una labor anterior, y muy anterior a ella; de un desarrollo del espíritu, lento si se quiere, pero que existió. Hombres como Caldas no improvisa la humanidad en ninguna parte del mundo. El hombre cultiva en sí mismo el germen de las generaciones futuras: el que explota solamente las fuerzas físicas y las pasiones rudas tendrá por bisnieto un bárbaro. El abuelo de Newton hizo algo en su espíritu para que naciera en su raza aquel genio. Las generaciones anteriores a Caldas debieron ser muy intelectuales para poder producir aquel hombre excepcional. (Vergara y Vergara (1974), tomo I, p.19) Esto le permite, no creer las aseveraciones de José Antonio de Plaza y descalificar como falsas las “patrioterías” afirmaciones sobre los “tres siglos de ignorancia”. Pero no tenía pruebas para oponer; entonces, se dedicó a recabarlas. Decidió hacer una colección de las producciones literarias nacionales: tal tarea habría de ocupar toda su vida. En 1857 se encontró con Ezequiel Uricoechea, quien también llevaba muchos años desarrollando una tarea similar y en cuya colección halló novedades. Poco después se sumó al mismo empeño José María Quijano Otero, cuya colección pronto fue más rica que la de los anteriores. Estas tres colecciones constituyeron su acervo probatorio para demostrar la existencia de una tradición literaria en el país.

Otro objetivo de Vergara es que su obra sirviera como ejemplo a los demás pueblos de América, para que puedan conocerse entre sí, y juntos darse a conocer a Europa, como pueblos que tienen una vida espiritual:

Tenía otro objeto al buscar los materiales concernientes a mi patria: esperaba que tarde o temprano se escribirían, obras bajo el mismo plan en los otros pueblos de América, las que, reunidas, puedan hacernos conocer unos a otros los hijos de este vasto Continente, y a todos juntos a los ojos de los historiadores europeos. (Vergara y Vergara (1974), tomo I, p. 20.)¹³⁷

El trabajo comienza como “apunte y memorándum que le permiten elaborar su curiosidad y conocer su colección”. Pero 16 años de trabajo, con una idea fija en la construcción y conocimiento de la colección de la literatura nacional, lograron que los apuntes ganaran en volumen y en interés, y que le permitieran escribir esta historia. En otro pasaje en la *Introducción* describe la forma como trabajó cada una de las partes que componen su historia:

Mas, volviendo a la obra en que me ocupo, debo decir unas pocas palabras sobre el plan que he seguido. La materia y su pobreza no me daban derecho a vacilar: no podía hacer otra cosa que lo que he hecho, seguir el orden cronológico, poniendo la noticia biográfica de cada autor y la de sus obras, y un breve juicio crítico sobre los escritos, sobre el autor mismo; y mezclado todo esto con los sucesos referentes a las letras. (Vergara y Vergara (1974), tomo I, p. 23).

En la tercera parte de esa *Historia* (1835–1866) permitiría otra división¹³⁸. La abundancia de la materia permite otra división. La *Introducción* se cierra con una interesante reflexión sobre la condición intelectual del país, con respecto a la cual denuncia el ahogo en que la tiene el debate político y, su consecuente diferencia con la situación en Europa. Así mismo, reconoce su condición católica e hispanista afirmando que su libro no es más que “un largo himno cantado a la Iglesia”, y que es de su total agrado que en la literatura “las glorias de la patria se reúnan con las de la iglesia” (Vergara y Vergara, (1974), tomo I, p. 24).

¹³⁷ En Ezequiel Uriceochea hubo un plan similar en relación con las lenguas aborígenes: realizar una colección de todas las gramáticas posibles de lenguas aborígenes americanas a fin de restablecer un elemento fundamental de las culturas precolombinas y divulgar su conocimiento. La colección llegó a más de una veintena de gramáticas y él mismo contribuyó con dos de ellas: la muisca y la wayúu.

¹³⁸ El proyecto historiográfico de Vergara incluía una segunda parte dedicada a las letras de la independencia entre 1820-1835; así como una tercera parte consagrada a las letras republicanas que abarcaría desde 1835 hasta su momento. A esta última parte correspondía el cálculo de la abundancia de material que obligaría a otras divisiones: novela, teatro, cuadros de costumbres, entre muchos otros.

La condición histórica y la dinámica en su obra dependen de su rechazo a explicar “el genio como rareza y excepción”, y de su propuesta de concebirlo como la síntesis de su generación y, por tanto, consecuencia de la labor histórica que realizan los hombres al “sembrar los gérmenes de las futuras generaciones”. De esta manera explica la fundación como el “germen” que posibilitó “la vida espiritual” en la Nueva Granada. Según él, los conquistadores a pesar de su rudeza, no quisieron heredar a sus hijos su ignorancia; para ello, y gracias a los muchos y permanentes servicios que los religiosos le prestaron a las letras en América, hubo una preocupación por la creación de colegios, de tal manera que ya en el siglo XVII, la Nueva Granada tenía veintitrés instituciones de enseñanza, trece de las cuales eran de los jesuitas en el momento de su expulsión (1767), y contando entre ellas dos universidades: una javeriana y otra tomística. Son actividades como esta, o como la introducción de la imprenta, la creación del teatro o del periodismo, la elaboración de proyectos como la “Expedición Botánica, las acciones que hace un abuelo en su espíritu y que luego permiten que su nieto sea un genio como Newton o como Caldas”: son las que le permiten a Vergara hablar de una vida cultural a través del desarrollo espiritual. El reconocimiento y estudio de cada uno de estos aspectos, da lugar a los pasajes más inteligentes de la obra, por cuanto se hace el intento de comprender la significación social e intelectual de dichos eventos, así como también la acumulación de las nefastas implicaciones que acarrea el ser excluido de ellos o el de su tergiversación. De esta manera, tienen lugar el desarrollo de inteligentes críticas como la que se hace a la dedicación exclusiva del periodismo a cuanto asunto le propone la intriga política, o aquella con la que explica la transformación de los chibchas en “viles servidores de los blancos” como consecuencia de que los proyectos de fundar colegios para indios no hubieran tenido buenos resultados, dejando sin promoción sus evidentes capacidades y destrezas, negándoles con ello la posibilidad de ser “ciudadanos útiles y cultos y destruyendo, así, la posibilidad de una verdadera nacionalidad”. El estudio de estos momentos dinamizadores, complementado con algunas referencias y críticas al desarrollo de la literatura en España –que para Vergara es primordial– así como con menciones de procesos de construcción de sociedad emprendidos por quienes decidieron habitar las tierras de la Nueva Granada, hacen que quede planteada la necesidad de comprender

la historia de la literatura como parte de la historia de la cultura. (Vergara y Vergara, (1974), tomo I, pp. 19, 53-60).

El problema aparece cuando Vergara pasa a la consideración de la producción literaria. Entonces, como él mismo lo admite en la introducción, se limita a dar la información biográfica y bibliográfica que posee del autor considerado y de sus escritos; a lamentar la pérdida de su obra o de tal o cual escrito; o, caso contrario, a dar información sobre su ubicación y publicación, a hacer una mínima crítica y en ocasiones a transcribir algún fragmento. Las consideraciones bibliográficas son el resultado de la ya mencionada tarea con la que ocupó su vida: coleccionar y establecer las distintas obras escritas producidas en el país y que constituirían para Vergara la prueba de una tradición propia en la “evolución del espíritu”. Como ya se dijo en esta primera y fundante tarea no estuvo solo y la misma les fue insinuada y promovida por el General Anselmo Pineda (p. 85)¹³⁹, Isidoro Laverde Amaya continuó de manera intensa con esta labor de catalogar la mayor producción escritural posible de la realizada durante la Colonia en el territorio que hoy corresponde a Colombia, así como de elaborar los índices y la mayor cantidad de biografías posibles de los escritores posteriores a la Independencia, en un afán de sustentar materialmente la existencia de la literatura nacional. Vale la pena señalar que esa tarea fue continuada en el presente siglo por el Instituto Caro y Cuervo, gracias al cual se adelantó un formidable trabajo de recuperación y edición de manuscritos y de divulgación de la producción literaria del país. Así mismo, esta disciplina empieza a dar frutos en la existencia de primeras ediciones críticas de obras nacionales.

La parte biográfica usualmente está constituida por una muy básica comprensión de la misma: fechas y lugares, desempeños y oficios, etc., otorgándole en ocasiones excesiva importancia a asuntos como: precisar una fecha de nacimiento gracias a la consulta de una partida de bautismo. La apreciación crítica está generalmente compuesta por “una noticia” sobre el asunto tratado por la obra y por algunas

¹³⁹ En la página web de la Biblioteca Nacional de Colombia se registra de la siguiente manera el Fondo Anselmo Pineda (1805-1880): que cuenta con 1379 volúmenes, entre 5 y 6 mil folletos. En 1852, la colección del coronel Pineda pasa a custodia de la Biblioteca Nacional en 1873 y 1874 el coronel hace nuevas donaciones a las que hay que agregar la efectuada por Leonor Pineda de Uribe en 1978. Características: Una de las colecciones de impresos tempranos del siglo XVIII y XIX que dan cuenta de la vida política del país. Por su importancia histórica esta colección se encuentra inscrita en el registro regional para América latina y el caribe de la UNESCO.

valoraciones referentes al estilo de escritura, usualmente derivadas de la comparación con el estado de la literatura en España. Esta estrecha concepción de lo biográfico mezclada con el reconocimiento de la condición de funcionario eclesiástico se acerca más a ser un antecedente de las generalizaciones y formalidades propias de los *tipos* que al desarrollo de la personalidad y de la individualidad, como era de esperarse de la relación entre lo biográfico y lo literario.

Una última característica de la investigación de Vergara la constituye su preocupación por la literatura y la condición indígena como elemento propio. No solo lamenta la pérdida de tradición literaria, que según él debió existir a pesar de no tener conocimiento de la escritura, y la no realización de proyectos educativos para sus comunidades, y así mismo, proporciona algunas noticias, resultado de encuentros directos con *comunidades sobrevivientes*. Se puede afirmar entonces que Vergara, no solo inició la historiografía de la literatura en el país, sino que además dejó establecida una forma de realizarla que será predominante hasta muy entrado el siglo XX, y que, sin miedo a exagerar, solo será objeto de perfeccionamientos. Este modelo estaría basado primordialmente en:

1. El reconocimiento de la existencia de una literatura nacional que, a su vez, se comprende como el desarrollo de una rama de la literatura española, cuyo proceso oficia como paradigma desde el que se comprende la historia de la literatura del país.
2. El establecimiento de la obra escrita como existencia concreta de la literatura. Sin embargo, su estudio casi siempre se reduce a señalar el tema y algunas características de su elaboración. Si la obra escrita es la forma básica de la literatura, entonces el escritor tiene un lugar prominente en esta historia, pues él como letrado, es la causa; esto es: el creador de la misma. Sin embargo, el acercamiento al escritor se realiza, como ya se dijo, desde la forma oficial de existencia sin que se plantee el problema de la subjetividad.
3. La última característica es la referencia a los acontecimientos e instituciones que están vinculados directamente con la condición letrada de los escritores: colegios, periodismo, teatro, entre otros; pero siempre mediante una consideración de su existencia pública: cuándo se fundó, quién lo hizo, etc.

La Producción Literaria de Eugenio Díaz Castro

Es indudable que Eugenio Díaz Castro posee un lugar y un reconocimiento en la literatura colombiana. Su obra ha sido objeto permanente de comentarios por parte de la intelectualidad nacional, desde Vergara hasta Germán Colmenares, y entre ellos: Isidoro Laverde, Carlos Martínez, Salvador Camacho Roldán, Rafael Maya, Baldomero Sanín, entre otros, no han podido dejar de responder a la necesidad de comprender su lugar en las letras nacionales. Además, *Manuela* ha sido objeto de publicación, tanto en la colección Bolsilibros de la editorial Bedout, como también en las llamadas comúnmente *ediciones piratas*, lo que pone en evidencia su amplia divulgación y su uso en la enseñanza de la literatura en los colegios. Sin embargo, este reconocimiento ha sido siempre ambivalente: ninguno de sus comentaristas pone en duda su aporte a la novela y al *costumbrismo* nacionales, pero casi todos pasan inmediatamente a comentar la precariedad de su lenguaje y de su formación literaria, como justificación de la supuesta intervención a que fueron sometidos sus escritos, y sin que este planteamiento pase mucho más allá de ser una simple afirmación. Esta situación determinó que una buena parte de los escritos sobre el autor, esté dedicada a esclarecer tan peculiar reconocimiento, como lo hacen Germán Colmenares y Elisa Mujica, pero lo cierto es que el esclarecimiento de esta ambigüedad requiere de la comprensión de las contradicciones básicas, sociales y culturales que han acompañado la formación y desarrollo de la literatura nacional.

Ambivalencia que también se hace manifiesta en la publicación de sus obras: si *Manuela* ha sido editada muchas veces, ha recibido el reconocimiento de ediciones muy cuidadas en pasta dura e ilustraciones, etc., y como ya se anotó, la edición *crítica* de la profesora Rodríguez Arenas, (2011); en cambio, *El rejo de enlazar*, que es la segunda novela por la cual es conocido, y muchos de sus *cuadros de costumbres* más significativos, tiene muy contadas ediciones. Sólo hasta 1985, Procultura se tomó el trabajo de realizar la ya citada publicación, a cargo de Elisa Mujica, de muchos de sus *cuadros de costumbres* y novelas, que hasta el momento no habían sido editadas o que sólo lo fueron a través de la divulgación por entregas en periódicos de la época. Esta edición en dos volúmenes no incluye *Manuela*; pero contando con esta excepción y según la afirmación de su compiladora y editora, hace posible que cualquier estudio o

consideración sobre Díaz Castro se realice a partir de una base más aproximada a lo que sería su obra completa.

Es posible, entonces hacer una valoración y una aproximación a lo que pueda ser la obra completa de Díaz Castro, apoyándose en la edición de Procultura y complementando con los escasos ejemplares de ediciones anteriores. El resultado general es que su trabajo está compuesto por cinco novelas y algo más de veinticinco *cuadros de costumbres*. La “recopilación”, como la denomina Elisa Mujica, cuenta inicialmente con una “Nota crítico–biográfica sobre Eugenio Díaz”, a manera de prólogo y distintas “notas” que preceden a cada una de las partes en que organizó la edición. En general la obra está auspiciada por el establecimiento oficial, esto es, por la Presidencia de la República y como parte de la colección *Nueva Biblioteca Colombiana de Cultura*. El primer tomo contiene dos novelas: *Los Aguinaldos de Chapinero* (1873) y *Bruna la carbonera* (1880), parte de cuyos borradores según Vergara, traía Díaz cuando fue a vivir a Bogotá en 1857. El segundo tomo lo conforman las novelas *El rejo de enlazar* (1873) y *Pioquinta o el Valle de Tenza* (1865); un grupo de nueve *cuadros de costumbres* que la recopiladora denomina “Novelas Cortas”; un grupo de cuatro escritos con el nombre “*Artículos Autobiográficos*”; otro formado por catorce escritos que ya aparecen bajo la denominación de “Cuadros de Costumbre”; y, finalmente, un “Apéndice” constituido por algunos documentos y escritos sobre Eugenio Díaz. Aunque los “cuadernillos” que Díaz sacó de debajo de la ruana como contentivos de *Manuela* son muy renombrados, no es posible hallar noticias sobre los originales de sus obras, y los editores terminan por considerar como originales las ediciones en periódicos de la época. A lo impreciso de tal consideración, es indispensable añadir que fueron muchas las complejas circunstancias que acompañaron dichas ediciones: publicaciones incompletas, sospechas de intervenciones en su escritura y el hecho de que todas sus novelas con excepción de los ocho capítulos de *Manuela* publicados en *El Mosaico* fueron editadas después de su muerte, por solo mencionar las más reconocidas. Además de los datos aportados en las distintas ediciones, se revisaron hasta donde fue posible los periódicos de la época en que publicó Díaz, a fin de establecer un mínimo de claridad sobre la aparición de sus escritos, y dio como resultado el siguiente cuadro:

Producción escrita de Eugenio Díaz Castro

TÍTULO DE LA PUBLICACION SEGÚN EDICION	FECHA DE PUBLICACIÓN	DÓNDE SE PUBLICÓ	OTROS ASPECTOS
UNA RONDA DE DON VENTURA AHUMADA	Escrita hacia 1854 en la hacienda Junca	Imprenta La Nación en 1858 folleto de 44 páginas en formato de 12 cm de largo por 8 de ancho.	Primera producción y publicación del escritor. Se compraba la publicación en 2 reales
EL TRILLADERO DE LA HACIENDA DE CHINGATÁ CUADRO PRIMERO CUADRO SEGUNDO	Sábado 8 enero de 1859 N° 38 Año II	Biblioteca de Señoritas Imprenta de Pizarro y Pérez	
EL BOQUERÓN.	Sábado 15 enero de 1859 N° 39 Año II	Biblioteca de Señoritas Imprenta de Pizarro y Pérez	
A MUDAR TEMPERAMENTO.	Sábado 15 enero de 1859 N° 39 Año II	Biblioteca de Señoritas Imprenta de Pizarro y Pérez	
A MUDAR TEMPERAMENTO. (Continuación)	Sábado 22 enero de 1859 N° 40 Año II	Biblioteca de Señoritas Imprenta de Pizarro y Pérez	
A MUDAR TEMPERAMENTO. (Conclusion) (sic)	Sábado 29 enero de 1859 N° 41 Año II	Biblioteca de Señoritas Imprenta de Pizarro y Pérez	
LAS FIESTAS DE MONJAS-BURGO EN EL AÑO DE 1858.	8 enero de 1859 N° 5 Trimestre 1	El Mosaico Imprenta de J.A. Cualla	
REFLEXIONES SOCIALES	8 de enero de 1859 N° 5 Trimestre 1	El Mosaico Imprenta de J.A. Cualla	Escrito corto
DEDICATORIA Este escrito corto lo realiza con ocasión del inicio de la publicación de <i>MANUELA</i> y como agradecimiento a que: “mis pobres escritos hayan visto la luz pública... --- ...y al apoyo que tenga la MUELA (sic) en su travesía por el mundo” ...	8 de enero de 1859 N° 5 Trimestre 1	El Mosaico Imprenta de J.A. Cualla	AL SR, RICARDO CARRASQUILLA Bogotá diciembre 13 de 1858.
MANUELA. NOVELA BOGOTANA, ORIJINAL POR EUJENIO DÍAZ. CAPÍTULO I LA POSADA DE MAL-ABRIGO	8 enero de 1859 N° 5 Trimestre 1	El Mosaico Imprenta de J.A. Cualla	“Los cuadros de costumbres no se inventan, sino se copian”
MANUELA. NOVELA BOGOTANA, ORIJINAL DE EUJENIO DÍAZ.	22 de enero de 1859 N° 5 Trimestre 1	El Mosaico Imprenta de J.A. Cualla	En esta sección se publican dos partes de la novela

(Continuacion (sic) del numero (sic) 3. °) Y CAPITULO II. LA PARROQUIA.			
MANUELA. NOVELA BOGOTANA, ORIJINAL DE EIJENIO DÍAZ. (Continuacion (sic) del numero 5. °) (sic) Y CAPÍTULO TERCERO EL CURA	29 enero de 1859 N° 6 Trimestre 1	El Mosaico Imprenta de J.A. Cualla	En esta sección se publican dos partes de la novela
MANUELA. NOVELA BOGOTANA, ORIJINAL DE EIJENIO DÍAZ. (Continuacion (sic) del numero 6. °) (sic)	5 febrero de 1859 N° 7 Trimestre 1	El Mosaico Imprenta de J.A. Cualla	<i>Aunque sea cierto, por desgracia, que en la Nueva Granada tenemos curas que no corresponden en su instrucción, ni en su moral al estado de nuestras necesidades sociales, sinembargo, (sic) no nos faltaría entre los cuales un tipo, que por evitar personalidades no citaremos. De los que han existido nombraremos al Dr., Ochoa de Subia, al Sr. Céspedes de Charalá, i no citaremos más por no ser difusos. Nota del A.</i>
EL VIAJE DE CARLITOS A LAS COSTAS DE SAN DIEGO, A FINES DE 1858.	Sábado 12 febrero de 1859 N° 43 año II	Biblioteca de Señoritas Imprenta de Pizarro y Pérez	“Si a los sacerdotes i legisladores conviene la lectura de escritos de costumbres, no menos a las señoras i (sic) señoritas”.
MANUELA. NOVELA BOGOTANA, ORIJINAL DE EIJENIO DÍAZ. (Continuacion del numero 7°) (sic) Y CAPÍTULO CUARTO EL LAVADERO	12 de febrero de 1859 N° 8 Trimestre 1	El Mosaico Imprenta de J.A. Cualla	<i>Si todos los detalles de este capítulo, no fueran fiel retrato de costumbres, cuya verdad nos consta, temiéramos que se calificara de libre esta narración. Sinembargo, (sic) apesar (sic) de la aparente libertad que reina entre las calentanas, no hai (sic) disolución sino imprudencia que los usos disculpan. (Nota del E)</i>
VIAJE DE CARLITOS A LAS COSTAS DE SAN DIEGO, EN 1858. (Conclusion.) (sic)	Sábado, 19 febrero de 1859 N° 44 año II	Biblioteca de Señoritas Imprenta de Pizarro y Pérez	Hay cambio en el Título de este cuadro, con respecto a su primera aparición. Firmada Puerta-grande enero 17 de 1859
MANUELA. NOVELA BOGOTANA, ORIJINAL DE EIJENIO DÍAZ. (Continuacion del numero 8°)	19 de febrero de 1859 N° 9 Trimestre 1.	El Mosaico Imprenta de J.A. Cualla	

(sic) Y CAPÍTULO QUINTO EL TRAPICHE DEL RETIRO.			
MANUELA. NOVELA BOGOTANA, ORIJINAL DE EIJENIO DÍAZ. (Continuacion del numero 9°) (sic) Y CAPÍTULO SESTO. LA LÁMINA.	26 febrero de 1859 N° 10 Trimestre 1.	El Mosaico Imprenta de J.A. Cualla	
UNA ELECCIÓN DE PRIOR.	Sábado, 5 de marzo de 1859 N° 46 año II	Biblioteca de Señoritas Imprenta de Pizarro y Pérez	
MANUELA. NOVELA BOGOTANA, ORIJINAL DE EIJENIO DÍAZ. (Continuacion del numero 10°) (sic) Y CAPÍTULO SETIMO ESPEDICION A LA MONTAÑA. (sic)	5 de marzo 1859 N° 11 Trimestre 1	El Mosaico Imprenta de J.A. Cualla	
MANUELA. NOVELA BOGOTANA, ORIJINAL DE EIJENIO DÍAZ. (Continuacion del numero 11°) (sic)	12 marzo de 1859 N° 12 Trimestre 1	El Mosaico Imprenta de J.A. Cualla	
MANUELA. NOVELA BOGOTANA, ORIJINAL DE EIJENIO DÍAZ. (Continuacion del numero 12°) (sic)	19 marzo de 1859 N° 15* (sic) error tipográfico Trimestre 1	El Mosaico Imprenta de J.A. Cualla	
UN PRECEPTOR DE ESCUELA.	Sábado, 19 de marzo de 1859 N°48 Año II	Biblioteca de Señoritas Imprenta de Pizarro y Pérez	
UNA CASCADA NUEVA EN LA AMÉRICA DEL SUR.	Sábado, 19 de marzo de 1859 N°48 Año II	Biblioteca de Señoritas Imprenta de Pizarro y Pérez	Firmado en E. D.
MANUELA. NOVELA BOGOTANA, ORIJINAL DE EIJENIO DÍAZ. (Continuacion del numero 13°) (sic) CAPÍTULO OCTAVO LA CASA DEL CIUDADANO DIMAS	02 abril de 1859 N° 15 Trimestre 2. °	El Mosaico Imprenta de J.A. Cualla	Última publicación en esta revista
EL OFICIAL DEL REI. (sic)	Sábado, 16 abril de 1859 N° 52 Año II	Biblioteca de Señoritas Imprenta de Pizarro y Pérez	Dedicado a mi amigo el señor J. David Guarín. (sic)
UN RECUERDO DEL FINADO DOCTOR MELENDRO.	Sábado, 7 de mayo de 1859 N° 55 Año II	Biblioteca de Señoritas Imprenta de Pizarro y Pérez	Firmado Bogotá marzo 19 de 1859.
LA RUANA.	Sábado, 21 de mayo de	Biblioteca de	“Artículo escrito por mí i

	1859 N° 57 año II	Señoritas Imprenta de Pizarro y Pérez	dedicado a mí mismo” (sic) (I, II, III y IV)
EL PREDICADOR.	Sábado, 28 de mayo de 1859 N° 58 año II	Biblioteca de Señoritas Imprenta de Pizarro y Pérez	
DE GORRA.	Sábado, 28 de mayo de 1859 N° 58 año II	Biblioteca de Señoritas Imprenta de Pizarro y Pérez	
FEDERICO I CINTIA, O LA VERDADERA CUESTIÓN DE RAZAS	21 de mayo 1859 N° 22 Trimestre 2	El Mosaico Imprenta del Mosaico	
MI PLUMA.	Sábado, 25 de junio de 1859 N° 62 Año II	Biblioteca de Señoritas Imprenta de Pizarro y Pérez	Artículo dedicado a mi amigo el señor J. Joaquín Borda.
RECUERDOS RUANISTICOS.	Sábado, 25 de junio de 1859 N° 62 Año II	Biblioteca de Señoritas Imprenta de Pizarro y Pérez	Al señor Celta.
LA MUJER EN LA CASA.	Sábado, 9 de julio de 1859 N° 64 Año II	Biblioteca de Señoritas Imprenta de Pizarro y Pérez	
EL GORRO.	Sábado, 16 de julio de 1859 N° 65 Año II	Biblioteca de Señoritas Imprenta de Pizarro y Pérez	(Artículo dedicado al ciudadano Yesid.)
UN PASEO A FONTIBÓN.	Sábado, 3 de julio de 1859 N° 66 Año II	Biblioteca de Señoritas Imprenta de Pizarro y Pérez	
ANDINA. (Dos palabras de gratitud)	Sábado, 30 de julio de 1859 N° 67 Año II	Biblioteca de Señoritas Imprenta de Pizarro y Pérez	Dedicado a Andina Firma: Eugenio (sic) Díaz Castro.
MODISMOS DEL IDIOMA	Sábado, 20 agosto de 1859 N° 34 Trimestre 3. °	El Mosaico Imprenta del Mosaico	(Anécdota de estos días)
LA VARIEDAD DE LOS GUSTOS	Sábado, 29 de octubre de 1859 N° 43 Trimestre 4. °	EL MOSAICO (AL CUAL ESTÁ UNIDA LA BIBLIOTECA DE SEÑORITAS) Imprenta del Mosaico	Dedicado al señor M. M. Madiedo
UN MUERTO RESUCITADO	Sábado, 22 de enero de 1860 N° 3 Año II Trimestre 1	EL MOSAICO (AL CUAL ESTÁ UNIDA LA BIBLIOTECA DE SEÑORITAS) Imprenta del Mosaico	
LA HIJA I EL PADRE (sic)	25 de febrero de 1860 N° 8 Año II Trimestre I	EL MOSAICO (AL CUAL ESTÁ UNIDA LA BIBLIOTECA DE SEÑORITAS) Imprenta del Mosaico	(Anécdota de estos días)
EL CANEI DEL TOTUMO (sic)	14 de abril de 1860 N° 15 Año II Trimestre I	EL MOSAICO (AL CUAL ESTÁ UNIDA LA	(DEDICADO AL SEÑOR JOSÉ MARÍA VERGARA I

		BIBLIOTECA DE SEÑORITAS) Imprenta del Mosaico	VERGARA)
EL CANEI DEL TOTUMO (sic) (CONCLUSION)	21 de abril de 1860 N° 16 Año 2 Trimestre II	EL MOSAICO (AL CUAL ESTÁ UNIDA LA BIBLIOTECA DE SEÑORITAS) Imprenta del Mosaico	Hay una nota del autor donde hace referencia la situación de la promulgación de la ley de VENTA LIBRE del tabaco
LA PALMA (fragmento de una novela)	10 de noviembre de 1860 N° 44 Año II Trimestre 4	El Mosaico. Álbum Neo-granadino Imprenta del Mosaico	El señor Eugenio Díaz es el redactor de este número
MARÍA TICINCE A LOS PESCADORES DEL FUNZA	10 de noviembre de 1860 N° 44 Año II Trimestre 4	El Mosaico. Álbum Neo-granadino Imprenta del Mosaico	El señor Eugenio Díaz es el redactor de este número. Considerada por muchos como anticipo a la novela indigenista
EL TRILLADERO DEL VÍNCULO	20 de febrero de 1864 Año III N° 6	El Mosaico Imprenta de Echeverría Hermanos	
PIOQUINTA O EL VALLE DE TENZA	Escrita entre 1864 – 23 de mayo de 1865	El Bogotano	Novela inconclusa (por muerte del autor) el capítulo 32 se publicó el 7 de abril de 1866 como folletín.
EL REJO DE ENLAZAR	18 de enero – abril de 1873 N° 50	La América	Los suscriptores recibieron como “prima” del periódico el libro de 296 páginas en formato 15 x 10 cm. como folletín.
LOS MISTERIOS DE LA LIBERTAD***	Abril de 1873 N° 8 Año 1	La América	
LOS AGUINALDOS DE CHAPINERO **	2 de abril - 28 de julio de 1873	Primera edición: Biblioteca de “La América” en las entregas del 74 hasta el 105	Se publicó como volumen independiente en 1873. Tamaño: 15 X 10 cm, y 324 páginas. No había sido reeditada y se miraba como curiosidad bibliográfica
BRUNA LA CARBONERA Antes llamada LAS AVENTURAS DE UN GEÓLOGO	21 de noviembre de 1879 -7 de mayo de 1880	El Bien Social	Apareció como folletín en las entregas del N.º (24) al N° (48) Se publicó solo hasta 1985

En el periodo de mayo/agosto de 1859 Eugenio no escribe para El Mosaico.

*A partir de la Revista N.º 40 del cuarto trimestre, del 8 de octubre de 1859, El Mosaico absorbe Biblioteca de Señoritas.

**Datos tomados de “*El Escaparate del Bibliófilo*” (Raúl Jiménez Arango). Lecturas Dominicales. EL TIEMPO. Núm. 18605. Bogotá, abril 18, 1965.

****Cuadro de costumbres* que aparece en el periódico La América, pero no ha sido tenido en cuenta por ningún estudio y/o recopilación de los escritos de Eugenio Díaz Castro.

Todo indica que su obra se produjo en un periodo muy corto. Usualmente se presenta como si para 1858, año del encuentro con Vergara, –luego del regreso a la capital en 1857 para acompañar a su madre–, sólo hubiera publicado *Una ronda de don Ventura Ahumada*, y llevar consigo, tanto los borradores incompletos de *Las aventuras de un geólogo*, escrito que más tarde cambiará el nombre por el de *Bruna la*

carbonera, como los cuadernillos en que estaba *Manuela. Una ronda de Don Ventura Ahumada* habría sido su primer *cuadro* escrito en la hacienda La Junca en el año de 1854. Los hechos de *Manuela* son claramente posteriores al levantamiento de Melo y hay referencias interiores al año de 1856. De acuerdo con lo establecido por la tabla de publicaciones, el periodo de máxima aparición de sus escritos en periódicos es entre 1859 y 1860. Desde 1861, al parecer, Díaz sufrió de una enfermedad que lo habría de acompañar hasta su muerte en 1865 y que le hacía muy dolorosa aún la acción de escribir; pertenecientes a este periodo serían sus otras novelas y la escritura de *Pioquinta o el Valle de Tenza*, interrumpida por su muerte. Según esta crónica, su producción literaria se habría concentrado en los últimos diez años de su vida, eventualmente alcanzando un pico de producción a partir de su participación y colaboración en periódicos, que sólo lo detuvo la enfermedad y la muerte.

A pesar de lo corto de este periodo, es posible proponer una división de su obra en tres grupos, de forma que permita una mejor consideración de su proceso de elaboración: Un primer grupo lo conforman los escritos realizados previamente a su arribo a Bogotá en 1857 y que corresponden a la producción más original del autor, realizado simultáneamente con su trabajo como mayordomo o dueño de haciendas.

Un segundo grupo lo forman sus *Cuadros de Costumbres* escritos en Bogotá y en torno a la fundación de *El Mosaico*. Esta producción está directamente determinada por su trabajo para publicaciones periódicas capitalinas como *Biblioteca de Señoritas* y *El Mosaico*. Esto significa que es una producción literaria específicamente vinculada a la literatura por entregas, de amplia divulgación y de gran importancia para el siglo XIX, pues implicó una consideración deliberada del público para el que se escribía, la intervención de una producción técnica y sus frecuencias en el quehacer literario y los inicios del reconocimiento profesional del escritor.

Un tercer grupo de escritos lo componen las cuatro novelas: *Bruna la carbonera*, *Aguinaldos en Chapinero*, *Pioquinta o El Valle de Tenza* y *El rejo de enlazar*. En ellas el autor hace uso deliberado de los *cuadros* redactados para los periódicos mencionados con la intención de elaborar una comprensión ideológico-política de los que estaba pasando en ese momento y lo que él consideraba que debía ser el orden social del país. De *Pioquinta o El Valle de Tenza* se publicaron 32 capítulos en el periódico conservador *El Bogotano*, entre el 23 de mayo de 1865 y el 7 de abril de

1866, cuando fue clausurado. *El rejo de enlazar* se publicó por primera vez como folletín, entre el 8 de enero y los primeros días de abril de 1873, en el periódico *La América*; al final los suscriptores recibieron la novela, como volumen independiente, dentro del proyecto de biblioteca adelantado por el periódico e imprenta *La América*, José María Otero Quijano y Manuel Briceño. La edición de *Los aguinaldos en Chapinero* también hizo parte de este proyecto y se publicó como folletín, entre el 2 de abril y el 28 de julio de 1873 (desde el número 74 hasta el 105 del periódico), y luego como volumen independiente en el mismo año. La sección literaria de este periódico estaba a cargo de José María Quijano Otero, contertulio de *El Mosaico*. La novela *Bruna la carbonera* apareció como folletín en el periódico *El Bien Social*, entre el 21 de noviembre de 1879 (N.º 24) y el 7 de mayo de 1880 (N.º 48). No tuvo publicación en forma de libro sino hasta 1985 en la ya referida edición de Procultura. Este periódico se inició el 14 de junio de 1879 y era dirigido por Manuel Briceño, jefe del partido conservador en Cundinamarca y muy posible autor del epílogo de la novela, tradicionalmente reconocido como no escrito por Díaz Castro; en la junta de redacción figuraban Sergio Arboleda, Rafael Pombo, José M. Otero, Luis S. Silvestre y José I. Trujillo.

Se ha insistido en varias oportunidades en cómo la concepción según la cual los *cuadros de costumbres* son nada más que copias de la realidad elaboradas esencialmente mediante descripciones que a su vez, no serían otra cosa que la más primaria y elemental forma de la escritura, tiene como consecuencia el ideal de la menor intervención del escritor y con ello, su silencio sobre su propio quehacer, que por lo demás, no requeriría de más explicación ni reflexión. Casi puede afirmarse que es todo lo contrario al *poeta doctus moderno*, porque con la mencionada actitud anula o inhibe las tres instancias de conocimiento en que se realiza esta condición: la comprensión de su propio quehacer a través de su tematización como asunto literario; el conocimiento de la literatura como instancia clarificadora de su propia producción y la intervención en la literatura de otras formas de saber; todo lo cual que sería innecesario al tratarse de sólo réplicas de realidades dadas.

El caso de Eugenio Díaz no es distinto, pero existe un pequeño *cuadro de costumbres* denominado *Mi pluma*, publicado a mediados de junio de 1859 en *Biblioteca de Señoritas*, que puede ser considerado como un *cuadro de costumbres de*

autor y que aporta algunas aclaraciones sobre su escritura. Sus demás escritos no carecen de reflexiones, escenas y aún crítica sobre la escritura en general, sobre la literatura y el lenguaje; un *cuadro* como *La Ruana* tiene muchos planteamientos e indicaciones con importantes consecuencias para la clarificación de muchos aspectos de la vida escritural del momento, por señalar sólo uno.

Nunca está de más, plantear el tema de los precursores materiales de la escritura y de la literatura: desde naciones donde los monopolios sobre el papel o sobre la industria editorial buscan direccionar los derroteros del periodismo y de la cultura; pasando por todos los procesamiento mecánicos de la palabra y su divulgación actual; hasta la existencia de sectores sociales ajenos a los libros, aun cuando estén fuertemente escolarizados. La imagen de Eugenio Díaz utilizando el respaldo de sobres de la correspondencia o el papel que sirvió de cobertura para envíos que le llegaban y haciendo plumas de varios materiales, como recursos para escribir sus cuadros y novelas es empleada para mostrar las dificultades a que se sobrepuso como escritor en el campo y muy seguramente también juega un papel en consolidar el prejuicio sobre lo rústico del mundo que habitaba, sobre lo alejado que estaba de la cultura y de los libros. El pasaje es el siguiente:

Mi pluma en la escuela fue de *castilla*, de ganso en la sabana, de pava y guacamaya en tierra caliente, de guala en los trapiches, y, por un capricho de la suerte, fue del reino mineral en Ambalema, y del vegetal en un establecimiento de pastales en que la use de un cañón de pasto de guinea.

...

La que hoy me acompaña junto a mi cama, es de pisco y esta tajada por el revés, para que no se corra la tinta (Díaz Castro, (1985), p. 356).¹⁴⁰

De la condición *no vitalicia*, de la diversidad de *razas* que ha tenido su pluma instrumento, lo primero que deduce Díaz es que su pluma oficio "... ha sido alternativa, democrática y sumamente popular." Pero lo que le interesa realmente poner en evidencia es que ha sido una condición básica y una actividad permanente durante toda su vida, desde que aprendió a escribir en la escuela con la pluma de *castilla* y realizó su primera carta para su padre, hasta la de pluma de pavo con la que escribía este cuadro en su lecho de enfermo. Su pluma ha sido *su fiel compañera*

¹⁴⁰ La cursiva en castilla es de la edición del libro.

durante toda su vida y por ello le recuerda su soledad, sus trabajos y los amigos que ya no existen. La virtud de su pluma la cifra en su *veracidad* y la prueba con el testimonio de los amigos que lo visitaron en sus distintos sitios de trabajo y que viven en Bogotá. El país que recorrió trabajando, también lo recorrió escribiendo y así lo cuenta:

...Verdad es que mi pluma no se ha ocupado de las glorias ni de las desdichas de mi patria, pero acompañándome en los trabajos del campo, cuando empuñaba yo la barra y el machete, ella me sostuvo sin las tiernas caricias de familia... (Díaz Castro, (1985), p, 356)

No sólo no ha cantado su *patria* y se niega a escribir de política, sino que acepta no deberle nada a su *pluma* en cuestión de versos, y entonces deriva su producción:

En esto de poesía ella fue tan ruin conmigo como la fortuna en concederme plata. Sin embargo, para algunas descripciones me solía prestar sus auxilios, acaso por consolarme cuando vivía solo en un establecimiento entre montes, cuando atravesaba los ásperos caminos, o cuando no tenía con quien conversar sino con mis arrendatarios o peones; y *de aquí mis artículos de costumbres y el plan de tres o cuatro novelitas descriptivas*¹⁴¹, que el público comienza a ver.

Y más adelante:

Del seno de las montañas que están debajo de la cordillera de Subia Occidental escribía yo el año de 51, al íntegro y honrado joven Francisco Soto V., del modo siguiente: “Aquí entre las húmedas y oscuras selvas, en medio de la ranhería de la peonada que saca quina, vivo en ranchos de vara en tierra, techados de hoja de corazón en donde a duras penas cabe mi escopeta, mi cama y el lío de mi ropa: esto me basta para vivir y vivo; pero hay *en esta su casa* un mueble de un valor infinito, para mí, y es mi pluma. En Bogotá se cree algunas veces que no se puede vivir sin una famosa araña de cristal o sin una bomba.

Cuando estuve en Ambalema, morando entre un salón lleno de prensas de tabaco, que yo dirigía, al escribir cada quince días, sobre una banca, a mi familia y a algún amigo, me parecía que veía bajar el termómetro, y que tentaba mi pluma tan fresca como una copa de helado: entonces era cuando mi pluma se ganaba todas mis caricias.

...

Que fidelidad la de mi pluma, que me hizo soportable mis penas, desde los montes fríos de la cordillera de Subia hasta los ardientes arenales

¹⁴¹ La cursiva es de esta investigación.

del Magdalena, lo mismo entre la quina, que, entre la caña, que entre el hostigoso y ardiente tabaco de los caneyes. (Díaz Castro, (1985), pp. 356-357)

Los pasajes que evidencian la presencia permanente y fundamental de la *pluma* en la vida de Díaz Castro pueden ser muchos más y parten de una condición de clase como la escolaridad que le convirtió la escritura en condición existencial, en un modo de ser. Por la biografía de su *pluma* tendrían que pasar todas las *miradas*, las *pinturas* que corresponden a su soledad y su trabajo. Lo cierto es que su trayecto como escritor no comenzó apenas en los dos últimos años que pasó en tierra caliente antes de volver a Bogotá ni con la fundación de la revista *El Mosaico*;¹⁴² su consagración a la escritura es muy anterior y el género en que se formó fue el epistolar. Fue dando cuenta de los trabajos, de los lugares, de las situaciones, etc., que iba encontrando en su trasegar laboral por el país, desde su soledad, a sus familiares y amigos, mediante *cartas* con las que construyó *la mina de oro* que le permitiría darle realidad literaria a una parte de la vida común y corriente de la nación.

Otro asunto muy clarificador para el caso en *Mi Pluma*, es la normalidad con que Eugenio Díaz, trata con el *cuadro de costumbres* como unidad literaria y, aún más, como unidad perceptiva. Inicia reconociendo que le adeuda *el material para tres artículos de periódico* a José Joaquín Borda: que, a partir de *Las fiestas de Cherburgo*, él escribió *Las fiestas de Monjas-Burgo*, luego a partir de *La Casaca* habría escrito *La Ruana* y, por último, con base en *El Tintero* habría escrito *La Pluma*, razón por la cual le pide acepte su dedicatoria de esta última. Pues, es deuda grande para alguien que está *comprometido con un redactor* y, por tal razón, varias veces ha puesto el codo sobre la mesa, ha mojado la pluma y la ha vuelto a dejar secar, “mirando las cornisas del cuarto, como si allí estuvieran *pintadas* las costumbres de nuestros pueblos”. Más adelante, y continuando con el recurso al lenguaje visual, agrega:

¹⁴² En este mismo cuadro cuenta que durante esos dos últimos años en tierra caliente (1855- 1857), su pluma produjo: *Una ronda de don Ventura Ahumada*, *Manuela* y *Las aventuras de un geólogo* (p.357).

...aquí me presenta la *pintura*¹⁴³ de una montaña o de una miserable choza; más allá una hacienda feudal; en una parte la presencia de las desdichas, las ilusiones en otra y por donde quiera la ausencia de la familia; por todas estas miradas tiene que pasar la rápida biografía de mi pluma, sobre cuya veracidad apelo a mis amigos que me visitaron en mis establecimientos... (Díaz Castro, (1985), p. 355)

Es decir, que los *relatos* en sus cartas, con los que contaba a familiares y amigos de las situaciones halladas, ya eran sus *cuadros*, esas *pinturas* que llenan la biografía de su quehacer de escritor, de su pluma oficio. Luego especifica que la función de esta era brindarles consuelo frente a los *cuadros* “repelentes del trapiche, o del trato entre negros y blancos”. Era la realidad misma la que le presentaba los *cuadros* y su pluma lo consolaba trasladándolos a las cartas, a lo escrito. Esto es, que los *cuadros* son propuestos como dados por la situación; si se considera la unidad del cuadro como la *fragmentación* que permite colocar una determinada circunstancia dentro de un marco y hacerla una pintura, es posible pensar que esta *fragmentación* procede, tanto de la necesidad de relatarla en una carta, como si todavía no se contara con los medios ni las herramientas necesarias para situarla de manera comprensiva en un conjunto articulado, en un cosmos, como lo denominan los griegos. La enorme nostalgia y la correspondiente soledad, lo volcaron sobre las *cartas*, que fueron paulatinamente llenándose de *cuadros* de ese país, que no le dolía menos y que recorría trabajando, hasta que tomaron consistencia propia y, además, quisieron ser *novela*, es decir, no querían quedarse sólo en *pintura* de una circunstancia, sino acceder a ser comprensión de una realidad.

La desenvoltura con que Díaz reconoce la deuda de *temas*, hace manifiesto que en cuanto literatura ese no es el problema central. Las transformaciones sufridas por ellos, como se evidencia en los títulos, debidas al tratamiento ideológico y estilístico que cada escritor les da, es lo que constituye la verdadera pluralidad y dinámica de la literatura. Además, estas deudas, la cordialidad por ser colegas en ciertas publicaciones, el reconocimiento de que su pluma no ha querido darle ni el más mínimo verso ni hablar de política, las dedicatorias, las reflexiones sobre el seudónimo –en el cuadro *La Ruana*– y sobre la veracidad como ideal literario y el

¹⁴³ Esta y la anterior referencia a la *pintura* señalan el cuadro como unidad perceptiva de la experiencia. En estos términos, la *cursiva* es de esta investigación.

reconocimiento de la influencia de la prensa, son asuntos que destacan la importancia que para Díaz tenía el asumir la situación del escritor.

Manuela

MANUELA. NOVELA BOGOTANA, ORIJINAL, POR EUJENIO DIAZ., se comenzó a publicar por entregas en el periódico literario *El MOSAICO MISCELANEA DE LITERATURA CIENCIAS I MUSICA*, N° 3 de 8 de enero de 1859. Se suspendió luego del N° 15 de 2 de abril de 1859, cuando se hacía entrega de la primera parte del capítulo octavo: *La casa del ciudadano Dimas*, de un total de treinta y un capítulos.¹⁴⁴ Recibida con evidente entusiasmo por Vergara, quien irónicamente señala que aun cuando “no se trata de los precios de la quina o del tabaco en Europa” y a pesar de que sea para un centenar escaso de interesados, se trata de una “buena noticia: Es que poseemos ya otra novela nacional”. Luego de sustentar su propia condición como estudioso de la literatura nacional, concluye afirmando: “poseemos ya la novela nacional”, y entonces la contrasta con *El doctor Temis* de Ángel Gaitán y con las novelas de Felipe Pérez, para hacer evidente el sustento de su aseveración y no escatima elogios:

...La novela cuyos borradores han llegado a nuestras manos, desde las ingeniosísimas de su autor, es un estreno feliz de un género completamente virgen. ...La originalidad, un tino exquisito, una observación rápida y feliz como la de todo el que está iluminado por el genio, son las dotes de esta novela eminentemente nacional y provechosa...

Más adelante:

... Páginas hay que son un modelo; algunas que piden lágrimas y ocurrencias que arrancan como a traición y sin que uno se defienda, una sonrisa provocada por la oportuna agudeza. La muerte de Rosa es de las del primero y segundo caso; el capítulo en que se encuentra la historia de la ‘Lamina’ nunca perderá su interés, jamás se leerá a sangre fría. (Vergara y Vergara, (1858), p. 8)

¹⁴⁴ En los dos primeros números del 24 de diciembre de 1858 y 1 de enero del 1859, apareció, en dos partes el *Prólogo* que Vergara escribió para la novela. En el N° 4 no apareció la entrega correspondiente a la novela por estar enteramente dedicado a escritos en verso, así como tampoco en el N° 14 en este caso se desconoce la razón.

Aunque en este escrito Vergara también señala las faltas en el estilo y en el lenguaje, que atribuye a su poca escolaridad y su largo trabajo en el campo, el escrito es primordialmente elogioso.

La pregunta es entonces, ¿por qué siendo el motivo y la ocasión decisiva para la creación de *El Mosaico* y siendo recibida tan elogiosamente, se dejó de editar apenas a los tres meses de haber comenzado su publicación y cuando apenas comenzaba a ver la luz el capítulo octavo? Pero, sobre todo: ¿por qué se guardó tanto silencio al respecto por parte de todos, aun del autor mismo, al punto de permanecer como un hecho sin esclarecer al que sólo es posible aproximarse conjeturalmente? Qué callos habrá pisado, se pregunta el profesor Felipe Martínez en su prólogo a la novela en la edición digital de Biblioteca Básica de Cultura Colombiana, otros señalan que su originalidad habría causado envidias en un grupo de escritores básicamente rigoristas pero poco espontáneos, y más usualmente se considera que Díaz, cansado de la intervención y las modificaciones que querían hacerle a su novela los distintos expertos gramáticos y estilistas, habría sustraído su manuscrito de la publicación. Lo más probable es que de las correcciones de estilo se pasara al pulimento de la imagen que se quería proyectar, tanto hacia el interior del país, pero sobre todo hacia el exterior, para presentarlo como una sociedad culta y civilizada ante todo a los ojos de la admirada Europa, y la presencia de la injusticia y de la pobreza, y del evidente abandono del ideal de la Independencia de construcción social, sumados a la denuncia de la retórica y de la incoherencia de los discursos políticos, no se adecuaban a este fin.

Lo cierto es que su primera edición completa se realizó en 1866 como parte del segundo volumen de *MUSEO DE CUADROS DE COSTUMBRES I VARIEDADES*, editado por Vergara en la imprenta de Foción Mantilla, un año después de la muerte de su autor. Posteriormente se realiza una edición de *MANUELA. NOVELA DE COSTUMBRES COLOMBIANAS de Eugenio Díaz*, en dos tomos en París en el año de 1889 por la Librería Española de Garnier Hermanos y con un prólogo de Salvador Camacho Roldan fechado ese mismo año y con respecto al cambio del subtítulo¹⁴⁵ de la novela no se conoce explicación alguna.

¹⁴⁵ Son estos los materiales con los que se cuenta como primeras versiones de la novela: los fascículos correspondientes de la revista (1859), el segundo volumen de *Museo de cuadros de costumbres i*

La literatura de Eugenio Díaz Castro está vinculada a los cambios que el país vivió a mitad del siglo XIX; en particular, a lo que el autor consideró como las consecuencias de la revolución del General José María Melo del 17 de abril de 1854 y del triunfo del liberalismo radical que condujo a la Constitución de Rionegro, es decir, que su obra está determinada como producción literaria, con el fin de crear una comprensión y expresión de las mencionados cambios sociales y sus consecuencias. El elemento central para esta finalidad es posible hallarlo en la construcción literaria que el autor hace de la hacienda colombiana como núcleo social y productivo desde el cual se realiza la comprensión del cambio social. Es importante aclarar que aun cuando la mayoría de las materias primas que conforman las exportaciones de Colombia son de origen agropecuario (tabaco, café, quina, añil, ganado, cueros), no es ésta la razón principal por la cual la hacienda se hace tema central en la obra de Díaz. Es en el sentido de que en ella es posible encontrar en forma literaria, lo que en términos sociológicos Guillén M., (1986) expresa diciendo que la hacienda se convirtió en un sistema social integrador clave al proyectar, más allá de su circunstancia económica e histórica, en otras instituciones, espacios y relaciones sociales, los valores y preceptos que configuran su modelo de movilidad social vertical, de relaciones interpersonales de mando, obediencia y lealtad; generando lo que el autor denomina la personalidad básica, y llegando a ser, de este modo, factor determinante de las relaciones de poder. Además, según el mismo Guillén, estos sistemas integradores claves originan sistemas proyectivos emocionales, pseudorreligiosos y mágicos, que confieren al grupo humano su carácter nacional. En igual sentido Freyre G., (2002) exploró la proyección de la estructura de las relaciones interpersonales y de los valores de la *Casa Grande* como posibilidad de explicación de la condición patriarcal de la sociedad brasilera. Literariamente, la inserción del país en la dinámica del capitalismo moderno y la consolidación del estado nacional, obligan al planteamiento del siguiente interrogante: ¿cómo se construye en la

variedades (1866) y los dos tomos de la edición de Garnier Hermanos (1889). De la mesa con símbolos masónicos en que fue escrita la novela en el pueblo de *Mesitas del Colegio* –que además, correspondería a la *parroquia* escenario de la novela– utilizando todo tipo de papel que llegaba a sus manos, y de la posterior transcripción en limpio de esos papeles en los cuadernillos mencionados por Vergara, por parte del señor Timoteo Gutiérrez, ofrece noticias el estudioso de la literatura nacional Isidoro Laverde Amaya, en su libro *de Fisonomías Literarias de Colombia*, Curazao, 1885, dentro de las cuales la correspondiente a Díaz Castro es con mucho la más extensa de todas y evidencia como Laverde fue un entusiasta de su literatura.

literatura de Eugenio Díaz Castro, la hacienda desde la compleja y ambigua dinámica entre la aceptación de un orden social nuevo y el mantenimiento del orden tradicional? Este interrogante es el hilo conductor para hacer evidente la relación entre literatura y sociedad en este caso a través de la movilidad en la hacienda.

El movimiento del General José María Melo y los artesanos, su toma el poder el 17 de abril de 1854, la formación del ejército bipartidista constitucionalista y la guerra que se desató para enfrentarlo y derrotarlo en diciembre de ese mismo año, son los sucesos catalizadores de la literatura de Eugenio Díaz, son los eventos que hacen que su escritura pase de los cuadros en las cartas a familiares y amigos, a la necesidad de hacer una literatura sobre el país. No sólo en *Manuela* la acción está menos determinada por los movimientos de la pasión en los enamorados, que por las intervenciones del “tinterillo”¹⁴⁶ Tadeo, que es *melista* y se ha instalado en la “parroquia”¹⁴⁷ con sus intrigas y persecuciones legales; sino que *El rejo de enlazar*, es una novela completamente dedicada a representar este mismo episodio de la vida nacional y sus consecuencias sobre el orden hacendatario en la Sabana de Bogotá; además de las referencias que del mismo se hace en otras obras como en *Bruna la carbonera*. En el siguiente fragmento en *Manuela* se resume la suerte de algunos *melistas* luego de perder la guerra el 4 de diciembre:

...El cura leyó en presencia de don Demóstenes y de los dos hacendados los principales documentos del archivo de don Tadeo, y entre ellos la carta siguiente, que don Demóstenes no había desdoblado:

Distrito de ***, mayo 7 de 1856

«Mi apreciado amigo don Tadeo: acabo de recibir una carta de don Francisco, en la cual me dice que él no piensa meterse en asuntos de elecciones este año, porque la patria y los gamonales de la corte le han correspondido como él no lo esperaba a causa de que después de haberse llenado de entusiasmo por las doctrinas sociales el año de 54 merced a los discursos de los ultraliberales, había sufrido un balazo en

¹⁴⁶ **Tinterillo, Ila:** (Del dim. de tintero.) 1. m. y f. *despect. coloq.* oficinista. 2. m. y f. Am. Picapleitos, abogado de secano, rábula. En: REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de la lengua española, 23.ª ed., [versión 23.6 en línea]. <https://dle.rae.es>

¹⁴⁷ En la *Constitución Política de la República de la Nueva Granada de 1842*, el territorio se divide en Provincias. Cada Provincia se componía de uno o más cantones, y cada cantón se dividía en distritos parroquiales. En (Pombo & Guerra, 1986) p. 328.

un costado, de parte de los mismos tribunales y de los tiranos llamados constitucionales en el día 4 de diciembre, y después había sido condenado con otros varios artesanos al presidio de Panamá, a (sic) tiempo que los jefes y motores de la revolución habían sido indultados, o auxiliados, o condenados por mero cumplimiento a vivir unos días en los lugares más cómodos de la República. (Díaz Castro, (2015), p. 558-559)

Eugenio Díaz no solo viste de *ruana* y *alpargates*, sino que hace uso permanente del simbolismo social y político del vestido en sus obras, identificándose con las Sociedades Democráticas y evidenciando que es partidario de los intereses artesanos y, por tanto, populares como lo manifiesta la mayor parte de su literatura. Es clara la pretensión de un igualitarismo radical: con un trato que carece de miramientos para quienes se presentan como de rango superior, así como de falsas cercanías y consideraciones para las personas pertenecientes al pueblo; pero no dejan de aparecer su prejuicios: los indios son considerados en su situación desde la caridad cristiana, los mestizos no tienen lugar en su literatura por provenir de la mezcla con extrañas razas, –promiscuidad que ofende el ideal de castidad de su moralismo católico–, y la preocupación por la mujer no deja de estar sujeta a los ideales tradicionales y religiosos de pureza.

Pero, ¿qué es lo que molesta a Díaz del movimiento de Melo? En primer lugar, es indudable que su carácter de golpe, su condición impositiva y militarista contraria a las libertades democráticas alcanzadas; pero es necesario reconocer que esto no lo lleva a la identificación de militarismo e Independencia tan corrientemente vinculados. Siempre mostrará su respeto, su admiración y reclamará por lo menos la gratitud con respecto a este proceso, así como también mantendrá la sospecha permanente de que el verbalismo y la incoherencia política no son otra cosa que el abandono de los ideales sociales e históricos de la Independencia. Contra Melo, sí; reconociendo la necesidad de derrotarlo militarmente, también, pero de ninguna manera adhiriéndose incondicionalmente a los grupos políticos que se unieron para formar el ejército constitucionalista; el golpe de Melo no deslegitima ni hace inexistentes los intereses de los artesanos; la derrota de Melo no es respuesta a las necesidades y condiciones de los sectores populares que estaban con él.

En segunda instancia, si con Melo aborrece el espacio de destrucción social y económica que abre la violencia y el militarismo propio del golpe de Estado, no es

menor su rechazo al movimiento y a la guerra civil que años más tarde lideró el General Tomás Cipriano de Mosquera. No obstante, es consciente que hay una extendida pobreza y una organización del trabajo que hace imposible que éste genere riqueza y dignidad para el trabajador: los estancieros como *Rosa*, de la posada *Mal Abrigo*, en *Manuela*, deben pagar un arriendo anual, y además tiene que prestar servicios gratuitos en los trapiches o en las casas de los dueños de la tierra. Como consecuencia de esta situación hay una permanente condición de degradación de los sectores más pobres, con especial énfasis en la situación de las mujeres. Esta es en gran parte la causa de los movimientos sociales y Díaz pondrá en boca de algunos de los personajes, la posibilidad del desarrollo tecnológico como fundamento de la producción de una riqueza que alcance para todos.

Como tercera medida, es evidente que Eugenio Díaz no es partidario de que el sector popular acceda al gobierno; si al desorden legislativo generado por el desconocimiento que los senadores tienen de la comunidad cuando hacen leyes, se le añade la incompetencia popular para gobernar y administrar, no queda sino el caos de los intereses particulares convertidos en gobierno: situación que el autor muestra en la manipulación que Tadeo tiene en la parroquia. Entonces Díaz apela a los dueños de las haciendas como “junta de notables” para que, restándole un poco de dedicación a sus propios intereses, asuman la reconstitución del orden social y la vida en la parroquia. Este principio tan contradictorio con sus concepciones liberales y sus sensibilidades sociales es el que enuncia, afirmando que la patria hay que fundarla desde la parroquia, hacia el Senado y no en el sentido contrario.

Los extraordinarios sucesos que habían tenido lugar en la parroquia, y el peligro en que se veían los encausados por don Tadeo, hicieron necesaria una junta de notables que fue convocada por don Blas, dando por lugar de la cita la casa de su hacienda. Esta junta tenía por objeto deliberar sobre la situación y adoptar el remedio conveniente. (Díaz Castro, (2015), p. 247)

Lo anterior para sustentar el planteamiento de que la literatura de Díaz Castro tiene un carácter doctrinario y político. No se trata de una doctrina en particular; adscribirlo a uno u otro partido, a una u otra de las facciones de estos es reducir la complejidad y las contradicciones de su pensamiento, de sus actitudes y de su literatura. Tiene profundas convicciones liberales, es evidentemente cristiano y

católico; cree en el desarrollo económico y tecnológico como alternativas a la pobreza; conoce la importancia de la producción para el mercado interno, pero trabajó muy duro para hacerse un lugar en las producciones para exportación. Tiene gran sensibilidad frente a la belleza de la mujer y una preocupación básica por la carencia de alternativas para su destino social, pero no deja de comprenderla desde los ideales tradicionales y religiosos; conoce las doctrinas políticas y a pesar de la forma dogmática que sus planteamientos tienen en muchas ocasiones, es evidente su necesidad del conocimiento e interpretación social. De todas formas, su doctrinarismo marca muy profundamente su literatura. No es sólo que algunas de sus obras hayan surgido como reacción a un episodio de la vida política nacional, es también que muchos de sus personajes son creados exclusivamente para poner de manifiesto una concepción o un ideal, haciendo que sus comportamientos e intervenciones tengan sentido sólo como ilustración del mismo. También determina la existencia de diálogos o escenas dedicados artificiosamente a poner de manifiesto una convicción o la crítica a un acontecimiento que fragmenta abruptamente el flujo de las acciones o la posibilidad de una trama.

En ocasiones, en una investigación literaria es fácil confundir la responsabilidad de hacer evidentes las razones que justifican el convertir una obra, un autor o un movimiento en objeto de estudio, con la elaboración de una presentación apologética del mismo. La única apología posible es la de la literatura como condición antropológica esencial y como singularidad social e histórica decisiva para la comprensión de una comunidad. El *costumbrismo* es sencillamente un hecho histórico literario y cultural, es decir, social, que tuvo lugar en el siglo XIX, de insoslayable y orgánica presencia en los diversos aspectos del devenir de la actual Colombia. *Manuela*, –como las demás novelas de Díaz Castro–, es una obra de difícil, y de ardua lectura. Los aspectos que más dificultan la lectura y apreciación literaria de Díaz son los siguientes:

- 1- Es necesario esperar hasta casi la mitad de la obra para que se desencadenen los acontecimientos que le confieren su significado y unidad narrativa.
- 2- La conversión de cualquier aspecto involucrado en símbolo o en pretexto para adelantar digresiones, discusiones u opiniones políticas sobre aspectos que, si

bien hacen parte del mundo social, no están directamente vinculados con el desenvolvimiento de la novela.

- 3- Una concepción ideológica compuesta de un lado por factores cristianos y católicos y, de otro, por concepciones liberales y desarrollistas, en sus vertientes más cercanas y sensibles al mundo social, que predetermina situaciones y personajes de manera decisiva en la obra, pero cuyas complejidades y contradicciones no terminan de asumirse ni de descifrarse.
- 4- En fin, que el mal que dinamiza la acción de la obra esté encarnado en la moralidad y las concepciones políticas consideradas como erradas de unos personajes, hacen que su lectura sea de difícil tránsito.

Sin embargo, y habiéndose considerado como “el primer novelista de oficio” en el país, la experiencia literaria de Díaz Castro tiene características que la hacen indispensable en la búsqueda de una alternativa propia de literatura, y que están ya presentes en su primera y más representativa novela. Características que como ya se ha dicho proceden básicamente de su sensibilidad y de su compromiso social. También ya se señaló cómo las revoluciones son en cuanto guerras civiles el catalizador que sacó su escritura epistolar de la intimidad familiar hacia el reconocimiento de la necesidad de una literatura con la cual dar cuenta de su sociedad y su momento histórico. Y es ese compromiso el que lo lleva a no quedarse sencillamente en el rechazo doctrinario de los movimientos armados, en un trivial pacifismo, y a buscar en la pobreza, en la injusticia social, en la ambición y el poder desmedido de los dueños de la tierra, en fin, en el mismo orden social existente la causa de esas revoluciones. Es decir, en la degradación y el deterioro de una forma de vida cotidiana como el origen de la destrucción y el arrasamiento que en determinados momentos se tornan guerra civil. Su doctrinarismo moral, religioso y político no mengua su inquietud social y su necesidad de comprender la situación, por el contrario, la permanente confluencia de estas formas de pensamiento en sus escritos evidencia su búsqueda de conocimiento y su opción por la literatura como quehacer idóneo para esta búsqueda. Al buscar persistentemente un conocimiento social, una discusión política y una expresión literaria que le permitan aclarar la situación, no se

limita solamente a una maquillada imagen, a una trivial, acomodada y pintoresca representación del exotismo popular.

Por ello, está permanentemente adelantando una labor de integración y profundización de las condiciones y problemas sociales, a través de su literatura. Geográficamente el autor ubica “La Parroquia o la parroquia de...”¹⁴⁸ en la vertiente occidental de la sabana, y la relaciona por el norte con el municipio de Guaduas, ubicado sobre el camino el colonial que de Bogotá conducía al puerto fluvial de Honda y donde se hallaban ubicados los juzgados; y por el sur con Ambalema, sobre el río Magdalena, sede de una de las más importantes factorías de tabaco en el país y puerto base de su exportación. Ahora bien, la exigua descripción de la *parroquia* le es suficiente para señalar que: su plaza estaba trazada hacía más de cien años, y tenía contruidos sólo dos de sus costados; en uno estaban “la iglesia, la alcaldía (antiguo cabildo)” y la casa cural. Por el otro flanco la construcción principal era la que poseía un local de una tienda, donde convergían los habitantes de la región para abastecerse de provisiones y sede del actuar de don Tadeo; por lo demás, el lugar contaba con apenas algunos “retazos de calles” (Díaz Castro, (2015), pp. 29-42. Lo anterior le sirve para poner en evidencia “la parroquia” como unidad de poblamiento existente desde la colonia y la convergencia en ella, tanto de la iglesia como de la institucionalidad civil, –primero como Cabildo colonial y luego como alcaldía republicana–, en dicho proceso. El diálogo entre Demóstenes –el cachaco sabanero liberal Gólgota y visitante de esas tierras– y el cura dejará planteado el problema de las dos presencias civilizatorias, para ponerlo en términos de Sarmiento (Díaz Castro, (2015), pp. 43-51)

Pero el componente principal de la “parroquia” es el conjunto de haciendas cañeras que hay a su alrededor y sus respectivos trapiches, con su corte de estancieros o arrendatarios, así como el enjambre de caminos y trochas que recorren y vinculan el territorio y a este con las otras poblaciones, incluidos los caminos que conducen a

¹⁴⁸ Díaz Castro utiliza ambas denominaciones en varias ocasiones se refiere a *la parroquia de...* como si deliberadamente silenciara el nombre porque la singularización no le resulta significativa, en cuanto solo interesa como unidad de poblamiento. Pero en otra ocasión se refiere al pueblo que adoptó el bello nombre de “La Parroquia”. Como ya se señaló Isidoro Laverde estableció que se trata de Mesitas del Colegio, que le habría servido de referente concreto y en el cual le fue posible conocer la hacienda La Junca y hasta la mesa donde Díaz habría escrito su novela, así como establecer lo que aún permanecía de las demás haciendas y sus trapiches mencionadas en la obra.

Bogotá y a Ambalema, polos entre los que se juega el destino social de la “parroquia”: la tradicional hacienda sabanera y la nueva empresa exportadora. En la casa del ciudadano Dimas, última estancia de la “parroquia” antes de dar paso simplemente a la selva, –por lo demás, último fragmento de la novela publicado en *El Mosaico*–, se encuentran Demóstenes que viene de estar perdido luego de un fracasado día de casería, y el cura que llega de la “parroquia”. Confluyen ahora en su preocupación por llevar la medicina y promover el matrimonio como institución religiosa y moralizante, hasta los primeros umbrales de la selva y las últimas “rozas de maíz”: es allí donde vive Pía que defiende de todo tipo de animales –loros, micos, etc.– armada de improperios y de una honda: pequeño y pobre David sobre cuyos hombros se sostienen los límites de la civilización, que no son sólo los de la selva, sino también los del degradante e inhumano trabajo en el trapiche, donde fue abusada por los otros peones en uno de los turnos que como estanciera tuvo que prestar al hacendado dueño de las tierras. Magnífica anticipación de lo que será la lúcida idea de *vorágine* en José Eustasio Rivera.

Más allá de como esta convergencia se manifiesta en la construcción del pueblo, el problema fundamental para Díaz Castro, –en esto recuerda la preocupación de Manuel Ancízar–, procede de la siguiente situación: si las doctrinas liberales y las nuevas concepciones científicas demuelen, con sus planteamientos y cuestionamientos las creencias de las personas más humildes de la sociedad, a las que sólo ha alcanzado algo de la doctrina católica, entonces, ¿sobre qué bases van a construir una moral o una comprensión de la realidad, cuando la educación pública es apenas un programa y nada garantiza su calidad? ¿Sobre qué ética civil pretende la ley republicana levantar su ordenamiento democrático y constitucional? ¿Cómo se realiza la tarea de sustituir una doctrina tan tradicional, dogmática y diversamente vinculada con la vida de las personas, en especial, del sector más humilde? ¿Por qué tanto empeño en modificar las tradiciones en que se ha sustentado la socialización hasta ese momento, cuando no se han creado ni propuesto otras formas de convivencia y la igualdad, así como la libertad legales no pasan de ser contradicciones flagrantes de una ley que no ha tocado los privilegios ni la irracionalidad social que generan? En términos que Díaz Castro pone en boca de *Manuela*, no es generar sino gente sin rey y sin ley. La relación entre la religión como factor tradicional básico de

la vida social y la ley como nuevo factor en la construcción de la comunidad, es un problema central para una persona de pensamiento liberal que ha entendido lo indeclinable del vínculo con el mercado mundial, pero sin dejar de serle fiel a los ideales de la Independencia y, además, con una profunda formación cristiana y tradicionalista.

Una de las relaciones adelantadas por Eugenio Díaz más significativas en su literatura es la establecida entre la situación social que tanto le preocupa y la *hacienda*. Al ser él mismo heredero de una hacienda en la Sabana de Bogotá y haber trabajado toda su vida con ellas, es un conocedor inmejorable de esta unidad económica y social. Y como se ha insistido, conoce tanto las haciendas productoras para el mercado interno de ganado, trigo y caña de azúcar, principalmente, como las dedicadas a la exportación de tabaco, en cuanto a lo económico, y las identifica como haciendas de la sabana o de tierra fría o haciendas de tierra caliente, y en este caso el énfasis es en la socialización y en la construcción de un sistema hacendatario como el de la sabana, que ha de servir de modelo para las demás regiones del país. Se puede decir que el protagonista real en la literatura de Díaz Castro es la *hacienda*: es la estructura básica de la parroquia –anterior a la iglesia y a la alcaldía que pasan a ser instancias racionalizadoras moral, religiosa y administrativamente del orden que ellas generan– y lo que allí sucede está determinado por las haciendas y sus trapiches. En *El rejo de enlazar* las protagonistas directas son dos haciendas ubicadas en la sabana; en *Bruna la carbonera* está presente la hacienda, no solo por las estancias donde viven sus protagonistas, sino también por los señores que forman la partida de caza; son tema de algunos de sus *cuadros de costumbres* como *El Caney del Totumo*, *El trilladero de la hacienda Chingatá*, entre otros. La hacienda es para Díaz Castro la fuente de riqueza, pero es también el centro de toda esa sociedad blanca, hermosa, de una moralidad sostenida por los compromisos matrimoniales y la estructura familiar patriarcal.

El problema para la parroquia es que las haciendas que la integran no han logrado desarrollar un sistema de socialización como el de la sabana de Bogotá; mientras que, por otra parte, los trabajadores de tierra caliente no son tan abundantes, humildes y disciplinados como los de las haciendas sabaneras. A muy poca distancia de la hacienda *El Retiro*, hogar de don Blas y de la imponderablemente bella *Clotilde*, está

el trapiche, lugar donde la caña es molida y su jugo es cocinado en enormes calderas para la obtención de mieles, panela y azúcar. La esposa de don Blas no pudo soportar ese horrible espectáculo del trapiche y se fue a vivir a otra parte, seguramente a una gran casa en Bogotá y por eso Clotilde permaneció en la hacienda como administradora. Las jornadas de trabajo son tan extensas, tan agotadoras y continuas que los peones vuelven a las estancias vecinas a donde pertenecen solo ocasionalmente en el año; los accidentes en la prensa o en las calderas los amputan y los arrojan a la miseria: la vida en el trapiche es poco más que la más indigna de las esclavitudes, en un estado igualitario y democrático, recuerda constantemente Díaz. La dificultad para encontrar peones para los trapiches hace que los hacendados recurran a las obligaciones de trabajo que le han impuesto a sus estancieros o arrendatarios, y la propiedad de la tierra y los mayordomos violentos y sin escrúpulos devienen la fuente de todo tipo de subyugación y vejámenes para los estancieros. A este tipo de cercanía entre la hacienda y el trapiche, corresponde en la ciudad la cercanía entre las casas de estos hacendados que tienen en el primer piso hacia la calle unos locales llamados *tiendas* y que en ocasiones son alquilados por mujeres pobres que hacen diferentes trabajos entre ellos la prostitución, como le cuenta la *Lámina* a Juanita hija de don Cosme, dueño de la hacienda y el trapiche de La Soledad, el día que le devuelve un libro que le había traído un antiguo pretendiente de la hija del hacendado: la tienda alquilada de la una, quedaba precisamente debajo de la habitación de la otra. La contradicción aquí, también es inmensa para Díaz y aunque va señalando y describiendo muchas de las relaciones no acaba de integrar y descifrar el sistema.

Recorre permanente a la consideración moral de la situación, a convertirla en un mal que tiene la fuente en un agente que personifica ese mal, y de esa manera logra solo integraciones parciales y distintas cada vez. Esto hace, que a pesar de esta relación que establece en muchas partes entre dueños de la tierra y marginalidad social, una de las escenas centrales de *Manuela* sea *La Junta de notables*, es decir, la reunión de representantes de todos los partidos existentes en el país para terminar con el poder,—léase: de las distintas haciendas del lugar— que en la parroquia tenía el gamonal don Tadeo, pues desde tiempo atrás los hacendados habían dejado en manos de los estancieros el gobierno de la parroquia. La propuesta de que el gobierno debe

ser adelantado por una aristocracia ante la incapacidad del pueblo para ejercerlo, no puede ser más clara y es una de las contradicciones más profundas en el liberalismo e igualitarismo de Díaz. De los asistentes a la junta el cura, don Demóstenes por ser transeúnte y el maestro Novoa, representante de los artesanos, no eran verdaderos delegados, es decir, dueños y representantes de los intereses de alguna hacienda de trapiche: *El Retiro* de don Blas, sede del memorable congreso, *La soledad* de don Cosme, *el Purgatorio* de don Eloy y la *Minerva* de don Manuel. Es decir, todos son *del partido Manuelista, el partido de las haciendas*; el verdadero partido lo constituyen los hacendados y los del pueblo que están con ellos, en contra de los estancieros que por delegación de los hacendados y por la revolución, llegaron al gobierno de la parroquia. La solución por su puesto es que los hacendados vuelvan a hacerse cargo del gobierno, pero como sus intereses no les dan tiempo y tampoco son suficientes para tantos cargos, entonces deciden que los estancieros continúen en el gobierno pero que los hacendados hagan uso de las “facultades dictatoriales de que están investidos los dueños de tierra”: o gobiernan de acuerdo con ellos o los despojan de sus “estancias”. La escena final del capítulo es tan diciente que vale la pena conocerla:

Después que se dispersaron los señores de la junta, perdiéndose en las obscuras selvas de los caminos, el patrón del Retiro empezó a poner en planta lo determinado en aquel congreso memorable. Mandó un recado al señor Juez 1º que era su arrendatario, rogándole que viniera al día siguiente muy temprano, trayéndole las causas que se estaban siguiendo en su juzgado

Muy temprano llegó el señor Juez 1º trayendo a la espalda una mochila, que descargó en el suelo a la vista de su patrón que estaba en la hamaca, y que desde allí recibió al primer magistrado de la parroquia. El señor Juez dijo, descargando la mochila:

- ¿Es que me menesta sumercé?
- Para echarte de la estancia, nada menos.
- ¿Por qué, mi amo?
- Por pícaro.
- Serán cuentos, mi amo; alguno que le tendrá codicia a la estancita en que vivo.
- ¿No me tienes encausado como ladrón y asesino?
- Es un nulo, mi amo; porque la gente que se mandó llamar al juzgado antier, fue para que firmara a ruego una solicitud para que nos rebajen a los probes del pago de la subvención provincial; pero con

tal que sumercé no me despoje de las maticas, haré cuanto sumercé mande.

– Bien. ¿Trajiste las causas?

– Sí, mi amo. Todo lo creminal (sic) que estaba en una caja lo traje entre esta mochila.

– Desocúpala allí en un rincón y llévate tu mochila. Puedes quedarte en la estancia, con las siguientes condiciones: 1º Me darás cuenta de toda causa que se inicie en tu juzgado; 2º Cuando no convenga que vayas a despachar, no irás. Yo te pagaré las multas que te echen. ¿Estás?

– Sí, mi amo.

– Pues vete, ¡y cuidado!” (Díaz Castro, (2015), pp. 253-254)

La condición de la mujer es uno de los asuntos centrales en la literatura de Eugenio Díaz. Son las protagonistas de muchos de sus escritos y estos están llenos de la rendida admiración que el autor tributa a su belleza. Casi todas son hermosas, blancas, a excepción de María Ticinze que es indígena. Son locuaces, están permanentemente vigiladas por los ideales dogmáticos de una sociedad profundamente mariana y muchas de ellas no tienen otra alternativa literaria que la muerte. Las mujeres de clase alta, están destinadas al matrimonio, a la familia y a cuidar de darle continuidad al sistema de tradiciones que articulan el mundo de los hacendados. Pero el autor tiene una preocupación particular por las mujeres pobres, las del otro lado del espectro social que no encuentran un matrimonio, y solo pueden ser sirvientas, o ser distintas clases de jornaleras en las haciendas, o realizar trabajos demandados por la ciudad como lavanderas, planchadoras, chircaleras, carboneras etc., cuya característica común es que no modificarán su situación de pobreza, lo cual las expone a las propuestas indecentes y falsas de hombres inmorales que consecuentemente las conducen a la prostitución: un tema recurrente en Díaz. Por oposición a esta situación, Díaz incorpora en *Manuela* a las tabacaleras de Ambalema, mujeres que ganan lo suficiente como para pensar en ahorrar y comprar alguna tierra, que viven de manera autónoma, gracias a una modalidad de trabajo asalariado en las fábricas productoras y exportadoras de tabaco. Pero además de esta situación social, Díaz reconoce el erotismo como condición humana. No es solo la belleza que celebra frecuentemente en sus personajes femeninos, es que hace que la palabra lleve los ojos de Demóstenes al talle o a la torsión del cuerpo de Rosa en el aire, a la tela y al íntimo traje que viste *Manuela* cuando dobla su cuerpo en la quebrada para lavar la ropa, en

fin, aunque no lo desarrolla ni lo enfrenta, como determinante de la conducta y de la subjetividad, nombra el erotismo y se acerca bastante al cuerpo femenino. Curiosamente estos acercamientos siempre se dan con ocasión del encuentro con mujeres del pueblo. La belleza de las mujeres ricas siempre es descrita en términos muy formales y la afectación o el sentimiento erótico no acontece con ellas.

De esta manera, entre unos ideales religiosos, moralistas y marianos con que se juzga estrictamente la conducta de la mujer, la carencia de alternativas sociales y económicas que le permitan un desarrollo autónomo y la incapacidad cultural y social para asumir el erotismo, no hay posibilidad para el desarrollo de una trama pasional. Si es verdadero amor, debe terminar en un institucional y funcional matrimonio en el que desaparece por completo diluido en los ideales morales. De lo contrario son bajas pasiones de hombres perversos que se manifiestan en falsas propuestas que conducen a la mujer a la degradación y la prostitución. Es decir, realmente no hay lugar social para el amor y la pasión, para el libre desarrollo de relaciones: solo hay una dicotomía muy simple con extremos muy estrechos, lo cual se simboliza en la muerte como destino constante de estas protagonistas. La literatura no alcanzó para asumir y expresar el mundo de la sexualidad vigente y en su defecto, se refugió lastimosamente en el moralismo más tradicional.

Cuando el *cuadro de costumbres* incluye las bellas muchachas estancieras que son requeridas por las urgencias sexuales de los patrones o el trabajo en el trapiche que se extiende sin término obligando a los peones a dormir y vivir en el sitio mismo de trabajo para cumplir con la demanda de mieles, sus cuerpos mutilados por los molinos de caña o por las mieles hirviendo, los hacendados sosteniendo su arbitrariedad con la violencia que ejercen sobre sus arrendatarios, o la ignorancia generalizada, la insalubridad y la pobreza, entonces la imagen proyectada ya no es la representación pintoresca, no sirve para decorar salas y cautivar extranjeros. Díaz no comparte el objetivo de componer la imagen social y así lo manifiesta a través del cura de la parroquia:

- ¿Y el temperamento?
- No muy bueno, caballero.
- No debería usted decirlo, porque entonces se puebla menos su distrito parroquial.
- Yo no diré una mentira, señor, porque la cuestión temperamento es cuestión de vida o muerte, ¿y cómo le iba yo

a decir a usted que mi parroquia es sana, para comprometerlo a que trajese su familia a padecer epidemias? ¡Sería un crimen inaudito!

- ¿Y cuando sea cuestión de hacer plata con trasplantar la gente?
- Eso casi no necesita respuesta entre cristianos. (Díaz Castro, (2015), p. 45)

La finalidad de proyectar una imagen idílica de la sociedad nacional, es la razón de la principal *fragmentación* de las representaciones costumbristas en el país, y la verdadera causa de la incomodidad que la presencia de Díaz generaba; no es que se cansara por las correcciones que querían hacerle, es que sus cuadros y su proyecto literario resultaban muy impertinente con respecto a la imagen pintoresca de pueblo que se buscaba proyectar.

El Rejo de Enlazar y las otras Novelas

Entre la Hacienda y la Ciudad: La Sabana de Bogotá como Epicentro del Poder

*“Describir es seleccionar;
seleccionar es evaluar;
evaluar es criticar.”
Gouldner: Enter Plato.*

Como ya se señaló, en la corta vida pública de la escritura de Díaz Castro para las diferentes ediciones periódicas con que colaboró, hay un pico de máxima productividad en torno a 1859. En ese año aparecen impresos por lo menos diez y nueve de sus *cuadros de costumbres*, además de las *entregas* correspondientes a los primeros ocho capítulos de *Manuela*, de otros escritos de carácter no literario. En el año anterior se publicaron cinco *cuadros* y en el siguiente seis, con lo cual quedaría prácticamente completa la edición de su producción de *artículos de costumbres*. Que en 1860 se haya detenido casi por completo sus publicaciones de *cuadros* y el hecho de que de sus cinco novelas ninguna conoció edición integral en vida del autor, permite conjeturar que los años de postración por enfermedad anteriores a su muerte, estuvieron dedicados a trabajar en sus novelas; por su puesto, en la elaboración de su

universo novelístico, no a adelantar las correcciones que los ponderados *cachacos* gramáticos le sugerían para que su lenguaje social no molestara sus privilegiados oídos. Poco más de un mes después de su muerte se inició la edición por entregas de *Pioquinta o el Valle de Tenza*, novela en la que estaba trabajando al final de su vida y que quedó inconclusa, no solo por carecer de fin, sino porque muchos de sus capítulos son prácticamente esquemas y primeros escritos a partir de los cuales se adelantaría el trabajo con posterioridad.¹⁴⁹ Un año más tarde, en el segundo volumen de *El Museo de Cuadros de Costumbres y Variedades* vería la luz la primera edición completa de *Manuela*, con el ya comentado problema de hasta dónde puede estar intervenida por Vergara. o Marroquín o Carrasquilla, los tres que según Martínez Silva participaron en “rescatar una obra plagada de defectos.” Siempre bajo la forma de edición por entregas, en el año de 1873 aparecieron primero *El rejo de enlazar* y, luego *Los aguinaldos en Chapinero* y entre 1879 y 1880, ahora con el nombre de *Bruna la carbonera*, la otra novela que había escrito en sus últimos años en tierra caliente con el nombre de *Aventuras de un geólogo*; de estas la única que conoció edición integral, en forma de libro para los suscriptores del periódico *La América*, al final de su edición por entregas fue *El rejo de enlazar*.

La Independencia había cuestionado la condición de Bogotá como capital administrativa del Virreinato de la Nueva Granada y concomitantemente las provincias habían sentido la posibilidad de su fortaleza y su unidad interior, sin necesidad de transigir con un centro para lo cual no parecían haber razones evidentes. Sólo la presencia de un hombre y un proyecto como el bolivariano, y el miedo a la fortaleza de los enemigos externos podían sostener la necesidad de organizarse en torno a un único centro. Muerto Bolívar y disuelta la unidad entre los estados de Venezuela, Quito y Cundinamarca, el fantasma de la soberanía de los distintos estados y del desconocimiento de la necesidad de un centro, volvió a recorrer el país. Ya se ha mencionado también, que la Constitución de 1853 había dado lugar al proyecto federalista, con su debilitamiento del ejecutivo central y su fortalecimiento

¹⁴⁹ La mayoría de los datos para este recuento, están tomados de los ofrecidos por Elisa Mujica en sus escritos introductorios realizados para cada una de las novelas de su edición. Así mismo, en la partida de bautismo, junto con los artículos biográficos y críticos de José María Vergara y Vergara, de Nicolás Pontón, Jorge Isaacs, e Isidoro Laverde Amaya, así como en los artículos autobiográficos: *Mi pluma*, *El gorro*, *La ruana* y *La variedad de los gustos*, se hallan todos compilados por Elisa Mujica, en el segundo volumen de Díaz Castro (1985), pp. 355-465.

de los legislativos regionales y provinciales. Por tanto, uno de los proyectos más importantes en el momento y con más incidencia en la vida social en general del país, fue y ha sido el de sustentar a Bogotá como centro y capital de la República. “El cerebro de la nación” la consideró el expresidente Alfonso López M., en una trivial y desafortunada metáfora que radicaliza el substrato anatómico que ya está en el concepto de “capital” y que parece, entonces, condenar las demás regiones a disputar su reparto de las restantes partes del cuerpo, y a partir de allí encontrar su identidad y su lugar, sin que les sea posible pretender ser o tener centro (López Michelsen, 1977), pp. XIII- XXXVIII)¹⁵⁰. De cara a las demás regiones del país, a los procesos de poblamiento de sus grandes espacios baldíos y en especial, la adelantada, mediante la colonización de las tierras calientes, Bogotá se presentaría como el *centro* promocionándose, primero en la existencia de una dinámica cultural que no tenía ninguna otra parte en el país y segundo, por tener un prototipo de socialización idóneo que no era otro que el “sistema de haciendas sabaneras”. Una estricta jerarquía y orden familiar que garantizaban la continuidad de los privilegios, una humildad popular que garantizaba la obediencia y la disciplina laboral indispensables para su funcionamiento como unidad productiva y, un catolicismo que con su caridad para unos y su resignación para otros santificaba los horrores de las injusticias, de la enorme marginalidad producida por ese orden social.

Como ya se dijo, en *Manuela*, Eugenio Díaz había vinculado a su realidad literaria, mediante *La Parroquia*, –ubicada en la ladera occidental de la sabana de Bogotá, por donde se descende a las famosa “tierras calientes” de las orillas del río Magdalena–, el territorio comprendido desde el pueblo de Guaduas hasta la población de Ambalema, uno de los epicentros de la producción y exportación del tabaco que estaban generando una riqueza no conocida antes en el país y que lo estaba removiendo con fuerza. Un bogotano a caballo, letrado y portador de un dinero para el que los lugareños no poseían con que dar el cambio cuando intentaba pagar un servicio, salía hacia un pueblo del occidente de la sabana a comenzar el

¹⁵⁰ Existe en el país un regionalismo que además de volver ideológica la preeminencia de Bogotá y fomentar divisiones sociales, promueve el reconocimiento de cada región en representaciones que incluyen aspectos degradantes y normalizan el provincianismo, en cuanto pertenencia estática y acrítica a los ordenamientos locales.

reconocimiento de un país que aun siendo el suyo, sin embargo, le era ajeno¹⁵¹. Había nacido Díaz Castro en Soacha, poblado ubicado al sur de la sabana, reconocido por ser un mercado para el intercambio con los productos de tierra caliente, por la presencia de poblaciones indígenas muiscas y por estar en el camino del río Bogotá hacia la cascada del Salto del Tequendama cuyas aguas se tributan al Magdalena. En *Bruna la carbonera*, la estancia de “ñor Lecio”, (sic) –papá de Bruna– está localizada en el suroriente de la sabana, entre los cerros de Monserrate y Guadalupe, por donde luego se ascienden hasta el páramo de Cruz Verde y ya de ahí desciende la cordillera hacia los Llanos Orientales. En ella la familia de una humilde campesina a causa de la producción y venta del carbón vegetal entra en contacto con la entraña urbana de Bogotá. Mientras que, en *El rejo de enlazar*, las dos haciendas vecinas “que son el teatro de los cuadros de costumbres que vamos a describir” (Díaz, (1972), p.13), *El Olivo* alcanza hasta las tierras paramunas del frailejón y continúa por la sabana, a la vez que *La Pradera* se extiende por terrenos sabaneros, lo cual significa que las concibió como ubicadas en el oriente. Las haciendas y las familias tradicionales bogotanas enfrentan los cambios que traen los tiempos. Por esta razón, Chapinero, un pueblo ubicado al norte de la ciudad de Bogotá y el valle del río Tenza, más al norte aún, proveen escenario a las otras dos novelas: *Los aguinaldos en Chapinero* y *Pioquinta*. En la primera un grupo de bogotanos, en esta ocasión muy ciudadanos, convergen en la mencionada población con el propósito de descanso y entretenimiento durante la época navideña, mientras que en la segunda se recoge un hecho propio de la violencia que en ese momento condujo a la Constitución de Rionegro y a los Estados Unidos de Colombia.

El asedio literario a la sabana de Bogotá, al territorio que pretende ser el “centro” se perfeccionaba de esta manera. La sabana de Bogotá no es sólo el sistema geográfico de planicie más grande de los andes colombianos; señala también hacia un territorio con una significación y un peso político y administrativo, definidos en la historia nacional, tanto por su poblamiento y productividad, como por el decisivo papel que ha jugado como centro y asiento de las diversas formas de gobierno que ha tenido el país. Para Díaz es imposible concebir a Bogotá sin el sistema de haciendas

¹⁵¹ Escena que guarda similitudes con la primera salida de don Quijote, pero también muy cercana a la salida de Manuel Ancízar -Alpha- con la *Comisión Corográfica*. Con la diferencia de que en este caso la salida no es a las provincias del norte, sino hacia un pueblo del occidente de la sabana.

que poblaba la sabana, y esta integración territorial, económica y social era el principio de superación de la *fragmentación literaria* propia del *cuadro de costumbres*; en cuanto empezaba a proveer la comprensión del sistema social y de la forma de vida que podrían llevar de un cuadro a otro, y con ello a los motivos, a las relaciones y a las situaciones propias que permitirían desarrollar una trama en un escenario consolidado y dotarla de personajes consistentes. Pero el logro de lo anterior implica que la *sabana literaria* no pueda ser considerada sólo como un territorio; eso no le sería suficiente para ser un *cosmos literario*, debe estar estructurada también como un sistema, una forma particular de vida social a partir de los problemas e intereses que dinamizan y sustentan la cotidianidad de sus pobladores. Constituida por situaciones materiales de vida y por un entramado de relaciones humanas desde donde se determinen los problemas y las actividades que forman concretamente esa vida, para que entonces aparezcan los motivos, las acciones, los intereses, los sentimientos, las decisiones locales, etc., sobre las que se pueda levantar y mantener la verosimilitud de la ficción de una trama novelesca propia. Estas novelas también dieron pasos decisivos al respecto.

Junto a *Manuela*, procedente de las tierras calientes vino una segunda novela, a la cual aún en 1859, Eugenio Díaz se refería como *Aventuras de un geólogo*, en el escrito *Mi pluma* y que tuvo que esperar mucho más que las otras tres para su aparición por entregas (1880) y lo hizo con el nombre de *Bruna la carbonera*. Este nombre, tan cercano a la posterior y hermosa forma con que Miguel Hernández nombraría su pena: “Umbrío por la pena casi bruno, porque la pena tizna donde estalla”, y la referencia al levantamiento y guerra civil promovidos por el general conservador Tomás Cipriano de Mosquera, entonces como liberal radical, contra el gobierno conservador de Mariano Ospina, son evidencia suficiente de las modificaciones que sufrió.

La mujer y la necesidad de comprender las determinantes de su destino son una inquietud estructurante y permanente en la literatura de Díaz Castro. Brunna hace parte de la familia formada por un estanciero, tiene dieciséis años, es hermosa de rasgos claramente españoles y es quien lleva a vender a la ciudad el carbón. Con su dulzura y su “fe de carbonera” hará frente a las urgencias de la pobreza y a las trampas que le tenderán a su virtud, esto es, a la oscuridad social que Castro percibe en el destino de

la mujer. Oscuridad del destino femenino que se pinta desde varias instancias; en primer lugar, desde un trabajo de los pobres que no produce sino pobreza, que no genera ninguna alternativa económica, como queda expresado en el diálogo de Bruna con su hermana Tomasa en el primer capítulo cuando ésta, cansada del trabajo con el carbón y de las condiciones cada vez más desfavorables de su venta, manifiesta querer irse a trabajar de peona a una hacienda, y Bruna le responde que las circunstancias serían peores y estaría a expensas de un desconocido mayordomo que la trataría como quisiera¹⁵². En segunda instancia, la penuria y la necesidad hacen que esté expuesta al asedio por “los de zapatos”,—desde su riqueza, desde el acomodo ventajista de las doctrinas políticas y aún desde la violencia. Y en tercera instancia porque además de la circunstancia material, la conducta de la mujer está socialmente sancionada desde una moralidad estrecha e intransigente, para la cual el sacramento del matrimonio y la defensa a ultranza de la pureza constituyen la única posibilidad de su reconocimiento. En la estancia como en la hacienda todos se casan. Por fuera del matrimonio, para la mujer no hay sino terrenos cercanos al “vicio”, en términos de Díaz, a la prostitución y esta tiene lugar en “las tiendas”.

La relación *hacienda, estancia, ciudad* se da a través de la producción y venta del carbón. El estanciero accede a la posibilidad de construir *algo* en donde habitar con su familia, al uso de un bosque que lo provee de madera y a un pedazo de tierra donde tiene sus propios cultivos y cría sus animales, a cambio del pago de un arriendo, tanto en dinero, como en trabajo y servicios. La familia depende de lo que producen en la estancia. Con el trabajo familiar “fabrican” el carbón que venden en la ciudad, pero también ven por el cultivo en el huerto y por algunos terrenos sembrados con papa y cebada, así como del cuidado de cinco ovejas cuya lana hilan y luego elaboran en un telar que tienen en el corredor de la morada. También prestan servicios al dueño de las tierras, como cuando tienen que atender a sus amigos que van a cazar venados. En el extremo de la precariedad, la estancia representa una unidad de auto subsistencia previa al mercado moderno. Los hacendados ya no son la junta de notables que debe tomar en sus manos las riendas del destino de la parroquia como en *Manuela*, sino

¹⁵² Esta condición laboral de la sabana fue reconocida por varios escritores de la época y por el mismo Díaz, en *Manuela* al poner de presente la condición de las trabajadoras del tabaco en Ambalema. (Díaz, (2015), pp. 341-373) Entre otros también fue reconocida por Medardo Rivas en *Los trabajadores de tierra caliente*, y en el escrito anónimo *Emigración al Magdalena*, publicado en 1864 por la Editorial de *El Mosaico*.

que aparecen con la arbitrariedad de su poder y con una riqueza que está directamente e inversamente relacionada con la pobreza de sus estancieros. Las relaciones que habrán de recomponer la *fragmentación* del *cuadro*, empiezan a aparecer.

La ciudad va al campo, primero en forma del geólogo Don Jorge de la Bastida y Tenorio, caballero, profesor, de ascendencia española, de la cual, además, Díaz aclara que eran de “esos que desde los tiempos de la conquista se habían venido por la calle del medio sin mezclas con extrañas razas” (Díaz Castro, 1985, p. 219) Los domingos, don Jorge pasea por el boquerón del río San Francisco, en ocasiones en compañía de su amigo Amílcar, en busca de fósiles que sustenten sus concepciones científicas. Su dedicación a la geología y su búsqueda de fósiles no son otra cosa que un reconocimiento de la *Comisión Corográfica* y de la *Expedición Botánica*, al intento de introducir el conocimiento científico como parte de la sociedad nacional; al respecto, es muy significativa la escena en que Jorge compara el conjunto de recortes de periódicos y de avisos referentes a diversos episodios de la vida nacional que Bruna colecciona junto al altar que han armado en su casa, con las distintas capas que componen la tierra, en un intento por hacer evidente la necesidad y la densidad temporal con que geología e historia explican los procesos de formación de la tierra y de la sociedad. Ambos son liberales, pero mientras Díaz hace de Jorge un modelo de coherencia ética y política, convierte a Amílcar en un personaje que representa el discurso político y su conversión en simple retórica circunstancial y ventajista, con la cual es posible llegar hasta la guerra con la intención de lograr intereses particulares, por no estar vinculado a una conciencia y a un compromiso social¹⁵³.

Mientras que Bruna y su familia van a misa, se ciñen a lo que alcanzan a comprender de la doctrina católica y a lo que desde su interpretación se ha convertido en tradición y prejuicios férreos e intransigentes, pero también son testigos, de la incoherencia entre los discursos políticos y la vida social concreta. Hace Díaz un lúcido cruce entre lo que para él es la ignorancia, la intransigencia y la humildad de

¹⁵³ Guerras, revoluciones que para Díaz no representan sino la destrucción social y económica; en esta novela, son también los soldados del General Melo los que reclutaron forzosamente a Hermenegildo, hermano de Bruna, quien moriría en una batalla en las inmediaciones de Pamplona defendiendo un partido político que no era el suyo, y les quitaron la única vaca que tenían, muy llorada por las dos niñas, y que como en el posterior cuento de Juan Rulfo, era su baluarte en la pobreza. En Díaz la revolución y en Rulfo la crecida del río destruyen la defensa y exponen a las niñas a la prostitución: esta última es otro espacio de relación entre hacendados, ciudadanos, estancieros y pobreza.

los pobres que los torna susceptibles de ser permanentemente engañados, las necesarias concepciones políticas y su proclive oportunismo verbal y el solitario intento de la ciencia y de la ética, como circunstancias discursivas con la que se pretende construir una nación. A este cruce hay que añadir dos circunstancias más. Desde *Manuela*, se propuso la presencia de la literatura extranjera como un elemento propicio para el extravío de las mujeres; esta literatura está presente en las vidas de “Lámina” y de “La Paloma”¹⁵⁴. Esto hace suponer que la presencia de obras como *Madame Bovary*, *La dama de las Camelias* o *Manon Lescaut* aterrorizó a los literatos nacionales del momento, con la influencia cultural y moral que pudieran tener en la formación de una emocionalidad, de una sentimentalidad y, sobre todo en la búsqueda de una autonomía ética que les permitiera a las mujeres pensar en recuperar sus cuerpos de la confiscación a que los tenían sometidos las tradicionales virtudes. Un motivo más para crear una literatura propia con base en las tradiciones locales, un motivo más para la búsqueda del control de las expectativas de entretenimiento y de cultura que los nuevos sectores sociales que iban paulatinamente ingresando en el mundo de la lectura y de la escritura. La otra circunstancia señalada por Díaz es la consideración de que quienes cuestionan las doctrinas religiosas, –liberalismo radical– no se dan cuenta de que este hecho tiene en los sectores sociales pobres y ajenos a toda otra forma de cultura, la consecuencia de dejarlos sin ninguna concepción de moralidad que oriente sus acciones en relación con la vida privada y con respecto al bien común. Evento en el que encuentra una razón más para la defensa y sostenimiento de su catolicismo. Las relaciones entre los diversos discursos que cruzan el espacio comunitario, la privilegiada y diversa distribución de los conocimientos y de la cultura, hace presencia como factor determinante de las alternativas de construcción social en las novelas de Díaz.

También llega la ciudad y los hacendados a la estancia vecina en forma de partida de caza: con sus caballos, sus botas, sus perros, sus armas y sus alcoholes, con toda la prepotencia y la arbitrariedad que les permite su condición de grupo de poder y sus aprestos militares, en la pobre y débil choza del estanciero y con el agravante de que

¹⁵⁴ La historia de la Lámina hace parte de *Manuela* mientras que La Paloma lo es de *Bruna*. Esa es la razón también de la existencia de un periódico como *Biblioteca de Señoritas* dedicado para “el bello sexo” y para el que Díaz escribió tantos cuadros de Díaz a su vez *El Mosaico* estaría dirigido a los hombres.

son amigos del dueño de las tierras y es él quien ha recomendado que se les reciba y atienda: no es posible sino la sumisión. La escena no puede ser otra que el atropello y el requerimiento de la belleza de las dos hijas del estanciero, quien no tiene más recurso que ayudarlas a escapar para que pasen la noche escondidas en el monte. Ya no es sólo que hay señores y pueblo porque así lo quiere la voluntad de Dios; el despojo, la sumisión, el soborno, el trabajo, el acaparamiento, son ahora acciones y situaciones señaladas y ponen de presente las relaciones existentes como causa de la cual depende que la pobreza de unos sea resultado de la acumulación de los otros. Los hacendados no aparecen en esta novela como la redentora junta de notables que ha de salvar a la comunidad del mal, personificado en alguien que pertenece precisamente a la facción política que el autor rechaza; aparecen ahora como una agresiva partida de caza. Escena de la que hacen parte don Jorge y don Amílcar que aunque abochornados por los abusos, sin embargo terminan calificando a los cazadores de *buenos*, a la par que el *narrador* finaliza reconociendo la cacería como un verdadero placer; cuando al parecer, es también un anticipo de las partidas de soldados, dirigidos por Mosquera, –otro general hacendado–, que más adelante incendiarán el rancho de Bruna con su hija recién nacida adentro, desatando todo tipo de desgracias sobre la vida de los estancieros, entre ellas la locura y posterior muerte de la protagonista.

Con sus viajes a la ciudad a vender el carbón, Bruna conoce a Angelita, a Carlota –La Paloma–, a doña Antonia Pérez de Florido y sus dos hijas Rosa y Blanca, y con ellas se completan los principales lugares de la mujer en la sociedad sabanera: las que hallan con el matrimonio su acceso a ser señoras y con ello resuelven toda su situación existencial; el complejo y diverso ejército de sirvientas de las señoras más distinguidas, del que hace parte Angelita; la estanciera pobre que se encuentra entre el matrimonio y la realización de un trabajo que requiere la ciudad pero que no le alcanza sino para ser pobre, y las que han llegado a la prostitución y habitan entre las tiendas y los hospitales. Como ya se dijo, Díaz sitúa entre los elementos que acompañan la prostitución, a cierta literatura extranjera. Complementada por la existencia de un relato escrito por La Paloma sobre su propia vida, partiendo de su condición de expósita, lo que, a su vez, es causa de su educación y con ello de la afición a los libros y del desarrollo de autonomía que la conduce a una mala decisión. No le concede la posibilidad de la configuración cultural de un yo con

independencia de los ideales religiosos y sociales de mujer, sino para condenarla por las decisiones propias de ese yo. En torno a esta preocupación central, aparecen todas sus contradicciones, pero también el vínculo con circunstancias como el trabajo, las revoluciones, la propiedad de la tierra, las mentalidades, entre otras. Visualizándose en ocasiones, las relaciones entre estas, como sistema social determinante que posibilitaría una comprensión alternativa.

En *El rejo de enlazar*, el autor realiza otra ubicación de las haciendas: las hace protagonistas. Las expresiones “sabana de Bogotá”, “haciendas de segunda magnitud”, “hoy no gozan de importancia”, “olvidadas haciendas” y, por último, “teatro de los cuadros de costumbres que vamos a describir” (Díaz Castro, (1985), p.17) confluyen en su narrativa para aproximarse a esta compleja propiedad rural. La sabana de Bogotá no es solo el sistema geográfico de planicie más grande de los andes colombianos; señala también hacia un territorio con una significación y un peso político y administrativo, definidos en la historia nacional, tanto por su poblamiento y productividad, como por el decisivo papel que ha jugado como centro y asiento de las diversas formas de gobierno que ha tenido el país. Pero, además, si *El Olivo* y *La Pradera* reciben la calificación de “haciendas de segunda magnitud”, ello solo es posible por referencia a la existencia de un universo de haciendas ordenadas jerárquicamente con base en su extensión y a su productividad y, por tanto, en el enriquecimiento y prosperidad de sus dueños. Las expresiones “hoy no gozan de importancia” y “olvidadas haciendas”, las ubican con respecto al presente desde el cual se escribía la novela, como el resultado de un proceso histórico vivido y con una referencia específica, por una parte, a las revoluciones que se dieron y, por otra, las reformas que imponía la civilización y sus nuevos niveles de productividad, como causa de la pérdida de su condición y su consecuente ingreso en el olvido¹⁵⁵. Por último, el lugar literario de las haciendas es reconocido explícitamente: “ellas son el teatro de las costumbres sobre las que se escribe”.

Para localizar cada una de estas propiedades el autor hace *cuadros* muy simples y rápidos, en los que insinúa el paisaje. Son estos, mínimos y escuetos señalamientos que no alcanzan a ser descripciones de paisajes, pero que señalan dos componentes

¹⁵⁵ Los dos procesos, sobre los que está volviendo reiteradamente el autor son las revoluciones y el necesario proceso de civilización que tienen que vivir las haciendas.

geográficos de la sabana: su sistema de cerros y páramos al oriente y su extenso sistema de altiplanicie que corre hacia occidente hasta descender al río Magdalena. Realiza, entonces, Díaz Castro dos acercamientos a las haciendas con el propósito de mostrar su realidad. Inicialmente, se focaliza en la casa y la hace el centro. “Capital de la hacienda”, como lo reconoce el autor, no es simplemente una casa; son múltiples los nombres a los que apela el escritor con el objeto de determinarla: “la mansión”, “los edificios”, “las casas”, son algunos de ellos y el uso del plural ya es indicativo de la complejidad que quiere construir. En los paisajes que crea el autor para dar la mirada externa de las casas, es enfático en el papel que juega la altura. Para el caso de *El Olivo*, la casa es de un piso, pero la ubica en una loma y, para *La Pradera*, que se encuentra en plena sabana, entonces la casa es de dos pisos. El “corredor de baranda” de la primera y el “balcón” de la segunda, añaden, a la grandeza e imponentia con que se proyectan, la perspectiva visual para quienes las habitan de controlar buena parte de sus dominios y reconocer a la distancia otras haciendas. El narrador describe las casas en términos que las hacen aparecer como castillos. En el caso de *El Olivo*, no sólo hay que recorrer cesteras y prados antes llegar a su puerta; también las cercas y tapias de corrales y huertas, “se elevan en forma de murallas y fortificaciones”, acentuando su aislamiento. Así, pues, los términos con que el autor da presencia a la casa son análogos a los de atalayas, fosos y murallas:

Veíanse (sic) las tapias de las huertas y corrales y las cercas de las corralesas que se elevaban en forma de murallas o fortificaciones, lo que daba a la casa, capital de la hacienda, un aspecto solemne, aunque melancólico, si se contemplaba el total aislamiento que reinaba en los contornos, pues no había sino a mucha distancia una que otra vivienda de los proletarios.

Este era a lo lejos el paisaje de las casas de *El Olivo*:

No era casa de balcón la de El Olivo, o casa alta como se dice, pero el pequeño declive del terreno le concedía al frontispicio una elevación de tres a cuatro varas, lo cual le daba una fachada magnífica. Sobre este terraplén había un famoso corredor con barandas desde donde se veían los corrales y potreros de la hacienda, y luego las haciendas menos distantes y algunas de las estancias, prolongándose el horizonte por el espacio de muchas leguas. (Díaz Castro, (1972), pp. 16-17)

A su vez, la casa de *La Pradera* está rodeada de huertas y jardines, a los que “se podía ir por recreación”. No ahorrando palabras el autor para nombrar las frutas, hortalizas y flores; así como tampoco, para señalar la belleza, las sombras y los aromas que llenan de gracia “la alameda de cerezos, manzanos y sauces”, que es el principal adorno de estos espacios y vincula la casa con la orilla del río. Aquí la analogía es con los jardines, las fuentes y los parques que caracterizan un palacio barroco:

A las huertas de La Pradera se podía ir por recreación, como ir a los paseos públicos de algunas ciudades de Europa, de que nos hablan los viajeros. Fuera de los tabloncillos de alfalfa había casi todo el año habas, papas de semillas exquisitas, matas de maíz, arvejas, repollos muy grandes, lechugas, rábanos, alcachofas y zanahorias, había, en fin, cuanto existe en el ramo de las hortalizas. En cuanto a frutas había duraznos, manzanos, curubos, frutas de chil, cerezas, ciruelas y pepinos. Flores las había muy preciosas, y el principal adorno de las huertas era una alameda de cerezos, manzanos y sauces, por la cual iba el camino desde la casa hasta la orilla del río, yendo a terminar al lavadero y cogadero de agua. Los rosales entreverados en los espacios de los árboles, y los curubos enredados por encima, le daban a la alameda las ventajas de la sombra, de la belleza y de las aromas más exquisitas. (Díaz Castro, (1972), pp. 18-19).

Como si además quisiera recrear la oposición castillo fortificado –que correspondería al liberal El Olivo– y palacio barroco entre jardines y huertos –correspondiente a la conservadora Pradera–.

El segundo acercamiento lleva al narrador al interior de la casa, haciéndole indispensable crear en sus lectores el efecto de un recorrido que les permita conocer su estructura y, a la vez, los deje ingresar en algunos de sus sitios, con el fin, de crearles una imagen de la forma de vida que en ellas tiene lugar, y del sentido en que se sustentan. Para la ficción del recorrido resulta indispensable la forma como el narrador se dedica a las áreas de articulación de la casa: sus salidas hacia el exterior, sus corredores y sus patios; pues de ellos depende la imagen de conjunto de cada casa y la ubicación de los distintos sitios que se describen o que simplemente se nombran, para que puedan ser ubicados los unos con respecto a los otros, contribuyendo de esta manera a la sensación de recorrido. Este último se complementa con el empleo de expresiones que insinúan un desplazamiento de las personas por los distintos sitios:

corredores por donde se pasa a un determinado lugar, una pieza que está en seguida del comedor, escaleras que comunican los dos pisos, los graneros que siguen a la cocina, las pesebreras que se ven un poco más lejos, etc. Como ya se señaló el frontispicio con su puerta, su balcón o su corredor de entrada vincula a la casa de la hacienda con muchas de sus partes de producción: potreros, corrales, etc., así como con algunas de las estancias que están en ella y con las “haciendas menos distantes”. Es un vínculo generado gracias a la mirada panorámica que permite la altura de la fachada. De distinta manera, la salida por la parte de atrás del patio vincula la casa directamente con su entorno inmediato, en el cual se hallan sitios de mucha importancia, bien sea por su función en la producción y mantenimiento de la hacienda –pesebreras, huertas, corrales de aves, etc.–, o por su significación para la vida familiar –jardines, paseos, lavaderos y cogedores de agua, etc.– En torno al patio se unen las diferentes lugares que componen la casa, y los corredores y escaleras permiten su recorrido. Los patios tienen un ordenamiento de jardín en el cual no faltan los grandes árboles que le dan un centro a la casa. La hacienda de *El Olivo*, por ser de un solo piso, posee dos patios: en torno al primero están todos los lugares en que se desarrollan la vida familiar y social de sus propietarios: comedor, salón principal, recamaras, etc. Alrededor del segundo, se ordenan la cocina y los distintos cuartos destinados al almacenamiento de granos, herramientas y arreos. En el patio principal está la hacienda como vida familiar y como eslabón de una vida social, mientras que en el segundo está la hacienda como unidad productiva. Por su parte, cada uno de los dos pisos que componen la casa de *La Pradera*, realiza esta doble condición: el primer está destinado a los sitios relacionados con la producción, y en el segundo se hallan los lugares para la vida familiar y social.

Por último, es necesario reconocer el decorado y el mobiliario que el narrador da a algunos de los lugares que describe, pues con estos construye la singularidad de cada una de las haciendas, y con ello el fundamento sobre el que tendrá posibilidad la novela misma y su sentido político. Con respecto a *El Olivo* presenta su “salón principal” como hermoso, bien decorado y con las paredes cubiertas de papel pintado; afirma que la habitación de la señora era “suntuosa”, y presenta el comedor como grande, con una gran mesa de pino y dos cómodos escaparates, seguido de un mueble para dulces y licores, con sus paredes adornadas “con pinturas al temple de diosas casi

al estado natural” y con grandes ventanas que le proporcionaban luz, una vista a la huerta y la presencia de pajaritos,(Díaz Castro, 1985,p. 20). De esta manera, la hacienda es provista de lujo, de suntuosidad, de sensibilidad, es un espacio con presencia del hedonismo y del paganismo.

Por el contrario, en La Pradera el cuarto del dueño está lleno de cosas de todo tipo: herramientas, armas, semillas y “curiosidades de los tres reinos” debidamente clasificadas en los cajones y alacenas, “a manera de museo”. Además, el comedor está adornado con ocho pinturas “llamadas antiguamente paisajes”, que representan escenas bíblicas, las cuales el dueño no quiso quitar para “conservar un recuerdo de sus antepasados”. De igual manera y por idéntica razón, se conservaba intacto “el oratorio” y todo el aparato de culto y sus “efigies eran un Crucifijo y una Dolorosa.” Allí se “decía misa”, a la que “asistían todos los arrendatarios”, se rezaba el rosario en familia y la señora realizaba algunas novenas. Museo, antepasados y catolicismo, convierten necesariamente a *La Pradera* en una heredad familiar y en un lugar conservador. Además, la presencia del oratorio es aprovechada para recordar que el culto religioso, antes, hacia parte de las funciones de la hacienda, las cuales contaban también con un capellán fijo; culto que luego fue centralizado en nuevos lugares denominadas “parroquias”. La existencia de estos dos órdenes de elementos culturales es la razón por la cual la novela inicia con “dos” haciendas, pues representan la diversa adscripción de cada una a alguno de los partidos políticos tradicionales: liberal y conservador. De esta manera, las haciendas se extienden sobre un espacio que es nacional.

Se admite corrientemente que *El rejo de enlazar* no posee el valor literario de *Manuela*, pues su descripción no tiene la misma cantidad de detalles ni la riqueza constructiva con que se elaboran algunos de los cuadros que componen esta última novela. Es evidente que esos trazos con que pinta son pocos, rápidos y muy gruesos. Pero no es menos claro que son rasgos escogidos más para una función significativa que descriptiva. Lo que se busca no es aproximarse a las características del rejo de enlazar, lo que importa es proponerlo como instrumento de dominio y de control de los vaqueros **sobre** el ganado, y en especial sobre aquel que se ha cimarroneado. Quizás se deba esto a la dificultad y premura que su enfermedad le imponía, así como a la importancia que para el autor guardaba el tema: la necesaria transformación

histórica a que estaba obligada la sociedad nacional, y que exigía a quienes tenían la capacidad económica, promover su búsqueda deliberada e inteligente para sacar al país del evidente y vergonzoso atraso social y económico en que se hallaba. De lo contrario, esta sentida necesidad de cambio, seguiría manifestándose periódicamente como revoluciones y explosiones, más o menos espontáneas, de inconformismo social que sólo lograban afectar las precarias posibilidades existentes de producción y degradar la vida moral y política del país; pues por su carácter caótico eran el espacio propicio para que se impusieran la confusión y el ventajismo, propios de las ambiciones privadas convertidas en directrices del gobierno y de la convivencia social. Como estas consideraciones motivan y recorren, no sólo *El rejo de enlazar* sino gran parte de su obra, es algo que debe mostrarse en sus escritos:

...las haciendas de la sabana que van pasando por la reforma lenta de la civilización de la Nueva Granada, que no se presta a los adelantos de verdadero provecho ni en máquinas, ni en crías, ni en nada de las artes que dan el verdadero lucro.

Y:

No había en La Pradera sino los arados comunes de un tronco de palo, en el cual se halla ensamblado un timón de una vara, que son los que se usan en toda la sabana; con 25 de estos, tirados por bueyes no muy grandes, se hacía el barbecho en algunos meses consecutivos para sembrar en el mes de febrero 60 ó (sic) 70 cargas de trigo. En La Pradera no había más máquina para las operaciones de campo que una *seguíñuela* (sic) de batir mantequilla y unos carros de transporte, sin embargo, de haber viajado a Europa el propietario en clase de comerciante. El trigo se sembraba con los arados coloniales y se trillaba con la recogida de las yeguas; se aventaba con los brazos de las arneadoras y se limpiaba con las manos de las peonas, haciendo pasar todos los granos de una cosecha por los dedos de las arneadoras, como pasa por los dedos de un tesorero y sus adjuntos toda la plata de los campesinos que se absorben las tesorerías del gobierno. (Díaz Castro, (1985), pp. 20 y 21).¹⁵⁶

Para el hecho de que sean “dos” haciendas, ya se señaló el bipartidismo como aquello que le da sentido. La novela no arranca ni con personas ni con situaciones que pongan de manifiesto la conflictividad propia de la condición y de la interioridad humana. La razón es que las haciendas son el “teatro” de las “costumbres” que se van

¹⁵⁶ Como ya se mostró la referencia a las *revoluciones*, tiene lugar desde el primer párrafo de la novela.

a describir. Hacienda y costumbres nos dejan en un espacio muy general, en un orden impersonal que es posible poblarlo con esos “tipos genéricos”, que han sido reconocidos como propios de la literatura rural, (Colmenares, G. (1988), pp. 247-266). Esto hace significativo el problema de los nombres. Se empieza con el nombre de las dos haciendas. Además, a través de todo el capítulo es muy preciso con el nombre de árboles, frutas, plantas, forrajes, sitios, flores, ganados y aves de corral, en un claro alarde de conocimiento, necesariamente derivado del largo vínculo del autor con el trabajo en las haciendas, pero que también permite pensar en que los conocimientos generados por la *Expedición Botánica* y la *Comisión Corográfica*, empezaban a hacer parte de la manera como se identificaba el entorno. Pero el nombre de las haciendas pertenece a otro orden: están vinculados a los nombres de sus dueños. Don Isidro Sánchez es el dueño de *El Olivo* y está casado con la señora Josefa Vásquez, mientras que don Gaspar, casado con doña Mercedes lo era de *La Pradera*. Hay una clara continuidad entre hacienda, propietario, matrimonio y familia. La hacienda es un orden espacial cuyo fundamento es la propiedad y el trabajo sobre la tierra, lo que le da una sustancialidad que determina la razón de ser de cada cosa y el sitio que debe ocupar: es un espacio compuesto por el orden en que se hallan sus distintos lugares y por la pertenencia de los objetos a cada uno de ellos. Este orden hace que, en la hacienda, los seres humanos estén absorbidos por su función, y que no sean individualidades constituidas a partir de una intensa relación consigo mismas. Los distintos seres humanos corresponden a los diversos lugares de la hacienda, como análogamente las hortalizas se siembran en la huerta y no en el jardín.

La poca dedicación del autor al paisaje donde se hallan las haciendas, muestra su consciencia de estar en un sitio donde la naturaleza ya no absorbe lo humano. Por el contrario, no es exagerado afirmar que la preocupación permanente es darle realidad a la hacienda como una estructura productiva, haciéndose patente en la forma constante como el narrador está encontrando a cada paso el testimonio del trabajo humano. Ya se señaló que la casa de la hacienda es el resultado de la articulación de dos tipos de construcciones principales: las dedicadas a la residencia familiar y las destinadas a cumplir funciones dentro de la dinámica productiva. Pero, además, en su más inmediato exterior, ella se articula con lugares todos indicativos de la actividad humana: las diversas huertas, los corrales, las corralejas, los jardines, los senderos, las

sementeras, etc.; para, por último, a través de ese horizonte prolongado “por el espacio de muchas leguas” que se descubre desde el balcón o del corredor de sus fachadas, reconocer los demás potreros, corrales y sembradíos, tanto como las estancias y las haciendas menos distantes y la presencia de las “casas de los proletarios”¹⁵⁷. La sabana de Bogotá es, entonces, un espacio intervenido y colonizado por la dinámica productiva de las haciendas. Es dentro de este sistema de la sabana, que tiene sentido calificar a *El Olivo* y *La Pradera* como haciendas de “segunda magnitud”. Calificación que se sustenta en las cantidades de ganado que se cría, así como en el número de cargas de trigo y de papa que se siembran, lo cual representa para quien conoce de estas labores, cantidades de tierra indispensables para que tal producción pueda realizarse adecuadamente: cantidades de trabajo y de ganancias. Con respecto a la producción de *El Olivo*, Díaz hace dos apreciaciones:

... el grupo entero del edificio daba una vista encantadora para los transeúntes del camino real, que veían las casas desde la distancia de siete cuadradas y un grupo de treinta o cuarenta montones de trigo formando una especie de población pajiza, ...

Y:

Los potreros que constituían la riqueza de El Olivo eran muy espaciosos y estaban todos muy bien cercados de piedra, de cepos y algunos retazos de tapia. Había potreros para las yeguas, para las vacas de hato, que eran más de ciento, para los potros y algunos caballos, para las cebas, y dos muy grandes para las sementeras, los cuales servían también para mantener animales. Al oriente, en una cadena de lomas que se prolongaba hasta los bosquecillos que preceden al páramo, había más de mil toros bravos. (Díaz Castro, (1985), pp. 18 y 19)

En el mismo sentido afirma sobre *La Pradera*:

El fuerte de la hacienda de La Pradera consistía en cría de yeguas y en ceba de ganados. Había cien yeguas de muy buena raza y se cebaban cuatrocientas reses por año.

Y:

Como se criaban potros en La Pradera, y muy famosos muleros, las pesebreras tenían grande cubierta y había ocasiones de sostener ocho o diez caballos. Las ochenta vacas que se ordeñaban allí producían

¹⁵⁷ La expresión es la usada por Díaz Castro.

catorce o diez y seis botijas de leche, que se reducían a quesos de gavera y del suero se sacaba requesón para vender en la capital. (Díaz Castro, (1985), pp. 20-21)

Una idea de lo que era una “hacienda de primera magnitud” es posible encontrarla en las Memorias del tiempo viejo del escritor chileno Orrego Luco, Luis (1984):

Un De Orrego establecido en Colombia adquirió gran fortuna y obtuvo la más rica encomienda en la sabana de Bogotá. Su hija María de Orrego, fue considerada el más brillante partido después de la conquista. Tuvo numerosos pretendientes y casó, por último, con Don Pedro Maldonado de Mendoza. Dadas sus grandes riquezas y el prestigio de la familia, el rey de España, en 1621, otorgó a los recién casados el título de marqueses de San Jorge, el más antiguo acaso de Suramérica y por lo menos, en Nueva Granada... (p. 192)

De igual manera, también se refiere a un orden social jerárquico sustentado en el lucro que es posible derivar de la productividad de las haciendas. Así, se complementa el juego de *capitales*: casa capital de la hacienda, mercado de la capital, la sabana como asiento de la capital, que crea un juego de laberintos, de vasos comunicantes que generan el reconocimiento del sistema de haciendas de la sabana bogotana como directriz de la sociedad nacional: *cerebro de Colombia*. Es un reconocimiento explícito del peso que ha tenido el centralismo como determinante del destino nacional. Por otra parte, la “mansión del mayordomo, las casas de los proletarios, las estancias y los arrendatarios”, no es otra cosa que el orden laboral en el que se levanta el orden productivo de la hacienda.

La ciudad

Las huestes literarias de Díaz ascienden hacia el norte y siempre junto a los cerros orientales de la sabana, siguiendo el camino ancho que hicieron los españoles entre Santafé y Zipaquirá, lugar de la gran mina de sal y llegan hasta la aldea de Chapinero: un elemento más en el poblamiento de la extensa sabana, sobre este territorio construyen *Los Aguinaldos en Chapinero*. Junto a las parroquias, los pueblos las estancias, los arrendamientos y, por supuesto, la ciudad y las haciendas, así como el entramado de caminos, la literatura de Díaz ha ido trayendo a su voz las distintas

formas de habitar con que se ha poblado la sabana y se ha construido la que se pretende sea la más importante y arquetípica forma de poblamiento y socialización en el país. Una capilla y algunas casas de paja componen la aldea de Chapinero¹⁵⁸. La “capilla” como signo de la condición católica del poblamiento del país y las “casa de paja”, para señalar que no eran de teja aun cuando fuese un lugar de chircales, esto es, que eran pobres: con respecto las viviendas, las techumbres de teja por oposición a las de paja¹⁵⁹ señalan análoga diferencia a la establecida con respecto a la vestido entre los calzados y los de alpargatas.

Una “aldea” de lavanderas y chircaleros que, por la belleza de sus praderas, sus cerros, sus quebradas, era invadida en la época decembrina por familias bogotanas ricas que alquilaban esas casas para celebrar allí las fiestas navideñas. Este alquiler casi que permitiría suponer que son familias no poseedoras de haciendas en la Sabana; lo cierto es que en la novela se mencionan mucho menos y de los concurrentes se hace referencia solo a una casaquinta que está en inmediaciones de la aldea. ¿En esta ocasión se trata de familias pudientes con otra clase de riqueza? ¿Son comerciantes, burócratas? Díaz no hace aclaración al respecto. Lo cierto es que son muy ciudadanos: están cansados de la rutina urbana y tienen una muy actual necesidad de “entretenimiento”, de “distracción” y de un espacio distinto a la ciudad. Los paseos, las comidas, los bailes, los juegos son las actividades permanentes. De entre las familias destacan el grupo de gallardos muchachos y de hermosas jovencitas. Los cielos diáfanos, las noches de luna, el inconmensurable verdor de las praderas, ponen de presente lo sublime de la belleza de la naturaleza, sin que esta llegue al sentimiento y al sobrecogimiento de lo terrorífico. Todo esto despierta las emociones, la sensibilidad y los sentimientos de la juventud y a la luz y el movimiento de la escena se añade el brillo del nerviosismo de las bellas muchachas en flor. Esto es, un Eugenio Díaz totalmente desconocido; algunos lugares comunes en sus descripciones –su irrefrenable voluntad de nombrar las distintas plantas y las diferentes aves, por ejemplo– y su permanente inclinación por las mujeres, permiten reconocerlo. En esta novela Díaz asume el hedonismo, el problema del placer, de su condición inesperada

¹⁵⁸ Chapinero es en la actualidad un barrio podría decirse central de Bogotá, ubicado en su parte centro norte y fue durante algún tiempo un barrio para estratos altos de la capital.

¹⁵⁹ En *La peregrinación de Alfa*, Manuel Ancízar hace balance de la proporción de casas con techo de teja y con techo de paja como índice de la existencia de una prosperidad económica, así lo hace con Chiquinquirá, por ejemplo.

y su capacidad de reconfigurar el destino humano, de su fuerza en cuanto relación viva con el mundo. La permanente presencia de la belleza, la alegría y la emoción, toda la sensibilidad que ello provoca y la sentimentalidad despertada están por todas partes en la novela. Haciendo obvio que la dicotomía entre virtud y vicio no era suficiente para sumir el problema del placer en sociedad, de la compleja relación con la belleza que se asume en toda cultura, como determinante de la condición humana.

Es innegable la presencia de imágenes y expresiones de la *Noche de Epifanía* de William Shakespeare y completamente indudable la del *Decamerón* de G. Boccaccio, con su brillo y con su estructura de organización por jornadas. En la primera noche, las “familias federadas”¹⁶⁰ se reúnen para distribuir quien se ha de encargar de llevar a cabo el programa para cada día de la “Novena de Aguinaldos”. Cada día estará lleno de alegres actividades, pero comenzará en la mañana con la misa en que se reza la novena y tendrá en la noche, antes del baile y la comida, ineludiblemente la reunión de las familias para rezar el rosario. No es *Decamerón* sino novenario; el hedonismo y su ofrenda a deidades paganas sí, pero el que quepa entre una misa matutina y un rosario nocturno; todas las pasiones sí, pero perfectamente controladas por la presencia de las familias y del *rumor*, sancionador alerta de cualquier impostura. La dinámica generada por la belleza y su cortejo de alegrías, se torna repetitiva, programática, carente de las subjetividades alentadas por sus fuerzas y la acción vuelve a depender de la artificial intromisión de la vulgaridad de los pueblerinos y de un mico dañino que tiene una de las lavanderas.

La novela inconclusa de *Pioquinta o el valle de Tenza*, sucede más al norte; en la región de los últimos pueblos sabaneros como Chocontá y que vincula a la sabana con el resto del altiplano cundiboyacense y las provincias santandereanas del nororiente, y mediante el descenso del mencionado valle, conforma otra de las salidas de la sabana a los Llanos Orientales. Con ella prácticamente se cierra el asedio literario a la sabana de Bogotá por parte Díaz¹⁶¹. Dedicada a un episodio bélico derivado de la guerra civil

¹⁶⁰ Esta es una de las pocas irónicas menciones al momento político que se vive, el cual por lo demás no puede distinguirse si es a la *Confederación Granadina* adoptada en 1858 por el gobierno conservador de Mariano Ospina, o a los *Estados Unidos de Colombia*, posteriores a la Constitución de Rionegro de 1863. La disminución de la fuerza significativa del lugar, se corresponde con la casi ausencia de referencias y prédicas respecto de la situación política, como forma de darle toda la fuerza a la sustancialidad del problema de la belleza y el hedonismo.

¹⁶¹ La novela se empezó a publicar por entregas a poco más de un mes de la muerte de Díaz, en el periódico conservador *El Bogotano*, que por entonces era el órgano de expresión de los artesanos.

promovida por Mosquera y que condujo a la desamortización de bienes de manos muertas y al federalismo, es difícil de considerar literariamente porque, como ya se dijo, muchos de los denominados capítulos, no alcanzan sino a ser un programa de escritura. El relato estaba dedicado al episodio del guerrillero conservador Román Carranza, quien prometió vengar la muerte de su hermano Miguel, llevada a cabo por una partida de 63 soldados de caballería, de los cuales alcanzó a darle muerte a 62, antes de ser él mismo dado de baja por un destacamento del ejército especialmente comisionado para eso. Al caer prisionero dijo que no le sorprendía porque hacía días que la frente le olía a pólvora, para ese momento ya regía la Constitución de Rionegro que abolió la pena de muerte y fue fusilado el 20 de octubre de 1863 en la plaza del pueblo de Tibirita (Mujica Velásquez, (1985), vol. 2, p.168). La cruz hecha en el piso como señal de su promesa de venganza, los sesenta y dos soldados muertos en su cumplimiento y su olor a pólvora los días antes de su aprensión y fusilamiento, recuerdan los 17 hijos del coronel Aureliano, a quienes se les impuso en la frente un miércoles de ceniza una cruz indeleble, dianas para las balas infalibles que los irían diezmando uno a uno. Es evidente el retorno apasionado de Díaz a su novelística de episodios vinculados al proceso histórico del país y, en especial, a las controversias políticas; en este caso contra los liberales radicales y la guerra promovida por Mosquera, que para él no tenía otro objetivo que la riqueza derivada de la desamortización de bienes de manos muertas y la venta de los impuestos sobre el ferrocarril de Panamá.

A Díaz Castro no le Gusta la Ciudad

Entra de noche y junto al jefe de policía en *La Ronda de Ventura Ahumada*; asiste a un confuso y republicano día de mercado en *Los misterios de la libertad*¹⁶², baja desde el boquerón del río San Francisco entre los cerros de Guadalupe y Monserrate, hasta los lugares donde la venta de carbón y los percances de Bruna se lo permiten; está en ella con ocasión de los estudios de Fernando en *El rejo de enlazar*, pero hasta ahí y nada más. Bogotá es el lugar de las tiendas y los vicios; es la que recibe tanto las transformaciones que vienen del extranjero, como la conflictividad política del país

¹⁶² *Cuadro de costumbres* no referenciado ni considerado en las publicaciones consultadas, y hallado al revisar los ejemplares del periódico *La América* en su sección literaria de abril de 1873, N° 8 Año.

vuelta partidos y administración y los resultados de las marginaciones y degradaciones generadas por la vida social. No le gusta y no la comprende. Le molestan sus discriminaciones y la hipocresía con que las resuelve en la convivencia cotidiana –*Federico y Cintia*–; pero ha empezado a acercarse a ella a través de las personas que la habitan, a través del descanso y entretenimiento navideño de las familias distinguidas en *Los aguinaldos en Chapinero*, de los azares que conforman las historias de la *Paloma* y de la *Lamina*, de las vicisitudes del ejército de sirvientas en *Viaje de Carlitos a las costas de San Diego*, de los pobres en *Un muerto resucitado* y del destino de *Una mujer en la casa*. No podía integrar su cosmos literario sabanero sin la ciudad, pero es el elemento que más le cuesta. Su literatura no es precisamente citadina, no solo porque sabe que allí sucumben muchos de los ideales sociales del orden hacendatario, sino porque la unidad determinante de la vida social es la hacienda, el trabajo y la producción en ella, y no el orden institucional, legislativo y burocrático con sede en la ciudad. La consideración de las novelas de Díaz Castro obliga a tener presente que fueron escritas en un periodo bastante corto de tiempo. Partiendo de la escritura de *Manuela* este alcanzaría unos diez años, pero realmente hay que pensar que las modificaciones hechas a *Bruna la carbonera* y la escritura de las otras tres novelas ocuparon sus últimos cinco años y que estos fueron precisamente los de su convalecencia. Su literatura es indudablemente doctrinaria a nivel político y religioso, aunque muchas de sus actividades y concepciones económicas lo acercan a los liberales librecambistas del momento, sus férreas convicciones procedentes de la independencia lo hacen un liberal a ultranza, es decir, comprometido con la igualdad y la justicia social y no únicamente con el diseño de un Estado que se acomode convenientemente a unos intereses. Pero, además, su inequívoca fe católica lo acerca a un conservatismo comprometido con los intereses populares, como el existente en torno al periódico *El Bogotano* y lo alejan radicalmente del conservatismo que promueve el orden aristocrático, aunque no deje de hacer sus manifestaciones tradicionalistas y haya una casi exclusión del mestizaje en su literatura, por el repudio moral que le causaba la “mezcla con extrañas razas”; razón que lo hace más proclive al reconocimiento humanista del terrible destino de los pueblos indígenas. Es un escritor que en su condición polémica y contradictoria intenta asumir las complejas vertientes que constituyen su momento social y político.

CAPÍTULO V

El Mosaico un Régimen Literario**Antecedentes de Agremiación**

Las sociedades democráticas. La producción costumbrista de *El Mosaico* es de grupo, es colectiva. Esta afirmación señala hacia dos situaciones distintas pero muy estrechamente vinculadas. La primera, hace referencia a un periodo en el país de una gran dinámica de formación de colectividades, de asociaciones en muchos órdenes distintos, pero especialmente relacionados con el quehacer político, mientras la segunda se refiere a su condición de ser *la primera tendencia literaria* en el país en cuanto hace a la vinculación de un grupo de escritores y a su pretensión de consolidar la literatura nacional. A diferencia de lo promulgado usualmente desde los mismos *mosaicos*, este colectivo si se inscribe y quiere incidir dentro del derrotero político del país, pero lo que no quiere es quedarse exclusivamente en la forma bipartidista que la circunstancia le da a las polémicas ideológicas y a los conflictos burocráticos de los sectores implicados, pues según pregona su interés es la cultura y la literatura nacionales. Al respecto es necesario mencionar tres antecedentes principales en la índole grupal de este movimiento: las *Sociedades Democráticas* de artesanos, la *alianza Constitucionalista* que enfrentó y derrotó el movimiento artesano y la toma del poder por parte del General Melo, y la creación del *Liceo Neogranadino*, proyecto literario y educativo de corta duración, pero de reconocida significación.

Se puede decir que es casi imposible escribir un artículo o un libro de historia colombiana sobre las denominadas *revoluciones de medio siglo* sin que de alguna manera se reconozca la importancia que en tal periodo tuvieron los artesanos y que, a la vez, no se los identifique con las *Sociedades Democráticas*, esas organizaciones gremiales creadas por ellos mismos y que resultaron tan significativas para su desenvolvimiento y participación en la vida política del momento. En sus *Memorias*, Salvador Camacho Roldán da como fecha de su formación el año de 1846, enaltece su primer espíritu de asociación y solidaridad para asumir colectivamente necesidades y

problemas, y señala como luego el espíritu político y partidario se incorporó a estas asociaciones:

Desde 1846 se había formado en Bogotá una asociación de la clase de los artesanos sin carácter alguno político en un principio, pero poco a poco fue adquiriéndolo y en 1849 ya llegó a ser una fuerza respetable en el movimiento de los partidos. En un principio tenía por objeto prestarse auxilio recíproco en casos de enfermedad o de muerte, establecer escuelas nocturnas en que se enseñase a leer y escribir y dibujo lineal. El presidente de la sociedad en 1848 era un zapatero, padre de familia, modesto, honrado, trabajador: llamábase (sic) Francisco Vásquez Guevara, y los socios más notables, que podían ejercer y ejercitaría influencias sobre sus compañeros, eran los señores Ambrosio López Londoño (sastre, que fue también presidente de la Sociedad en 1849), Rudesindo Zuñer (sastre) Emeterio Heredia (herrero) y otros dos o tres cuyos nombres no recuerdo... (Camacho Roldán, Salvador. (s.f.) p. 81¹⁶³)

Es claro que estas agrupaciones no son simples reuniones de entretenimiento y socialización. Tienen un manifiesto carácter de *organización* de un sector social y sus objetivos evidencian el reconocimiento de su capacidad de actuar y de su alcance al atribuirles responsabilidades como el mutuo auxilio o la educación de sus miembros: esto es, son reconocidas como nuevas formas de cimentación social, de construcción de responsabilidades y vínculos de orden e iniciativa enteramente civil, independientes, tanto del gobierno vigente como de la iniciativa puramente privada. Al ser organizaciones de un sector particular como los artesanos, esto permitió su articulación en torno al reconocimiento y defensa de sus intereses particulares relacionados con la producción y el mercado, por lo cual no pudieron dejar de lado su ingreso en la beligerancia política. Pues, desde comienzos de la década de los años cuarenta se empezaron a implementar las medidas *librecambistas* que se consolidaron en la ley del 14 de julio de 1847, promovida por Florentino González, secretario de Hacienda de Tomás C. de Mosquera. Reforma del comercio exterior que afectó profundamente a los artesanos al basarse en la abolición de las medidas proteccionistas y los condujo al movimiento que, liderado por el General José María

¹⁶³ Otra mención muy paralela a esta es posible hallarla en el capítulo XXV Tendencias generales de la opinión pública, de estas *Memorias* de Camacho Roldán., pp. 241-242.

Melo, se tomó el poder el 17 de abril de 1854, ante el frustrante hecho de haber participado en los triunfos electorales, tanto del General José Hilario López en 1849, como del General José María Obando en 1852, sin que sus intereses fueran salvaguardados, menos aún por la Constitución de 1853. El reconocimiento de *la libertad de asociación* como nuevo poder social quedó evidenciado en el complejo y vertiginoso proceso de estas *organizaciones de artesanos* que no sólo asumieron responsabilidades colectivas y mostraron su capacidad de extenderse por la mayor parte del territorio nacional habitado, sino que además defendieron políticamente sus intereses, en las contiendas electorales y en la guerra. El historiador Gustavo Vargas M. presenta estas asociaciones del siguiente modo:

Así, en 1838, la efímera Sociedad Democrático artesanal de Lorenzo María Lleras, y en 1847, el caso del sastre Ambrosio López, que había juntado a los primeros signatarios de una agremiación clasista que con el tiempo daría auge a la lucha social en el país. En 1850 estas organizaciones democráticas se desarrollaban incesantes al calor de las luchas electorales y ante una clara conciencia política, puesto que se registraban 26 organizaciones. En 1851 ya eran 52, y en 1853 llegaban a 63 gremios de artesanos en todo el país. Pero se cree que bien podrían pasar de ciento, incluyendo muchas agremiaciones que con nombres menos combativos constituían de hecho sindicatos de artesanos. Los radicales y socialistas fueron, obviamente los primeros en organizarse, porque la ley de libre comercio, de la que era personero inminente Florentino González, castigaba de manera inmisericorde los oficios de la nueva clase social emergente y los lanzaba violentamente al desamparo oficial.”

Y más adelante añade:

Ambrosio López, Miguel León y Germán Gutiérrez de Piñeres, quienes la promovían con singular éxito, puesto que muy pronto tuvieron hasta 500 miembros en Bogotá, invitaron al presidente López y a sus secretarios a una de sus reuniones, donde los democráticos hicieron profesión de fe socialista, con el aplauso, entre muchos, de Manuel Murillo Toro, entonces secretario de José Hilario López. Si por una parte esta adhesión le causó críticas al gobierno, desde la oposición, le significó también un apoyo decisivo, porque los “democráticos, hacia 1852, ya tenían cerca de 4.000 militantes en el país.” (Vargas Martínez, G. (1991), En: *G. E. de C.* Tomo 2 p.376-377)

La Alianza Constitucionalista o Legitimista. Estas *Sociedades Democráticas* motivaron que al final de los años cuarenta tuviera lugar un gran movimiento de formación de agremiaciones de todo tipo, entre ellas la definitiva formación de las dos colectividades ideológicas más tradicionales del país, el liberalismo y el conservatismo, como partidos políticos, publicando cada una su manifiesto de principios; fenómeno registrado por la investigadora Flor Rodríguez Arenas (2011), de la siguiente manera:

Dadas las circunstancias sociales y políticas que ocurrieron a finales de la década del cuarenta y principio de la del cincuenta del siglo XIX, se incrementaron las asociaciones públicas. Los artesanos estaban agrupados y tenían al principio un fin educativo. Posteriormente, los jóvenes liberales radicales formaron la Escuela Republicana, pero como reacción, los jóvenes del partido conservador establecieron la Sociedad Filotémica, cuya inauguración se hizo el día del natalicio del Libertador, el 28 de octubre de 1850, en la Quinta de Bolívar. Asimismo, para contrarrestar el creciente poder de las Sociedades Democráticas, miembros del partido conservador habían fundado la Sociedad Popular y de Instrucción Mutua y de Fraternidad Cristiana, agrupación que también incluía a diversos artesanos. Mientras que «las señoras conservadoras formaban en la Sociedad del Niño Dios, presidida por la señora doña Gabriela Barriga de Villavicencio, viuda del ilustre prócer, y por presidente honorario don Mariano Ospina.» (pp. XXVII – XXVIII)

Los conservadores habían desconocido la legitimidad de las elecciones de 1849, lo que quedó expresado en la afirmación de Mariano Ospina, según la cual se votó por el general José Hilario López para que no los asesinaran; mientras que para José María Samper, la elección, su perfeccionamiento y aceptación fue toda una demostración democrática por la tranquilidad con que se realizaron; por lo cual, la negativa de Ospina se convierte en el establecimiento del pretexto para promover una oposición radical al nuevo gobierno, que condujo al país a una guerra civil en 1851. Tampoco participaron los conservadores en los comicios de 1852 y el liberalismo volvió a ganar. Ninguno de los presidentes liberales elegidos solucionó la situación de los artesanos y tuvo lugar la toma del poder por parte del General José M. Melo el 17 de abril de 1854, ante la negativa del General Obando, presidente electo, de acaudillar el movimiento.

El movimiento *melista* es uno de los eventos más recurrentes en la literatura escrita en torno a *El Mosaico*. Es no sólo la razón que llevó a Eugenio Díaz a escribir *Manuela*, sino que también es el generador de la acción de esta novela. Como evento que pone en crisis el orden hacendatario de la sabana de Bogotá justifica la apelación de este mismo autor a *El rejo de enlazar* como instrumento de poder, y estructura el desarrollo y el sentido de esta novela. También en *Olivos y aceitunos todos son unos* de Vergara, este evento marca el momento decisivo en el cambio de la novela. Además, de muchas otras alusiones en distintas obras. Por otra parte, les permite a los *mosaicos* pregonar su democrático anti-golpismo (sic) y su pacifismo, identificarse con el carácter libertario de la Independencia y señalar la importancia de la asociación como grupo prescindiendo de las divisiones partidistas. Literariamente es claro que motiva la reserva y el desdén manifiestos en las apariciones de artesanos en sus *cuadros* o en sus novelas, por la impresentable pretensión igualitaria de ellos al manifestarse como sector beligerante y como fuerza social y política a considerar dentro del poder gubernamental. Como se mostrará más adelante, esta actitud es la que sostiene el esquema de *La tienda de don Antuco* de J. M. Groot. Tampoco está de más recordar que el coronel Agustín Codazzi, debió abandonar su dedicación a la *Comisión Corográfica* en ese año, para sumarse al *Ejército Constitucionalista*. El anti-melismo es evidentemente un factor de cohesión de las élites gobernantes y, por ende, también para los *mosaicos*.

Muchos años después, Ángel Cuervo, miembro de una de las familias más reconocidas de la élite nacional, al escribir una memoria sobre los eventos bélicos que tuvieron lugar con ocasión del levantamiento de Mosquera y la instauración de la Constitución de Rionegro (1863), inicia recordando el movimiento melista:

En 1854 una dictadura despreciada, como hija de un motín de cuartel, afligió á (sic) la República y originó la reconciliación franca de todos los verdaderos patriotas, que acudieron á (sic) defender la Constitución nacional, sin mas (sic) móvil que el anhelo de restablecerla, y con ella el imperio de la justicia. ¡Qué espectáculo tan alentador el de ver que cordialmente militaban bajo una misma bandera Herrán, Arboleda, Mosquera, López y demás caudillos de los partidos, y al plantar vencedores el estandarte de la legitimidad en la plaza de la Constitución de Bogotá, entonaban un himno á (sic) la unión de la familia granadina y se abrazaban con fraternal emoción! Acabáronse

(sic) los odios y las emulaciones, decíamos entonces hasta los que éramos niños, ya no habrá más sangre ni más lágrimas. La Patria nos sonreía radiante de hermosura.” (Cuervo Ángel, (1900), p. 2)

El texto de Ángel Cuervo pone de manifiesto como el movimiento de Melo y los artesanos llevó a la formación de una alianza entre los partidos y sus facciones y a un reconocimiento unánime de la Constitución a fin de no permitir que un sector social emergente y distinto a las élites tradicionales, se convirtiera en parte del poder y determinante de la conformación estatal. De esta alianza partidista surgió, en primera instancia, el *Ejército Constitucionalista* o *Legitimista* que derrotó las milicias de Melo ya para diciembre del mismo año de 1854:

La compleja situación de entonces se despejó, violentamente, con el golpe político-militar que dio el 17 de abril de 1854 el General José María Melo. Buscando apoyarse en las “sociedades democráticas de artesanos” y en sectores no comprometidos del todavía Ejército Libertador, Melo trato de contener por igual a conservadores y liberales de cualquier matiz, y propuso algo nuevo en la historia de América Latina: un gobierno de artesanos y militares. Pero es obvio que las condiciones políticas del país no estaban maduras para esa proposición. De inmediato, se unieron conservadores y liberales, “gólgotas” y “draconianos”, “filotémicos” y “republicanos”; organizaron un poderoso ejército multipartidista con la benévola asistencia del señor Green, de la Legación American, y el general Melo no tuvo otra alternativa, desde el punto de vista político-militar, que organizar la defensa de la capital, único bastión que pudo mantener durante escasos ocho meses.” (Vargas Martínez, Gustavo. (1998), p. 40).

Para los primeros días de diciembre de ese mismo año, el poderoso ejército multipartidista ya se tomó Bogotá, escenas que ocupan los capítulos finales de *El rejoy de enlazar*. Como ya se dijo, el General Melo fue desterrado y terminó siendo asesinado en México cundo hacia parte del ejército de Benito Juárez. Sus restos nunca han sido repatriados y sólo el actual presidente ha adelantado gestiones para tal efecto. Además, un elevado número de artesanos, usualmente se habla de cuatrocientos, fue condenado a prisión en Panamá, lo cual por las condiciones de salubridad era muy cercano a una pena de muerte.

En segunda instancia, la alianza permitió el nombramiento del *conservador* Manuel María Mallarino como vicepresidente de la República de la Nueva Granada y consecuentemente, al faltar el titular de la presidencia, el general Obando, viabilizó su posesión como presidente de la República, para terminar el periodo desde 1855 a 1857. Entre otras cosas, esta presidencia y su administración serán celebres en la historia nacional no solo por ser un gobierno de coalición, sino, además, por ser el primero con una marcada presencia de poetas. Aunque su participación ya se había hecho manifiesta en la formulación del ideario del partido conservador, de parte del liberalismo, los letrados eran más cercanos a las disciplinas necesarias para la administración y a los primeros acercamientos a las ciencias modernas:

Para ese momento, la condición de letrado continuó consolidándose como un instrumento de legitimidad social y política. Así, por ejemplo, el decálogo doctrinario de la ideología conservadora, fue escrito por las manos de algunos de los más importantes poetas líricos del momento: José Eusebio Caro (Ocaña 1817 – Santa Marta 1853), Julio Arboleda (Popayán 1817 – Berruecos 1862) y José Joaquín Ortiz (Tunja 1814 – Bogotá 1892). No de preferencia en el campo de la lírica, el partido liberal igualmente expuso sus hombres de letras: Florentino González (Santander 1805 – Argentina 1875), Manuel Ancizar (sic) (Bogotá 1812 – 1882) y los hermanos Miguel Samper (Guaduas 1825 – Anapoima 1899) y José María Samper (Honda 1828 – Anapoima 1888), entre algunos de ellos.” (Vargas Tisnés Gloria, (2016), pp. 117 - 118).

Es importante recordar que en la administración Mallarino, el poeta Rafael Núñez (Cartagena 1825 -1894), liberal radical, autor del poema que da letra al himno nacional y futuro creador y promotor del programa político y administrativo que se conocerá como la *Regeneración*, desempeñó el cargo de secretario de Hacienda.

El Liceo Granadino. La fundación del *Liceo Granadino* en 1856 usualmente se presenta como otro de los eventos propios del ámbito de alianza bipartidista, del cual la administración Mallarino fue, a la vez, consecuencia y promotora. Las circunstancias y actividades auspiciadas por su fundador, el escritor y pedagogo José Joaquín Ortiz Rojas (1814-1892) son de indispensable consideración para comprender por qué y cómo este instituto es parte integrante del horizonte cultural e ideológico, en el que se inscribirá un par de años más tarde la formación de *El Mosaico*. Es hijo del

abogado y prócer signatario del Acta de Independencia José Joaquín Ortiz Nagle (1767-1842)¹⁶⁴ quien fue sentenciado a presidio en Puerto Cabello (Venezuela) y le fue confiscada su hacienda de El salitre por el pacificador Morillo y, además, participó en la guerra de Los Supremos (1839-1842) en defensa de los intereses de la iglesia católica; lo anterior permite identificar dos de las vertientes decisivas de su pensamiento: la alternativa histórica y social abierta por la Independencia y las creencias religiosas y eclesiásticas cristianas y católicas. Estas dos vertientes de pensamiento, la Independencia como ruptura y el catolicismo como continuidad, ocuparan a todos aquellos que se relacionen con los procesos políticos y sociales del momento y, en general, del proceso histórico latinoamericano; para unos serán mutuamente excluyentes y para otros deben converger como complementos indispensables de una alternativa social para estos países; y las concepciones que se presentan de cada una de estos fenómenos serán múltiples y muy diversas, pero se coincide en reconocer que son necesarias para cualquier concepción de estas sociedades

Por supuesto, José Joaquín Ortiz Rojas se educó en los colegios de San Bartolomé y de Nuestra Señora del Rosario y su formación se estructuró en torno a un fuerte núcleo retórico de lenguas y literaturas clásicas, las latinas y las hispánicas, con el consecuentemente ahondamiento que esto implicaba en el componente católico. Junto con los Caro (José Eusebio, su hermano Francisco Javier y su primo Antonio José) y Gregorio Tanco, crearon en 1836 la publicación *La Estrella Nacional*, considerada como el primer semanario del país dedicado a la literatura y del cual los editores de *El Mosaico* se reconocerán luego explícitamente herederos¹⁶⁵. En ese mismo año de 1836, José Joaquín Ortiz Rojas compuso la que se considera hasta este momento, la primera novela escrita en el país: *María Dolores o la historia de mi casamiento*, publicada por entregas en 1841 por el periódico *El Cóndor* (Primer trimestre, números 1–6 del 11 de marzo al 18 de abril).¹⁶⁶ Sin ir más allá en sus antecedentes es posible señalar como en él están presentes la Independencia, el catolicismo y la literatura.

¹⁶⁴ Ya había hecho presencia este personaje como padrino de bautismo de Eugenio Díaz Castro, lo que permite suponer su posterior cercanía con los hermanos Ortiz Rojas.

¹⁶⁵ Cacia Prada, Antonio. (1968). pp. 98-100.

¹⁶⁶ Rodríguez Arenas, Flor María. Los orígenes de la novela decimonónica colombiana. Revista: Literatura: teoría, historia, crítica 4, 2002, pp. 34 – 67.

ara el momento del gobierno pactado de Mallarino se dan unas circunstancias que inciden sobre la educación y la cultura y que son determinantes del movimiento en el que va a estar incluido *El Mosaico*. En primer lugar, los jesuitas han sido expulsados y esta situación se acusa como una crisis de la educación tradicional, en especial como un descenso en la enseñanza del latín y de la literatura clásica. En segundo lugar, empiezan a ser notorias las modificaciones que el libre comercio y su relación con lo extranjero han introducido: la afición de un sector de la sociedad por los comportamientos foráneos y por la moda, así como el consecuente abandono de las tradiciones propias. En tercer lugar, el desarrollo durante esa década del proyecto estatal y liberal de la *Comisión Corográfica* estaba mostrando la necesidad de fortalecer la presencia de instituciones estatales como instancias generadoras de una nueva organización social, en muchos lugares donde asuntos como la educación, la convivencia, la cultura, la salubridad pública dependían enteramente de la iglesia; pero a la vez, estaba poniendo de presente la capacidad de las ciencias para crear conocimientos y representaciones sociales indispensables. Por último, el proyecto de educación pública que como finalidad estatal se había propuesto desde los primeros tiempos de la Independencia, tenía la capacidad de convertirse en una alternativa frente a la educación tradicional y religiosa, además de llegar a un sector social hasta el momento excluido de la educación académica. Parte de esta situación es reconocida en el *Prólogo al Parnaso Colombiano* por sus editores (Vergara y Borda) en los siguientes términos:

Tanto en Francia, actual metrópoli de la lengua castellana que se habla en América, como en estas colonias francesas en que vivimos, les ha pasado la moda á (sic) los versos. La degenerada escuela romántica se apresuró a producir tantos y de tal naturaleza, que le han dado en cara al presente siglo; y creemos que pasarán muchos años antes de que se vuelva á (sic) oír leer con emoción una poesía, como sucedía en los círculos literarios del siglo XVIII. Agrégase á (sic) esto que el espíritu mercantil que domina hoy en todo, es opuesto esencialmente a los versos, no sólo porque son cosa improductiva, sino porque con ellos se fomentan cualidades bien opuestas á (sic) las que se requieren para ser buen comerciante. (Vergara y Vergara, J. M., (1867), p. III) En: prólogo a *Parnaso colombiano*. Tomo I: Poesías de José M. Marroquín.)

A esta situación responden los hermanos Ortiz, con un liderazgo evidente, al parecer, de José Joaquín, con la fundación del *Instituto de Cristo*, colegio que habría de caracterizarse por una preocupación preponderante por el latín y que luego quedaría bajo la dirección del *mosaico* Ricardo Carrasquilla. Más tarde, mediante una amplia convocatoria que incluyó no sólo a los notables interesados, sino también al gobierno conservador, que podía desatender la *Comisión Corográfica* y promover otros proyectos, formaron el *Liceo Granadino*.

Además de quienes fueron convocados, de sus ritualidades y procedimientos, así como de su existencia misma, de lo que aquí no es posible ocuparse, el *Liceo Granadino* es significativo por los siguientes aspectos: Primero: estaría constituido por siete “secciones fundamentales” que incluían elementos de la formación tradicional, ciencias modernas, artes y técnicas, respondiendo de esta forma a nuevas exigencias de conocimiento: “1ª de Literatura: 2ª de Ciencias morales i políticas: 3ª de Ciencias físicas i matemáticas: 4ª de Estudios industriales: 5ª de Música: 6ª de Pintura, Grabado, Escultura i Arquitectura, i 7ª de Declamación.” (Ortiz, J. J. 1856, p.1, Reglamento del Liceo Granadino) Segundo: la base del funcionamiento de estas facultades en cuanto al conocimiento no es la de un programa previamente establecido, sino el hecho de encargar la dirección de cada una de ellas en manos de conocedores y expertos existentes en sus respectivas disciplinas. Tercero: que la educación y la formación de sus estudiantes se ponga de manifiesto en la generación de obras y producciones propias de cada sección y realizadas bajo la dirección de los expertos que están a cargo. Cuarto: la institución deberá programar eventos y proveer las distintas clases de escenarios que requieran tales obras, para que se cumpla una labor de divulgación del conocimiento y, a la vez, se promuevan los talentos nacionales. Es clara la propuesta de una nueva forma de escolaridad que recogiera las disciplinas que formaban la educación tradicional, pero que también respondiera a la incorporación de las ciencias modernas y a preocupación por la formación técnica, al reto que había puesto de presente la *Comisión Corográfica* de generar conocimientos y representaciones de la propia realidad, así como de divulgarlos y hacerlo con el talento local.

El Grupo de El Mosaico

La Tertulia

El Mosaico es la tertulia más famosa en la historia de la literatura colombiana; sin embargo, este hecho, no debe hacer olvidar que también se realizó como una de las publicaciones más reconocidas y duraderas del siglo XIX, el semanario del mismo nombre, y como proyecto editorial. Son muchos los hechos que se conocen al respecto y las anécdotas que los relatan, figuran en las memorias de varios escritores; entre ellas la más conocida es la referente a la creación de la revista *El Mosaico*, que hace parte del escrito de Vergara, *El señor Eugenio Díaz*, y de las lecturas que de ella se han hecho. Lo cierto es que este reconocimiento ha llevado a fijar el final de año de 1858 como el de la formación del grupo, haciéndolo coincidir con la puesta en marcha del proyecto de fundar una revista literaria. Para ese año, Mariano Ospina Rodríguez era el segundo presidente conservador luego de Manuel M. Mallarino, con la diferencia de que ocupó el cargo ya no por el acuerdo bipartidista, sino que su designación fue resultado de que los liberales fueron divididos a las urnas: Manuel Murillo Toro, representando el ala más radical del liberalismo y Tomás C. de Mosquera como candidato de una alianza liberal conservadora. A pesar de su reconocida militancia Mariano Ospina sancionó la Constitución Política para la Confederación Granadina del 22 de mayo de ese año, poniendo en evidencia que la oposición al federalismo no hacía parte de los principios básicos del partido conservador, como se suponía hasta ese momento; dándole una forma general a la descentralización iniciada con la Constitución de 1853, e iniciando un eclipse de Bogotá, como centro y cifra de la nación.

Ese mismo año, en la primera semana de enero y bajo la dirección del liberal Felipe Pérez Manosalva, Eustasio Santamaría y Eugenio Díaz, salió a la vida pública la revista *Biblioteca de Señoritas*. Publicación que sobrevivió hasta julio de 1859, cuando fue adquirida por *El Mosaico*; tuvo una directriz claramente literaria, pues estuvo dedicada a la publicación de poemas, biografías, *cuadros de costumbres*, novelas, comentarios literarios, traducciones de literatura francesa, entre otras obras de este género, cumpliendo con su objetivo de “ofrecer lecturas apropiadas para mujeres”, para quienes además, divulgaba todo tipo de consejos referentes al hogar, las buenas maneras, la moda y la educación. Esta publicación contó con ochenta

agencias de divulgación en el país y diecisiete en el exterior. Es curioso que una de las columnas que mantuvo en el semanario Soledad Acosta de Samper, se denominó *Revista parisiense*, esto es, el mismo nombre de la prestigiosa y longeva revista francesa en la cual apareció por entregas entre el primero de octubre y el 15 de diciembre de 1856 la obra iniciadora del realismo en literatura, *Madame Bovary* de Gustavo Flaubert. El campo de acción de sus pretensiones es claro: la prensa ha alcanzado unos amplios espacios de divulgación; nuevos sectores sociales han empezado a apropiarse de la *lectura* (entre ellos las mujeres) y la incipiente formación de la sociedad de masas paulatinamente urbanizadas, no se da sin un reclamo de entretenimiento, todo lo cual señala hacia la literatura que circulaba a través de sus páginas. Hay una intervención social en la mentalidad, en la ideología y la educación en general de las personas, que se realiza gracias a la eficiencia afectiva de la literatura y que además cuenta con la cobertura y la frecuencia hasta ese momento insospechadas de las publicaciones periódicas. No está por demás proponer una inquietud: ¿las *señoritas* a quienes va dirigida la publicación son un sector social del que se quiere impedir su conversión en *Traviatas*? Si la ya centenaria conversión de cortesanas en heroínas en la literatura francesa debió resultar preocupante y escandalosa para la pacata sociedad nacional, la autonomía moral de Ema Bovary, casada y ama de casa, llevada a juicio aún por los franceses y mutilada en sus publicaciones, debió parecer sencillamente imposible para el ideal mariano vigente en el país. Basta recordar, que casi treinta años después, el sacerdote Escobar, en el *Alférez Real*, cuando es interpelado por la esposa del hacendado alférez, en el sentido de que ella ha estado leyendo el Nuevo Testamento, pero que le gustaría leer el Antiguo; él le responde que no es lectura adecuada para las mujeres por la rudeza con que son expresadas las pasiones por los primitivos hombres, que debe limitarse al que ha estado leyendo y que, por lo demás, no cree que se encuentre traducción disponible. Si nuevos sectores sociales acceden a la lectura hay que dar la batalla por el dominio y el control de ese nuevo territorio.

Los relatos en que se conservan las anécdotas referentes a los encuentros de los *mosaicos* son diversos y todos están contados dentro de ese ámbito de circunstancia personal y de gracejo que disimula hábilmente los compromisos, intereses y consecuencias de lo que se hace, y obstaculiza que se pueda establecer a partir de

tales relatos, los hechos históricos sobre los que levantan y las acciones realmente llevadas a cabo; pues todo parece diluirse en la trivial y chispeante intimidad de un grupo de amigos a la cual resulta casi impertinente y carente de interés, asomarse. Es importante leer en primera instancia el testimonio de José Manuel Marroquín, tanto por su condición de *mosaico* fundador como por haber participado en los hechos que narra:

En enero de 1858, Felipe Pérez, a cuyas manos había caído un ejemplar manuscrito de *La Perrilla*, la publicó en la Biblioteca de señoritas. Carrasquilla y Vergara la vieron y me escribieron una carta en que me decían que, si esa perra tenía cachorros, se los mandara. Yo, que vivía entonces en Yerbabuena, les envié varias composiciones mías, precedidas de la dedicatoria en estilo antiguo, que después se ha publicado. En mi primera ida a Bogotá, los busqué y los encontré atareadísimos en la empresa de coleccionar y publicar las poesías de Mario Valenzuela. En esos días todos tres nos vimos con Pepe Santander, y él nos invitó a que fuéramos a su casa ciertas noches a tomar chocolate de media canela, fumar y mentir, de cuatro a seis horas, como decía el canónigo Saavedra. Ese fue el origen de los mosaicos (Marroquín, J. M. Pbro., (1915), pp.168 -169)

El recuerdo del escritor vallecaucano Luciano Rivera y Garrido, recogido en su texto *Impresiones y recuerdos* es significativo no sólo porque al parecer asistió a la reunión de *mosaicos* en que se presentó la poesía de Jorge Isaacs; sino también por ser el testimonio de un contemporáneo de fuera de Bogotá que no perteneció al grupo y por contener la más amplia referencia a las mujeres que participaron de tales reuniones:

Eran las ocho de una de esas noches serenas y templadas que hacen de Bogotá, en verano, una mansión deliciosa. El reducido pero lujoso y confortable salón del autor de *Un drama íntimo*, brillaba con el reflejo de numerosas bujías, colocadas en candelabros de cristal; en grandes jarrones de porcelana azul, ramilletes de flores escogidas esparcían suaves aromas por la abrigada estancia; y un gran círculo, compuesto por doce caballeros, se encontraba situado en contorno de la espaciosa mesa de centro, sobre la cual se veía una elegante lámpara de bronce, y al pie de ella un rollo abultado de papeles manuscritos, recogidos con una cinta roja. No lejos de aquel sitio y en asiento inmediato a los dueños de casa, estaban Jorge Isaacs y su mecenas, Don José María Vergara y Vergara; visiblemente preocupado aquél; éste, sereno y risueño, como siempre, envuelto en una ancha capa española, que

acentuaba más la varonil expresión de su fisonomía sarracena. Se departía con animación acerca de diversos asuntos, y en todos los semblantes se veía pintado el sentimiento de una viva curiosidad. Aquello era un *mosaico*.

Los mosaicos, como es ya de constancia histórica en los fastos literarios del país, eran reuniones más o menos intermitentes que se efectuaban sin obedecer a reglamentos ni estatutos determinados, en casas de algunos literatos notables; ya en la del señor Samper como en la noche a que me refiero; ya en la del señor Vergara; en la de D. Ricardo Silva, en aquella época nido perfumado por el aroma de la felicidad; o en la del señor Marroquín, la del señor Borda, del señor Fallón o D. José María Quijano O. En los mosaicos se trataba mucho de literatura, de artes, de intimidades concernientes a los circunstantes, de crónica, de todo. ¡Hasta de política! Se bromeaba un poco, se reía, se tocaba piano; se leían lindas composiciones originales en prosa y en verso; se tomaba té, café o chocolate, según que los contertulios fuesen más o menos adictos a las cosas modernas o a las antiguallas.

...

En fin, se pasaban dos o tres horas útiles y entretenidas, en las cuales diez, quince o veinte caballeros de lo más culto y distinguido con que en esa época contaba Bogotá entre lo mejor de sus literatos y artistas, y en algunas ocasiones, señoras, artistas o letradas ellas también, o que, sin serlo, embellecían y animaban la reunión con su hermosura y con su gracia, y hacían el gasto con el derroche más pródigo de espiritualidad y buen tono que pueda imaginarse. En esas amenas tertulias solía verse de vez en cuando a la señora Mercedes Párraga de Quijano, tan graciosa como inteligente; a la ilustrada señora Soledad Acosta de Samper; a la culta y respetable señora Samper de Ancizar (sic); a la señora Vicenta Gómez de Silva, dama hermosa entre las más hermosas que se han admirado en Bogotá, y otras señoras, renombradas todas, con razón, por su belleza o por su ingenio. (Rivera y Galindo, L. (1946) Tomo II. pp.112-114)

El otro testimonio que interesa reproducir sobre las actividades de la tertulia, se halla en el escrito sobre Vergara y Vergara de Carlos Martínez Silva (1847-1903) y con el cual se prologa el cuarto tomo de sus *Obras*, publicadas en 1931:

En el año de 1859 compiló y dio él luz la colección de poesías del señor Mario Valenzuela, distinguido poeta y escritor político, que acababa de dejar el mundo, donde se le abría un brillante porvenir, para tomar la sotana de novicio en la Compañía de Jesús. Esa colección está precedida de una noticia biográfica y un juicio crítico de las poesías del joven jesuita, escritos por VERGARA, y termina con La Corona del Novicio, formada con varias composiciones de despedida de sus amigos, la señora doña Silveria Espinosa de Rendón, don Ricardo Carrasquilla. don José Joaquín Borda y el mismo VERGARA.

Estaba éste en casa del señor Carrasquilla trabajando en la selección de las poesías del señor Mario Valenzuela, cuando entró don Rafael Eliseo Santander a invitarlos a que cierto día de la semana se reuniesen en su casa todos tres y el señor Marroquín, que también estaba presente, a tomar chocolate de media canela con mollete y a fumar y mentir de 4 a 6 horas, como decía el señor Saavedra.

Este fue el origen de las reuniones que poco después tomaron (por insinuación de (VERGARA) el nombre de Mosaicos, tanto porque los que las formaban eran casi todos los escritores de El Mosaico, como porque no tenían objeto determinado ni reglamento alguno. Eran reuniones de amigos, en las cuales se leía, se improvisaba, se cantaba, se tocaba, se hacían caricaturas, se fumaba y se cenaba con aquella deliciosa libertad que consiste en la ausencia de las fórmulas, pero dentro de los límites justos del recato, de la civilidad y del buen tono. Allí se congregaban personas de encontradas opiniones políticas y religiosas, y sin embargo jamás fue turbado el buen humor, que siempre reinaba en los Mosaicos, por una discusión agria o destemplada sobre política o religión. Antes de la revolución de 1861 estas reuniones fueron muy frecuentes. En casa de Santander no duraron mucho: siguieron celebrándose alternativamente en las de VERGARA. Carrasquilla y demás individuos del círculo. Sin embargo no llegaron a ser numerosas e importantes sino después de la revolución, cuando el señor Samper, a su regreso de Europa, las hizo revivir. De entonces para adelante, tuvieron lugar, ya en casa del mismo Samper, ya en la de Quijano, y algunas veces en la de Ricardo Silva. (Martínez Silva, Carlos. En Vergara y Vergara, J.M. (1931), tomo IV pp. XLIV-XLVII)

Sorprende cómo, no obstante, las diferencias de información que puedan contener estos escritos convergen en el estilo basado en el elogio, en la sanción y en la manera como redundan y repiten, logrando la construcción de una memoria a pesar de lo cual lo único que queda claro es la lista de celebridades asistentes, su notabilísima condición y su pretensión de monopolizar el mundo letrado en el país en ese momento. Por lo demás, parece una alegre reunión de amigos para celebrarse y entretenerse, un escenario local para la exhibición de toda clase de virtudes, sin que se provea el más mínimo elemento que permita sustentar su condición de autoridades literarias, la gran influencia cultural institucional que han tenido para el país o su enorme prestigio literario. Esta ambigüedad hace necesario recurrir al análisis crítico basado en lo que de las condiciones históricas se conozca para establecer un mínimo de la circunstancia que les dio tanta preponderancia a tales reuniones. Indudablemente provenían del viejo gusto santafereño por las tertulias, del cual informa para la época

el diplomático y escritor argentino Miguel Cané¹⁶⁷, pero de ninguna manera pueden ser entendidas exclusivamente como tales, pues son evidentes sus pretensiones de continuidad, de frecuencia, de organización, de producción, es decir, de consolidar una institución que fomente e incida de manera decisiva en lo que ha de ser la vida literaria, cultural y educativa del país, y que supere la condición efímera que hasta el momento había acompañado a los diversos intentos y proyectos adelantados al respecto. Ya no son exclusivamente formas de socialización espontánea para hacer conocidos y tener una notoriedad, sino instancias con pretensiones de decisión social. Son, por tanto, reuniones con una clara condición de clase: el requisito primero para asistir a ellas es ser de zapatos y de chaqueta, ni las alpargatas ni las ruanas tienen lugar en ellas y, mucho menos los descalzos. No se debe olvidar que, aunque Eugenio Díaz Castro es autor de la que fue quizás la obra más significativa, literariamente hablando, sin embargo, no figura en las listas de asistentes a las veladas. En este sentido proceden más de la libertad de asociación y su poder social enseñada por las sociedades democráticas y verificada por la alianza constitucionalista que las enfrentó en el poder, aunque en esta ocasión se manifieste como activa y proponente, superando la condición de reacción ante un enemigo común, que tuvo en 1854. Los conflictos internos que enfrentaban como élite gobernante no implicaba dejar de lado la unidad necesaria que debían mantener frente al control y a los conflictos sociales generales. Se presentan como reuniones personales, íntimas, en fin, privadas, primordialmente orales y escénicas, pero tienen un preciso interés de intervención sobre la producción literaria y de reivindicación de las viejas prerrogativas de la literatura en el nuevo orden escriturario que empezaba a ponerse de manifiesto en la ciudad¹⁶⁸ a través de la prensa, la educación y la administración públicas. Los *mosaicos* estuvieron involucrados en la publicación de periódicos y revistas, de

¹⁶⁷. El siguiente es el testimonio de Miguel Cané, al respecto: “En Bogotá hay mucha afición por las veladas literarias, que allí llaman Mosaicos, tal vez por la variedad de temas que se tratan. Los jóvenes bogotanos comparan un mosaico á un concierto clásico á puerta cerrada... y son capaces de montar á caballo y largarse a la hacienda al menor anuncio de un festival semejante. Pero ya he dicho que los jóvenes de allí son unos escépticos empecinados, que no creen en nada, ni aún en las dulzuras de la rima con té. Por mi parte, no tuve el placer de asistir a ninguna de esas reuniones; pero poco antes de mi llegada, el Sr. Soffía, Ministro (sic) de Chile, que es un poeta distinguidísimo, había invitado á un mosaico, en un soneto esdrújulo de una dificultad de factura agobiadora. Al día siguiente, tenía cuarenta sonetos, con las mismas rimas, aceptando la invitación. Su lectura debía constituir el mosaico. ¡Samper mandó cuatro, disminuyendo una sílaba en cada uno!... ´ (Cané M., (1907), p.203)

¹⁶⁸ La expresión es de Rama, A. (1984).

literatura, historiografía, música, manuales escolares, etc., pero también en la formación y dirección de instituciones dedicadas a la cultura escritural: planteles educativos, universidades y academias. En fin, a pesar de la aparente libertad y espontaneidad de las reuniones, de su alegre informalidad, de la carencia de códigos y de órdenes, son un grupo comprometido no sólo con la etiqueta y el buen tono que garantizan la *distinción*, sino sobre todo con la corrección de un lenguaje académico y prescriptivo, con el canon de una literatura tradicionalista y con un proyecto literario centrado en los *cuadros de costumbres* como género idóneo para dotar al país de una representación literaria.

La Revista

La publicación semanal *El Mosaico* es una de las revistas literarias más conocidas y estudiadas en el país. Desde 1993 se cuenta con el *Índice general del periódico literario El Mosaico*, realizado por Rosa Emma Jara de Cobos para optar el título como Bibliotecóloga y Archivista de la Universidad de La Salle, publicado por la Biblioteca Nacional de Colombia y consultable en su servicio de biblioteca virtual. Esta indispensable herramienta de investigación contiene índices de artículos, de materia, de autores y de pseudónimos, y la catalogación de los 1474 artículos que componen el periódico. Además, la colección de entregas de *El Mosaico* es recurso en línea, en la Biblioteca Nacional desde 2018 y en la Biblioteca Luis Ángel Arango (s. f.).

Se cuenta con muchos comentarios de la época sobre la revista, que principalmente son una mezcla de elogios y algunas noticias parcialmente transmitidas. Dentro de estos escritos ha tenido un lugar especial el de J. M: Vergara, *El señor Eugenio Díaz*, que como ya se comentó, en él hace el relato del encuentro entre los dos y de la manera como se decidió la publicación de la revista literaria con base en la fragmentada lectura que Vergara hizo de algunos pasajes del borrador de la novela *Manuela*, que Díaz puso a su disposición. Con este relato se da inicio a una serie de interpretaciones y apreciaciones cuya repetición acrítica también se hace actualmente dando lugar a una lectura oficial y obstaculizando la discusión de los fundamentos e implicaciones de la transmisión de esta imagen. En primer lugar, se

pretende que fue fundada en los términos propuestos por Vergara y que fue una publicación literaria. Y es necesario presentar un par de aclaraciones al respecto. Literatura sí, por su puesto, en su gran mayoría los escritos publicados son poemas, biografías, letrillas, varias novelas por entregas y, por supuesto, los *cuadros de costumbres*, pero también noticias, necrologías, apuntes de viajes, historias, etc., y durante un periodo se incluyó la impresión de partituras; así que muy pronto son ellos mismos quienes categorizan la revista como: *Miscelánea de literatura, ciencia, música*, lo que permite pensar en que se trata más de una concepto de literatura en cuanto fundamento de la educación tradicional retórica y de la cultura del sector social singularizado por su *buen gusto y su buen tono*; más que como se entiende actualmente, en cuanto conocimiento especializado en los distintos aspectos de la vida de la literatura. Esto hace de la revista y, en general del periodismo, una tribuna y un escenario más para la comparecencia social de las clases altas y dirigentes del país, y para la exposición de sus propios conflictos. Con lo cual resulta contradictorio que un grupo que posee una clara conciencia del poder social, político y educativo de la prensa y lo expresa tan abierta y claramente como lo hizo en la editorial del primer número:

Así, pues, en ninguna parte mas (sic) que, en pueblos nacientes como el nuestro, la prensa está llamada a ejercer una alta influencia i a producir injentes (sic) resultados. La prensa debe encarrilar la opinión pública, iluminar las sociedades, inoculando en todos los individuos las ideas de una civilización progresiva. (El Mosaico. (1858), Trimestre I N° I, p. 1).

Que ese mismo grupo pueda, a reglón seguido afirmar que esos son objetivos que le conciernen a las publicaciones políticas y religiosas, y que el periódico que ellos van a poner en circulación es ajeno a todo interés político, resulta contradictorio. Pero más importante, es quizás el hecho de que la trivialidad del diálogo y la escena en que se acuerda la fundación de la revista por parte de los dos escritores, es tanta, que la hace imposible e incapaz de ocultar la existencia de un programa literario previo. Para diciembre de 1858, ya tenía casi un año de publicada *La Perrilla* (catalogada como *cuadro de costumbres en verso*) de Marroquín en *Biblioteca de Señoritas*; y Vergara y Carrasquilla, no sólo le habían solicitado sus *cachorros* en caso de que los llegara a tener, sino que por entonces deberían de estar en posesión de las *varias*

composiciones y la dedicatoria en estilo antiguo que Marroquín les envió; quien además, en su primer viaje a Bogotá los buscó y los halló atareados en la selección de poemas de Valenzuela para editar su antología: día en que Rafael E. Santander les hizo el famoso combite a los tres al chocolate, el tabaco y las mentiras: origen de los *mosaicos*. De *Biblioteca de señoritas* eran colaboradores Díaz Castro, Ricardo Carrasquilla, Manuel María Madieto y José David Guarín, todos futuros colaboradores de *El Mosaico*. Esto es, los *cuadros de costumbres*, el trabajo literario, la ocupación con periódicos y las reuniones, como circunstancias inmediatas, desde las cuales dar una respuesta específica del grupo a la coyuntura político-cultural que les planteó la década de los años cincuenta, ya estaban dadas para finales de diciembre de 1858. Quizás por esto la propuesta del nombre de *El Mosaico* surge tan inmediatamente de Vergara y quizás también esto, le permite notar con tanta facilidad el lema de M. J. Larra en el manuscrito de la novela ofrecida por Díaz: “Los cuadros de costumbres no se inventan, sino se copian.” Esta consideración también se ve respaldada por el hecho que es en este mismo momento, cuando Vergara concibe su *serie de volúmenes* contentivos de *Los granadinos pintados por sí mismos*, representación literaria del país que replicaría a la más científica y pictórica elaborada por la *Comisión Corográfica*.

Esta había producido una representación múltiple, compleja y que respondía a necesidades administrativas y a expectativas de proyectos económicos y políticos, mostrando de esta manera no sólo la importancia de los conocimientos modernos, precisos y matemáticos en que se fundamentaba, sino también, la emergencia de un nuevo estado y una administración disruptiva frente a las formas propias del régimen colonial. Así pues, hay un proyecto literario costumbrista o de *cuadros de costumbres*, si se prefiere. Literario porque la literatura es el elemento central de su formación y la razón de su preponderancia en la burocracia tradicional, y porque ante la carencia de ciencias sociales, la literatura seguía siendo el único medio representativo adecuado para crear una imagen de la vida social, y no exclusivamente del territorio o del paisaje. Y de *cuadros de costumbres* porque además de ser un género tomado de la literatura española, prometía contener los excesos del romanticismo, así como los de

“el siglo del egoísmo y del oro, de las pesas y las cifras”¹⁶⁹ (del positivismo y del pragmatismo) y cumplir con la tarea de construir la memoria de lo propio. También porque estos les permitían suplir dos exigencias. De una parte, les posibilitaba producir una representación eufemística de la sociedad, “sin ingresar en el estercolero social”, como diría más tarde Antonio José Restrepo, una imagen de la sociedad nacional sin los conflictos y la marginalidad sobre los que se sostenía; simulada representación que surtiría a las mil maravillas con la tarea de ser la imagen del país para el exterior, y que desde entonces no ha dejado de fomentar la cultura de que es más importante el cuidado por la imagen que los demás tienen del país, que el conocimiento de lo que realmente se es. Y de otra, les permitía aparentar el reconocimiento de lo popular promovido por el nuevo orden gubernamental democrático y constitucional y proyectar con ello una imagen de identidad hacia el interior: proveer a la gente del común de la imagen que deberían ver en su propio espejo.

Otra circunstancia que ha permitido proponer esta interpretación es la ambigua situación de Eugenio Díaz Castro en la escena del grupo. Sin dejar de poner en evidencia la diferencia de vestuario (los de zapatos y los de alpargatas) se le reconoce la decencia y la fuerza de su personalidad (partiendo que es blanco y de digna cuna) para darle luego una condescendiente y trivial intervención en el diálogo que supuestamente da origen a la revista; se le reconoce la calidad de su literatura (sólo posee una mina de oro, *Manuela* es la novela nacional) para luego interrumpir su publicación por entregas sin justificación alguna; se le reconoce como fundador de la revista, pero no aparece como asistente a la *tertulias* y su función en ella es mínima: la publicación de algunos *cuadros* y la dirección de una entrega. Ambigüedad que, si no es posible solucionar probadamente, no puede dejar de pensarse ni pueden impedirse las sospechas que provoca.

Además de ser el nombre con que en general se conocían estas reuniones *literarias* que eran tan del gusto de los bogotanos, la palabra *mosaico* por sí misma hace referencia a una composición artística y ornamental elaborada con pedazos menudos de distintas materias (taraceada) o con elementos tomados de diversos sitios y de múltiples colores; significación que se complementa con el uso frecuente de

¹⁶⁹ Los editores, *El Mosaico* (1858), Trimestre I, número 1, p. 1.

términos como *miscelánea*, *variedades* y *álbum* para complementar la denominación de la especificidad de la revista. Con lo que este nombre ha hecho pensar en a qué diversidad hacía mención: ¿a la diversidad de productos literarios que reproducía en sus páginas, o a la de las procedencias políticas e ideológicas de sus autores y de sus miembros, o a la de regiones y de gentes del país, que había puesto de presente la *Comisión Corográfica*? ¿O se refería a todas ellas y era una forma de empezar a reconocer la fragmentada sociedad resultado del proceso de emancipación y de liberación de las distintas fuerzas sociales que convirtieron en anacrónico e irracional el orden colonial?

El hecho de que la existencia de un semanario de perfil literario se haya extendido desde 1858 hasta 1872, en una época en que la vida de las publicaciones periódicas se *contaba por instantes*, según la expresión la editorial antes citada, es ya lo suficientemente asombroso para justificar su estudio. El profesor Loaiza Cano hace la presentación suficiente de su caracterización como edición:

El Mosaico podía considerar que había pasado una barrera y que estaba en capacidad de llegar más lejos todavía: se había consolidado como un periódico de circulación sabatina de ocho páginas en octavo a dos columnas cuyas secciones fundamentales eran la literaria, la científica y la lírica (léase musical). También se volvieron frecuentes la croniquilla urbana resumida en “Historia de la semana”, los versos jocosos de Marroquín o Carrasquilla, las novelas por entregas, la publicación de listas de novedades bibliográficas, las biografías de hombres distinguidos y algunos relatos costumbristas que después formarían parte de la memorable selección del *Museo de Cuadros de Costumbres*. De vez en cuando aparecía una “revista parisiense”, muy al estilo de una sección semejante de su vecina Biblioteca de Señoritas, en la que una corresponsal enviaba los puntuales comentarios sobre las novedades de la moda francesa. También era regular la publicación de la lista de los difuntos que se habían ido a vivir eternamente a los cementerios públicos. (Loaiza Cano, G. (2004), p. 9)

Los tres lustros de este periodo son suficiente duración en la vida de una revista como para que en ella se den muchos tipos de cambios que configuran su verdadero perfil editorial. Su primer prolongado cierre (1861-1863) provocado por la guerra civil; la adquisición de su propia imprenta (1860) que le dio un vínculo más amplio con la industria cultural; la muerte de Eugenio Díaz (1865), uno de sus míticos

fundadores; la publicación de *María* de Jorge Isaacs (1867); el dominio del liberalismo radical en el país y en la dirección de la revista durante el segundo semestre de 1865, lo que condujo a su segundo extenso cierre (1866-1870); la decidida vocación literaria que guio su tercera apertura (1871-1872); la muerte de su segundo mítico fundador (1872); entre muchos otros. La periodización de la larga existencia de la revista y la caracterización de cada una de las etapas propuestas conforman el desarrollo principal del comentado artículo del profesor Loaiza Cano y su propuesta de etapas de publicación hecha con base en los principales lineamientos editoriales que vivió la revista, es la siguiente:

Por eso es importante enunciar, en resumen, las principales etapas según las mutaciones evidenciadas en la designación de nuevos directores, redactores o según los vínculos con tal o cual taller de impresión: en fin, sus principales etapas editoriales fueron las siguientes:

1. El Mosaico: Miscelánea de literatura, ciencias i música; imprenta de José Antonio Cualla, 24 de diciembre de 1858 a 24 de septiembre de 1859.
2. El Mosaico: al cual está unida la Biblioteca de Señoritas; imprenta de Pizano i Pérez, 1 de octubre de 1859 a 1 de agosto de 1860.
3. El Mosaico: el álbum neogranadino: en imprenta del El Mosaico, 8 de agosto de 1860 a 29 de diciembre de 1860
4. 4. El Mosaico: en Imprenta Constitucional, 13 de enero de 1864 a 8 de julio de 1865.
5. El Mosaico: Periódico de industria, ciencia, artes, literatura e inventos; 22 de julio de 1865 a 16 de noviembre de 1865.
6. El Mosaico: Periódico de la juventud dedicado exclusivamente a la literatura; 28 de enero de 1871 a 17 de diciembre de 1872. (Loaiza Cano, G. (2004) p. 8).

Correspondiente a un periodo un poco posterior al de *El Mosaico*, pero proveniente de alguien ideológicamente muy afín al mismo, el comentario de Carlos Martínez Silva es representativo de la recepción que en general tuvo la actividad literaria del semanario:

De todos los periódicos que VERGARA redactó (y fueron muchos) el que amó con cariño verdaderamente paternal, el que más lo

enorgullecía, aquel a que consagró toda su alma y todo su generoso entusiasmo y el que le dio su reputación literaria, fue EL Mosaico que apareció a fines de 1858. La historia de su fundación ha sido referida por el mismo VERGARA en el prólogo de la Manuela de don Eugenio Díaz. VERGARA y sus compañeros se dieron a la empresa. no diremos que, con ardor juvenil, porque eso estaría muy lejos de la verdad, sino con el ansia candorosa y ciega de un muchacho que persigue un antojo. Ni se pensó en cómo se harían los gastos ni en si tendrían o no tiempo para trabajar, ni en si faltarían o no materiales. Por fortuna dieron con el señor Cualla, que era el VERGARA de la tipografía. y que tenía su imprenta en algunas de las piezas de una casa sita en la esquina abajo de San Buenaventura, que contenía, fuera de aquellas piezas, una fragua que daba nombre a todo el establecimiento. En efecto, sobre la puerta había una tabla con este letrero: Herreraje garantizado.

Mucho de lo que se publicó en los primeros números, se escribió sobre las cajas de la misma imprenta, y pronto empezó a gravitar todo el peso de la redacción sobre los hombros de VERGARA. Don Eugenio Díaz no escribía artículos sueltos sino rarísimas veces; el señor Carrasquilla creía, como lo ha creído siempre, que no podía ni debía escribir sino letrillas; el señor Borda (don José Joaquín) no cultivó nunca el tono juguetón y maleante que debía predominar en El Mosaico, y el señor Marroquín, que tanto interés daba al periódico con sus preciosos artículos de costumbres, era y ha seguido siendo perezoso.

Es de notarse que, al pensar en la fundación de El Mosaico, ni VERGARA ni nadie se propuso fines morales. Mucho más tarde fue cuando, mediante el ascendiente que don Ricardo Carrasquilla ejerció sobre él y todo su círculo, se tuvo presente que de la literatura y de las publicaciones de todo género se podía sacar partido para propagar buenos sentimientos e ideas. ...

El Mosaico, en su primera época, estuvo saliendo dos años seguidos. La guerra de 1860 hizo suspender su publicación. Reapareció en enero de 1864, y estuvo año y medio a cargo de VERGARA. Este había adelantado inmensamente como escritor, lo cual no sirvió sino para que en esta última parte de El Mosaico fueran mejores los artículos que él dio, y no para conservar al periódico el carácter que había tenido y que lo había distinguido. VERGARA no tenía entonces tiempo de sobra, ni hubo la cooperación que antes de parte de los otros primitivos fundadores. Mientras VERGARA estuvo al frente de la redacción de El Mosaico, fue su constante afán estimular y animar todo cuanto fuera progreso en las letras, en la música, en la pintura, en la arquitectura y en todas las bellas artes. (Martínez Silva C., en Vergara (1931) pp. XXVIII – XXX)

Actualmente también se cuenta con la investigación adelantada por Andrés Gordillo, ya comentada en este trabajo, en la cual se vincula a la revista con las tareas de construcción ideológica desplegadas por las élites locales durante el periodo y en

especial con el proyecto de construcción de nación. Logra el autor establecer el trabajo que se hizo de divulgación de la revista tratando de llegar a la mayoría de las zonas del territorio nacional y procurando mantener agentes en el extranjero; y recordando las diversas prácticas lectoras propias de una sociedad que hasta ese momento comenzaba a asomarse al universo de la imprenta. (Ver capítulo IV)

La Empresa Editorial

El proceso de Independencia hace del siglo XIX, la centuria del periodismo, de las publicaciones periódicas y de las imprentas. Además de tertulia y semanario, *El Mosaico* también tuvo realización como imprenta y como proyecto editorial. Frecuentemente señalado, pero no tratado específicamente, este aspecto del grupo literario es el menos conocido y analizado, pero no por ello deja de ser significativo mucho menos para un país, que aún hoy en día sostiene la contradicción de que es posible un sistema educativo con pretensiones de universalidad y de “alta calidad” sin una amplia, portentosa y culta industria editorial como parte fundamental de tal sistema.

El reconocimiento que, casi todos hacen de don José Antonio Cualla como *apóstol de la imprenta*, de la importancia que su dedicación tuvo para que muchas de las publicaciones vieran la luz, implica una clara conciencia de la necesidad de este novedoso servicio y sus potencialidades como instrumento de intervención social y como empresa. Ya quedó consignado, cómo en la escena que desde que Vergara la escribió ha pasado por la fundadora de *El Mosaico*, se habla de ir en ese mismo momento para la imprenta del “señor Cualla” y como su autor menciona, que tal señor también es merecedor de que a su vida y trabajo se le dedique una biografía. De estas condiciones iniciales de impresión del semanario, Marroquín consigna el siguiente recuerdo en sus memorias:

«El Mosaico tuvo su cuna en el Herraie garantizado, edificio (o sitio más bien que edificio) que se hallaba abajo de San Francisco, hacia el paraje en que más tarde se abrió la calle nueva de Florián. El *Herraie garantizado* era un solar encima de cuya puerta se veía pintado en una tabla el nombre del principal de los dos establecimientos contenidos en aquel recinto. En unas de las malas

piezas levantadas desde tiempos remotísimos en el costado sur del solar, tenía su fragua un herrero, que era el del herraje; en otras piezas tenía su imprenta el benemérito don José Antonio Cualla, y en ella se imprimía *El Mosaico*. Lo redactábamos Vergara, Carrasquilla, Borda, Guarín y yo por divertirnos y sin curarnos del público, ni de si habría o no suscriptores, pero con tanto cariño y consagración como si de ese periódico dependieran nuestra subsistencia y nuestra gloria.

No se nos daba un ardite de que abundaran o faltaran materiales para cada número del periódico, descuido que el señor Cualla, que era la bondad en persona, llevaba en paciencia, no obstante ser el empresario al mismo tiempo que el impresor... (Marroquín, (1915), pp177-178)

El profesor Gilberto Loaiza Cano, en su ya citado artículo dedicado a la revista, hace una presentación precisa de este aspecto empresarial de *El Mosaico*:

El 18 de febrero de 1860, los redactores se preguntaban casi con desespero: “¿Por qué no compramos una imprenta para que *El Mosaico* no ande de aquí para allí como novia de depósito?”. La adquisición de una imprenta dotó al periódico de una relativa autosuficiencia e hizo posible la ampliación de las actividades del grupo de fundadores más allá de la redacción del semanario. El taller de imprenta propio garantizaba ofrecer trabajos de diversa índole: encuadernación, litografía, publicación de libros y de hojas sueltas y hasta el establecimiento de una sección de librería y papelería. Paralela a la vida estudiantil capitalina, que se iba a volver más intensa con la fundación de la Universidad Nacional, esta ampliación de los servicios de un taller de imprenta podía significar un lucro adicional a las actividades originales de publicación de un periódico. Formaba parte del sueño de conseguir una imprenta el aumento del tiraje, ampliar la red de corresponsales extranjeros y la de suscriptores nacionales: tampoco era despreciable ofrecer los servicios adicionales de “litografía, tren completo de encuadernación i mui buen papel satinado” que no solo estaba disponible para la preparación de *El Mosaico*. Pocos meses después de adquirida la imprenta, las páginas del periódico se permitían anunciar la venta de algunos manuales de gramática, novelas, piezas dramáticas y compilaciones de poesía nacional escogidos por José María Vergara y José Joaquín Borda. (Loaiza Cano, Gilberto. (2004) pp. 8-9).

Esta adquisición permitió que ya para 1860 José María Vergara y José Joaquín Borda publicaran en la “Imprenta de *El Mosaico*,” *La Lira Granadina* (sic). *Colección de poesías nacionales*”; antología que junto a una mínima biografía recoge un corto número de poemas de 22 escritores nacionales. La “Imprenta de *El Mosaico*,” se presenta a cargo de Vergara i Gaitán, y ofrece, además, de la antología

varios “libros en venta” todos nacionales, entre los cuales están *El Carnero*, los periódicos *Biblioteca de Señoritas* y *El Álbum* en volúmenes e ilustrados, el *Tratado completo de Ortografía Castellana* de J.M. Marroquín, *Problemas de aritmética para niños* de R. Carrasquilla, una *Novena de la Concepción* de Silveria Espinosa de Rendón, cuyos poemas, además abren la mencionada antología. Ofrece algunos otros libros como estando “en prensa” y brinda sus servicios como librería, pues se reconoce “agencia de todas las imprentas de Bogotá” y poseedora de un “surtido completo de las obras que son publicadas en la capital” (Vergara y Vergara, J. M., Borda, J. J (1860), en *La Lira Granadina*, (sic) p.200)

Si a lo anterior se le agregan proyectos como el de editar un *Almanaque de Bogotá para forasteros* que fuera incorporando los distintos países hispanoamericanos siempre con la finalidad de dar a conocer sus distintas colecciones de impresos; así como su proyecto del *Parnaso colombiano* del que solo hicieron su aparición tres volúmenes y del mismo *Museo de Cuadros de Costumbres i Variedades*, se acumula suficiente evidencia sobre sus pretensiones con la imprenta como empresa. Pero al considerar su anhelo de ser agencia de “todas las imprentas de Bogotá” y “poseer un surtido completo de los libros publicados en la capital” se pone de presente su dedicación como bibliófilo y su procedimiento de contribuir, a través de esta afición, a la recopilación del material indispensable como fuente primaria para historiografiar la literatura nacional, en este caso, la compilación bibliográfica que le permitiría escribir la segunda parte de dicha historia, desde 1820 hasta sus últimos días, que había quedado pendiente.

El desarrollo de esta actividad empresarial con la escritura permite establecer el reconocimiento que se tenía del lucro y de la autonomía económica como condición de la vida del escritor, es decir, los procesos adelantados con respecto a la búsqueda de su profesionalización. Pero, además, evidencia la convergencia en la escritura de campos como la educación, la religión, la literatura, el turismo y el periodismo. Luego de la muerte de Vergara, el proyecto editorial y el de la revista pasaron a manos de Miguel Antonio Caro, quien a partir de estos publicó con el nombre de *El Tradicionista*, un periódico y sus propios proyectos editoriales. (Valderrama Andrade, Carlos (1971), número 130, p. 1)

La importancia de tener en cuenta este tercer aspecto de *El Mosaico*, como complemento de los dos anteriores, es que permite pensar en una actividad intelectual que conoce y comprende el dominio sobre el proceso íntegro de la producción escritural. Primero, el acuerdo programático e ideológico que direcciona los objetivos y la composición de las diversas producciones, lo cual se adelanta mediante las dinámicas de formación de grupos en torno a la creación de una identidad ideológica y cultural (la tertulia), en particular con los miembros que hacen parte del círculo permanente. En segundo lugar, se busca el dominio de una divulgación (la revista) es decir, el control de las posibilidades de lectura especialmente en aquellos sectores sociales que van reciente y paulatinamente incorporándose al mundo de la imprenta y sus múltiples productos. Y como tercer lugar, el dominio material del proceso (empresa editorial): imprentas, papel, tintas, formas de grabado, tipos de letras, diagramación, empastado, en suma, todos los recursos que determinan la existencia final y material de los impresos. Esto es, es una actividad intelectual que pretende hacerse autónoma en el mayor grado posible con respecto a las decisiones que determinan lo que se imprime, lo que no, su forma final y su divulgación, lo que accede a la vida de lo escrito y lo que se hunde en el silencio.

Los Cuadros de Costumbres: El Museo de Costumbres, Variedades i Viajes.

Las Ediciones de El Museo

El proyecto de armar una colección de *cuadros de costumbres* fue concebido por Vergara hacia 1859, recién iniciada la publicación de la revista *El Mosaico*, y bajo el nombre de *Los granadinos pintados por sí mismos*, según su propio relato en el *Prólogo* a la obra:

Nuestra idea de publicar una colección de artículos de costumbres de los muchos que están esparcidos en nuestros periódicos, no es cosa del otro jueves (sic). Sobre seis años hace que la concebimos, i (sic) al tiempo de la concepción i sin aguardar al nacimiento le buscamos nombre a lo que había de nacer. Este nombre prematuro era el de “Los granadinos pintados por sí mismos,” mas (sic) con él nos sucedió lo que a cierto conocido nuestro con uno que eligió (sic) también con sobrada anticipación...

...

En efecto, cuando pusimos por obra el antiguo proyecto de formar esta colección, (sic) ya los granadinos no éramos granadinos, ya no había granadinos, i (sic) por consiguiente el nombre que teníamos prevenido venia tan mal a la obra como el de Washington a la muchacha de nuestro cuento.

...

I (sic) como al fin i (sic) al cabo no habíamos de dejar a nuestro libro sin nombre, ...

nos dijimos: pongámosle “¡Museo de cuadros de costumbres,” i (sic) salga el sol por Antequera! (Vergara, (1866), tomo I p. II)

En efecto, para el año de la concepción 1859, aunque la Nueva Granada había pasado a ser la Confederación Granadina, aún el gentilicio era adecuado, pero para el año de su publicación, 1866, la confederación había pasado a ser los Estados Unidos de Colombia y aunque el impase se habría podido solucionar con el término “colombianos”, además de la posible confusión argumentada por Vergara, parece que a él le era más fácil concebirse como ex-granadino que como colombiano. Lo cierto es que para la época y contando desde la publicación de *Los franceses pintados por sí mismos (1840-1842)*, ya habían aparecido por lo menos seis colecciones con nombres análogos -algunos con buenos resultados como proyecto editorial- y seguirían apareciendo todavía durante algunas décadas más.

Es igualmente cierto que en 1859 muere Agustín Codazzi quien, entre muchos otros proyectos, había pensado el de elaborar y publicar un álbum de la Nueva Granada con las pinturas consideradas por él como las mejor ejecutadas durante cada uno de los viajes; y, también es cierto que su deceso dio por concluidas las salidas de la *Comisión* y abrió el periodo de elaboración final de sus resultados. El proyecto de Vergara venía a ser una especie de correlato literario de las distintas representaciones nacionales producidas por la *Comisión Corográfica*.

El nombre previsto originalmente seguía el mismo esquema de significación; un gentilicio que hace referencia a una nación, una región o una comunidad, y sólo en un par de ocasiones adquiere una mayor generalidad cuando hace referencia a las *mujeres*, en una ocasión y a los *niños* en otra. En seguida viene el participio: *pintados*, que ubica el escrito dentro del género *cuadro de costumbres* y dispone al lector a una determinada experiencia de lectura. Y por último, la expresión preposicional reflexiva

que asigna la responsabilidad del proceso de *pintura* a los *pintados* y, de este modo, establece una identidad inexistente entre las dos partes cuyo fin es disimular, ocultar la intervención del *pintor*, esto es, de un determinado sector letrado de la sociedad, cuando es claro que no son los *pintados* quienes realizan la “pintura” y que la manera como el pintor resuelva su diferencia y su relación con el modelo es esencial para aquellos que han de ser la pintura.

Con el nombre de *Museo* ya aparece una referencia a un conjunto de denominaciones como álbum, exposición, galería, mosaico, en otras más, que aluden a la intervención de una concepción externa que le da relación, orden y secuencia a un grupo de representaciones independientes entre sí. El *Museo* apareció en dos tomos publicados el mismo año; el Prólogo está fechado en Bogotá, el 12 de julio de 1866 y firmado por “Los Editores”. La edición se realizó en la imprenta de Foción Mantilla y el tomo uno lleva el nombre de *Museo de Cuadros de Costumbres. Biblioteca de El Mosaico*, mientras que el segundo se denomina de manera más adecuada: *Museo de Cuadros de Costumbres i Variedades*; el primero está compuesto por 68 escritos y el segundo por 30, más la primera edición completa de la novela *Manuela* de Eugenio Díaz Castro. En total se incluyeron escritos de 43 autores y una colección que se proponía ser de *cuadros de costumbres*, terminó compuesta, además, por una novela, diversos fragmentos de los informes publicados por la *Comisión Corográfica* y otros textos que a los editores les parecieron pertinentes para la finalidad de dar a conocer el país a quienes lo desconocían, aun cuando no coincidieran en la forma: es esto lo que motiva la variación de nombre entre los dos volúmenes.

Estos textos han tenido una particular vida editorial aun cuando no hayan sido editados ellos mismos sino dos veces, pues han sustentado muchas de las ediciones que se han realizado de colecciones o antologías costumbristas en sus distintas presentaciones. Para la Colección Biblioteca Banco Popular se editaron entre los meses de marzo y mayo de 1973 cuatro tomos, correspondientes a los volúmenes 46 a 49 de esta biblioteca, con el nombre de *Museo de Cuadros de Costumbres Variedades y Viajes* que fueron considerados por mucho tiempo como la segunda edición del *Museo*. Sin embargo, se hicieron variaciones drásticas con respecto a la publicación original. El más definitivo de estos consistió en que se suprimieron de la selección hecha por Vergara muchos de los *cuadros* que la biblioteca publicó en volumen

independiente: los cuatro fragmentos de la *Peregrinación de Alpha* de Manuel Ancízar, los *cuadros* de Ricardo Silva entre otros, y a la vez, se incorporaron escritores y *cuadros* que no hacían parte de la primera versión. De este tipo de cambios, el más notorio fue el que se les hizo a los escritos de Eugenio Díaz Castro, pues se eliminó la novela *Manuela* y se incluyeron *El trilladero del Vínculo* y *Una ronda de don Ventura Ahumada*. De Marroquín se agregó *Las coronas* y así con muchos de los autores escogidos por Vergara. También se agregaron escritores como: A. Briceño B., Jorge Isaacs, Mariano Gonzáles Manrique, entre otros. Lógicamente, la secuencia de los *cuadros* se alteró radicalmente y estos cambios no se notificaron ni justificaron en manera alguna; pese a esto, se conservó el *Prólogo* de Los Editores de la publicación de 1866. La Biblioteca Nacional de Colombia digitalizó a partir de 2015, para su Biblioteca Básica de Cultura Colombiana, tres volúmenes de *cuadros de costumbres* con base en la anterior edición y con el nombre de *Motivo por el cual*, e introdujo en ellos una agrupación de los cuadros por autor.

Estos cambios es posible notarlos actualmente gracias a que en el año de 2007 la Biblioteca Nacional realizó la digitalización de los dos volúmenes de la edición original, y a la última publicación en 2020 realizada por Felipe Martínez. Profesor e investigador, que adelantó para las universidades de Los Andes y del Rosario, después de más de ciento cincuenta años de no editarse, la que denominó “Edición académica” del *Museo*, basada íntegramente en la versión de Vergara. Acompañada de un esclarecedor y bien informado estudio introductorio y de un cuerpo de notas que precisan diversas situaciones (primera publicación, vocabulario, cambios introducidos por Vergara, etc.) propias del *cuadro*. Está hecha en dos volúmenes que conservan el contenido y el orden de los originales.

Es de anotar que, tanto la edición del Banco Popular como esta última, incorporan a los textos un conjunto de imágenes. Las de la primera están compuestas por grabados actuales y del siglo XIX; mientras que las de la segunda son imágenes de pinturas de *costumbres* y de litografías (de personas, paisajes, etc.) de la época y de fotografías de páginas de periódicos.

Si bien, de un lado, es cierto, que la movilidad política del país lo condujo durante los primeros tres lustros de la segunda mitad del siglo XIX, de una constitución considerada conservadora, por la concentración de poder que reconocía, tanto en el ejecutivo, como en la administración central, a la constitución de 1853, de apariencia liberal, por las características contrarias: fortalecimiento del poder legislativo y de la autonomía de las regiones, primero; a que luego se fueran creando las constituciones de los diferentes estados y, por fin, a la constitución de Rionegro del año de 1863 que consagró el federalismo y cambió el nombre del país a Estados Unidos de Colombia. De otro lado, no es menos, que, en primer lugar, los supuestos dos partidos se aliaron en 1853 para derrotar militarmente el movimiento del General Melo y los artesanos e instaurar la presidencia de Manuel María Mallarino; y que, en segundo lugar, durante la presidencia del *conservador* Mariano Ospina Rodríguez se adelantó la reforma que convirtió al país en *Confederación Granadina*, evidenciando que el federalismo, esto es, el fortalecimiento de las regiones, no era materia de discordia partidista. Así mismo, ya es posible reconocer que el movimiento liberal del anteriormente conservador, general Mosquera estuvo basado en recelos frente a la continuidad electoral de los conservadores en el poder luego de finalizado el periodo presidencial por mutuo acuerdo, así como en intereses vinculados al proceso de desamortización de los bienes de la iglesia y de liberación de los resguardos indígenas, que en principios políticos.

De este modo, detrás del cambio de nombre que Vergara adelantó, respecto a la colección de *cuadros de costumbres* que quería publicar, hay una larga intriga social y política y no solo un asunto de conveniencia prosódica generada por el nuevo nombre del país. Es obvio que una expresión como *Los colombianos pintados por sí mismos* no tiene ningún inconveniente como el argüido y que, en cambio, en las circunstancias vigentes en el momento, hubiese sido considerada como una sanción literaria del cambio institucional liberal. Además, es claro que el nuevo gentilicio no conserva nada de la tan querida *reminiscencia* hispánica, como si lo hacía el anterior de *granadinos*.

Sin embargo, para comprender lo que implicó el cambio de nombre de la publicación, es necesario considerar otro aspecto decisivo, ya que, bien visto, dicha modificación resulta ser particularmente drástica. Del hispánico gentilicio —*Los*

neogranadinos,— seguida por la más figurativa de las comparaciones de la actividad literaria —*pintados*— y complementado con la reflexiva dirección de la acción —*por sí mismos*— que le imprime la connotación de autorrepresentación y, con ello, de indudable fuente de identidad, que como se sabe fue muy usual en las publicaciones realizadas en las diferentes naciones, se pasa, entonces, a la simplicidad un nombre institucional e impersonal, el de *museo*, determinado por los asuntos objeto de compilación: *cuadros de costumbres* en el primer tomo, y *cuadros de costumbres y variedades*, en el segundo.

No está de más recordar algo sobre lo obvio. El término *museo* siempre ha hecho referencia a un sitio consagrado a las musas. Son diversos los relatos que han subsistido sobre el origen de las musas y aunque varían en el número y el nombre de las diosas, lo que es común es que son hijas de Zeus, omnipotente portador de la égida, y de la diosa virgen Memoria, son por tanto habitantes del Olimpo y están asociadas a las remembranzas, a la potencia de recordar y a la palabra cantada, a la creación y el canto por parte de los aedos, de los rapsodas trashumantes¹⁷⁰. En el canto de la *Ilíada*, dedicado al inventario de los pueblos y naves que acompañaron a Agamenón en su saqueo a Ilión, Homero las invoca como una alternativa de recordar tanta gente, las reconoce como las que todo lo saben y como presentes en todas partes; de la misma manera, recurrida es su invocación a la diosa para que le permita cantar la furia de Aquiles y los avatares de Odiseo. Se repite, asimismo, la invocación. de Hesíodo a las musas del Helicón y su caracterización de las diosas como capaces de decir la verdad cuando quieren. Memoria y canto son pues, dos potencias que, aunque manifiestas en el ser humano y en su vida cotidiana, escapan a su voluntad tan pronto las reconoce o las necesita, por eso el poeta ha de invocar y contar con su gracia para realizar su oficio. En este sentido, el museo propuesto por Vergara coincide en la conjugación de las dos potencias: poesía y memoria.

¹⁷⁰ En su libro dedicado a la comprensión de lo que los griegos entendieron por verdad, *Los maestros de verdad en Grecia*, Marcel Detiene dedica muchas páginas a establecer con mucha precisión, las representaciones que de estas diosas hacían los griegos, sus funciones e invocación por parte de los poetas. Allí mismo propone que la reflexión sobre lo que designan estas diosas, no es otra cosa, en cada una de las tradiciones, que el despliegue de una teología de la memoria como fuente de la inspiración y del decir poético; memoria que, aunque incluye asuntos y eventos históricos, es decir, vividos y atestiguados por los hombres, es principalmente de lo acontecido en los tiempos originales, y le confiere a la palabra cantada, al poema su estatus mágico-religioso. (Detiene, Marcel. 1967)

Luego, como es sabido, el *museo* pasó a ser, bajo la dinastía de los Ptolomeo, en Alejandría, lugar fabulosos dedicado al conocimiento y la sabiduría, y entonces, ya incluía lugares para la colección y el cuidado de objetos valiosos para la cultura, como la biblioteca.

Hoy los museos son de diversa índole, conforme a la clase de objetos que preserven y divulguen. Los estados diseñan y formulan una política de museos, conformes a sus intereses e ideologías y estas instituciones cumplen una función explícita en la construcción de la memoria y de la identidad de los pueblos, en la construcción de la subjetividad de sus usuarios. Esta tarea la realizan no tanto gracias a los objetos que adquieren, preservan y exhiben, sino a través del programa de exhibición que el museo crea en cada ocasión para sus objetos. En esta condición de instrumento creado deliberadamente para realizar una determinada intervención en la memoria y, con ello, en la identidad colectivas, se inscribe el *museo* de Vergara y Vergara. Se ha señalado antes, cómo fue un atento observador de las representaciones realizadas año tras año por la *Comisión Corográfica*. Necesariamente debió haber calculado el impacto que éstas causarían en la memoria y en la identidad del país y no pudo soportar la idea de que todo el mérito fuera para los *liberales* en el gobierno. Durante todos esos años de observación de mapas, de pinturas, etc., debió barruntar la forma de participar en el banquete de la memoria y las glorias patrias y decidió que si lo suyo era la literatura, era desde ahí que le haría contrapeso a la *Comisión* en la representación de la nación: haría, entonces, una *historia de la literatura en la Nueva Granada* y un *museo de cuadros de costumbres*, para el cual diseñó también la empresa que los produciría: *una tertulia, una revista y una empresa editorial*, en la que a su vez publicaría las obras que le permitieran darle realidad a su programa de historia de la literatura nacional: *El Mosaico*. Museo y mosaico dos términos que hablan de fragmentos, pues el país se revelaba de acuerdo con los informes de la *Comisión*, como compuesto de diversas regiones, distintas clases sociales y de múltiples manifestaciones étnicas y culturales.

En una versión muy reciente y polémica del investigador Felipe Martínez, en su libro *Patricios en Contienda*, presenta el *Museo* de Vergara en los siguientes términos:

...En 1866 el intelectual Conservador Colombiano José María Vergara y Vergara (1837 -1872) publica en dos tomos un libro hecho a partir de recortes de viejos periódicos -En ellos reedita cuadros de costumbres ya publicados en prensa o compone cuadros nuevos extraídos de fragmentos de diarios de viaje, de novelas y de memorias. Lo titula *Museo de cuadro de costumbres y variedades* compuesto de 97 textos y la primera impresión completa de la novela *Manuela* de Eugenio Díaz, con su *Museo* Vergara propone una imagen de Colombia con la que interviene en los debates locales acerca de la sociabilidad durante las reformas liberales. En reacción a estas reformas el ensamble de su *Museo* a diferencia de los anteriores álbumes pretende producir al pueblo colombiano como parte de lo que llamaré una “cosmópolis hispana” con centro cultural en España. (pp. 64-65)

Los Bogas del Magdalena de José M. Vergara y de Manuel M. Madiedo

La preocupación central puede expresarse en la pregunta ¿qué es el *Museo*? y la aproximación a los problemas que la atraviesan pasa necesariamente por un acercamiento a sus procesos de composición. El nombre del primer volumen alude con claridad a una preocupación literaria; si bien el término *museo* sugiere una intervención más programática que los de antología o selección, más usuales para las colecciones literarias, la segunda expresión no deja lugar a dudas de que el objetivo es la presentación de un género: los *cuadros de costumbres*. Pero ya en el *Prólogo* con que se da inicio al mismo volumen, la situación se tergiversa, pues *Los Editores* le asignan a la publicación una finalidad distinta:

Adoptado el título y, lo que es más, impreso ya en muchas páginas del libro, fuimos topando al registrar periódicos con artículos que no eran de costumbres, pero que al parecer hacían juego con los que los son, por lo que, sin pararnos en pelillos, les fuimos dando cabida en la colección; ni nos ha pesado que la hayan tenido varios artículos descriptivos de lugares: si las figuras humanas que se ven en el vasto cuadro que forma nuestro libro han de servir para dar a los que no nos conocen alguna idea de lo que somos y de lo que hemos sido, sería lástima que la pintura careciera de campo y de cielo, y ni campo ni cielo se echarán menos en ella, merced a las descripciones de lugares que se han introducido. (Vergara, 1886, p. III)

A pesar de lo farragoso de la escritura, el párrafo permite comprender que la inquietud por el género literario pasa a un segundo plano, si el escrito seleccionado

sirve a la tarea de “darnos a conocer” y que, por el contrario, la pertinencia de un escrito en este aspecto hace que tenga cabida en la colección, independientemente de su forma literaria. Condición que sustenta también el privilegio que se le reconoce a la descripción como recurso escritural supuestamente idóneo para la elaboración y transmisión de conocimiento. La finalidad concebida e impuesta desde afuera, implica una compleja recolección de escritos en el sentido de ser una múltiple intervención de los textos desde la perspectiva de su adecuación a su cumplimiento. De esta manera, lo que iba a ser una antología de *cuadros de costumbres* se convierte en una colección de diversos (i variedades) escritos:

1. *Cuadros de costumbres* modificados: con intervenciones que van desde las solas selección y ubicación, hasta la supresión y modificación de sus expresiones originales.
2. Una novela (*La Maldición*) transformada en un cuadro de costumbres (*El boga del Magdalena*).
3. Fragmentos más o menos modificados de los informes de Manuel Ancízar y Santiago Pérez para la *Comisión Corográfica*.
4. Biografías.
5. Descripciones de paisajes.
6. Escritos históricos y también,
7. Una novela (*Manuela*).

En el *Prólogo* se reconoce que esta variación le da sentido al cambio de nombre de un volumen a otro, así como se establece claramente quienes son los destinatarios de la obra: los españoles de Europa: “Como, según lo hemos dejado ya vislumbrar, abrigamos la esperanza de que nuestro libro sea leído por españoles europeos,...” (Vergara, 1866, p. III) Al parecer los compiladores tenían la expectativa de que el material del que podrían disponer sería abundante: “Nos proponemos continuar esta publicación y formar una serie de volúmenes iguales al presente,...” (Vergara, 1866, p. III), pero la serie fue de sólo de dos, y de tres si se cuenta también el compilado por José Joaquín Borda en 1878 con el nombre de *Cuadros de Costumbres y descripciones locales de Colombia*.

La Maldición es una novela de Manuel María Madieto¹⁷¹ publicada en trece entregas en el semanario *El Mosaico* del número 38 del trimestre 4° del sábado 24 de setiembre de 1859 al número 6 del Año II Trimestre I del 11 de febrero de 1860. De acuerdo con el investigador Felipe Martínez (2020), en 1866 con ocasión de la publicación de *El Museo*, José María Vergara y Vergara, toma las entregas tercera y cuarta, de la novela, correspondientes a los números 41 del 15 de octubre de 1859 y 44 del 5 de noviembre del 1859 de esta novela, y con material literario proveniente de ellas elabora un *cuadro de costumbres* al que llama *El boga del Magdalena*, que atribuye a Madieto y lo incorpora como el primer cuadro que aparece en el *Museo*.

Una de las circunstancias más determinantes y reconocidas es la decidida intervención que Vergara, junto con algunos de los otros *mosaicos*, realizaban a los escritos que se presentaban para su publicación en el periódico, en nombre del uso correcto del lenguaje y la buena literatura. En principio puede parecer que la intervención de Vergara debió limitarse a cortar uno de los pasajes de la novela más caracterizado por su dedicación a un asunto o escena en particular, que por ello permitieran mejor la impresión de un fragmento temáticamente unitario y autónomo. La novela de *La maldición* gira en torno a la angustia y a la desazón permanente de Carlos su protagonista, a su ruptura con el mundo, lo cual genera una permanente búsqueda del motivo de esta situación, convirtiéndola en una novela de peregrinación, a través de la cual el yo se encuentra consigo mismo, con su pasado. La novela se levanta sobre una concepción religiosa católica que le quita la posibilidad a la búsqueda de tener sentido en sí misma y la hace muy cercano a una experiencia mística. La movilidad de la peregrinación, el espacio sublime de la vivencia religiosa y la dedicación a la interioridad de Carlos, la hacen literariamente distante de las características y efectos del *cuadro de costumbres*.

¹⁷¹ Manuel María Madieto nace en Cartagena el 15 de septiembre de 1815 y muere en Bogotá el 6 de septiembre de 1888. Periodista, abogado, político y escritor. Ocupó diversos cargos en el sector público. En su labor periodística colaboró en una ocasiones como redactor y en otras como director de varios periódicos en Cartagena, Bogotá, Medellín, Ibagué y Popayán; entre sus varios escritos de distintos géneros se hallan: comedias, dramas, tragedias y la novela *La Maldición*, uno de sus escritos más conocidos, así como también poesías.

No obstante, la capacidad quirúrgica literaria de Vergara encuentra ocasión en las entregas 3, 4 y 5 de la novela¹⁷², para adelantar sus labores. Sustentadas sobre el prejuicio de que la descripción es el recurso literario más adecuado para lograr la representación estática y fidedigna de algo, encuentra en este pasaje una referencia y una unidad de lugar que le permiten visualizar el cuadro. La referencia la conforman un par de expresiones de Manuel María Madieto a una “costumbre” de los bogas del Magdalena, con que se inicia la tercera entrega de la novela:

...es costumbre entre los bogas cuando van llegando a una playa en que piensan pasar la noche, hacer que algunos de sus compañeros salten a tierra y se vayan al monte a buscar la leña con que se ha de poner olla del sancocho. (Madieto, (2008), p. 37)

Y un poco más adelante:

Las costumbres salvajes de los bogas y las continuas aventuras de esta clase, A qué están expuestos en un río cuyas aguas están llenas de caimanes, y sus riberas de tigres, dantas y otros animales feroces, infunden poderosamente cierta indiferencia por los peligros a estos hombres incultos, que les es peculiar (Madieto, (2008), p.38)

Costumbres y situaciones que le dan peculiaridad a un comportamiento: la temática estaba servida para el *cuadro* en un pasaje de la novela en que los bogas de un champán vienen a primer plano. La unidad de espacio es generada por el cruce de dos caminos: El uno es el fluido río que trae el champán y sus bogas, y el otro es el peregrinar de Carlos acompañado por Diego a través de las tierras ribereñas del río, en busca del “Arroyo del más allá”, que encierra expectativas y curiosidades en la inquieta conciencia de Carlos y temores en la prejuiciosa alma de Diego. La posibilidad del cruce la trae la noche, que hace que los bogas atraquen en busca de un lugar para preparar sus alimentos, comer y descansar, y la casualidad que hace pasar a los caminantes por allí y encontrar el alboroto que tienen los bogas debido al encuentro con un caimán.

¹⁷² Es pertinente aclarar que para el análisis de estas modificaciones hechas a la novela de Madieto, se hizo uso de la segunda edición de la misma, realizada por Editorial Diente de León en 2018, y que en esta el fragmento utilizado por Vergara para crear el *cuadro de costumbres*, se extiende a través de las mencionadas entregas, claramente diferenciadas en la edición.

El primer corte de desprendimiento lo realiza Vergara más adelante, cuando ya Carlos y los bogas están reunidos en la playa en torno a la música y esperan a que la comida se cocine, y lleva a Carlos en sus reflexiones a realizar comparaciones entre Europa y el escenario del río. La segunda mitad de la cuarta entrega y la primera de la quinta constituyen el cuerpo del *cuadro de costumbres*: “El boga del Magdalena”. Esto le permite independizar el cuadro completamente de la dualidad de los caminos de la novela, pero le obliga a desaparecer el personaje de Diego, dejando tan solo una mención en la que es posible suponerlo como un boga más; el lector sin el antecedente de la novela está muy propenso a suponer que Carlos acaba de llegar de Europa y viaja en el champán al interior de la república: el espacio de la novela que es en general la región de la costa atlántica, centrándose en Mompox y sus tierras aledañas, es convertido en una parada del viaje por el río Magdalena, trayecto final del regreso de Europa. De esta parada se cuentan los hechos relativos a cómo un grupo de bogas preparan, sirven y consumen su comida: un sancocho, y cómo en la charla se suscita un altercado entre dos de ellos, que, en lugar de resolverse a machetazos, pasa a ser una competencia de lucha grecorromana que termina en un empate, en la reconciliación entre los contendientes y en los bogas preparándose de diversas maneras para ir a descansar. Vergara cierra la escena con la expresión totalmente suya: “De allí a poco todo fue silencio...” (Vergara, (2020), p.14) callando la continuidad y la integración de la escena en la trama central de la novela.

Si estas son las principales transformaciones que le permiten hacer de un trozo de novela un *cuadro de costumbres*, los cambios no terminan ahí. Los hay muchos y muy significativos realizados ya directamente sobre las expresiones escritas. Hay cambios ortográficos; los hay de orden de los términos en una oración. Hay diversas modificaciones en la puntuación, entre las cuales la más significativa es la introducción de puntos seguidos con lo cual Vergara introduce oraciones que no tenía el texto original. Se eliminaron expresiones que evidentemente no fueron del gusto de Vergara; se cambian otras por la misma razón y se altera la transcripción de las expresiones de los bogas. De estas alteraciones la más relevante tiene que ver con el gusto de Madiedo por las metáforas que están presentes permanentemente y mostrando su fascinación por las suscitaciones que genera en la imaginación con respecto al relato; Vergara cambia los términos de comparación, las elude o las

sustituye por otra expresión resultando una notoria modificación del lenguaje literario; esta intervención puede proceder de su preferencia por un lenguaje ponderado y correcto y su rechazo de las expresiones fuertes.

Las alteraciones son muchas y definitivas; hacen manifiesta la capacidad de intervenir de Vergara, la cual está presente en muchos de los cuadros seleccionados para el *Museo* y vuelve a poner sobre la mesa el planteamiento de la profesora Flor María Rodríguez con respecto a que la publicación de *Manuela* por entregas, fue interrumpida por un exceso de una intervención que Eugenio Díaz no soportó y que constata la intolerancia que había detrás de la pretendida corrección en el uso del lenguaje. Así mismo, hace necesario plantear el problema de la autoría de un texto y del *Museo* en general, cuando es posible este nivel de intromisión.

La novela de Madieto está dedicada específicamente a la subjetividad, al punto de ser considerada como un escrito místico, por lo cual se ocupa prioritariamente en la construcción de su protagonista y de los avatares de su destino; mientras que el *cuadro de costumbres* resultante de la intervención, es considerado corrientemente como dedicado a las costumbres de los pueblos rivereños del río.

***El Primer Cuadro: Rufino Cuervo: El Boga Del Magdalena: El Tipo*¹⁷³**

Al parecer el primero en escribir un *cuadro de costumbres* en la Nueva Granada fue Rufino Cuervo¹⁷⁴ y lo hizo muy recién comenzada la década de los cuarenta, cuando en el país aún se estaba librando la guerra civil denominada de *Los Supremos* o de *Los Conventos* (1839-1842), pues con el nombre de *El Boga del Magdalena* fue publicado en *El Observador* el 16 de febrero de 1840, según aparece al final de su

¹⁷³ Ni Rufino Cuervo hizo parte de *El Mosaico*, ni este cuadro fue publicado en el *Museo de Cuadros de Costumbres, Variedades i Viajes* de 1866, pero si se tomaron la molestia de volverlo a publicar en su revista. Para algunos de los principales materiales literarios y pictóricos referentes al tema de los bogas del Magdalena, ver anexo.

¹⁷⁴ Rufino Cuervo y Barreto nace en Tibirita el 28 de julio de 1801 y fallece en Bogotá el 21 de noviembre de 1853. Obtiene su título como doctor en Derecho Civil y Canónico de la Universidad del Rosario. Entre los varios cargos públicos en que se desempeñó figuran el de gobernador de Cundinamarca y más tarde vicepresidente de la República durante el mandato de T. C. Mosquera. Fue candidato presidencial dos veces y como periodista colaboró en la redacción de varios semanarios: *La Miscelánea*, *La Bandera Tricolor* -de abierta oposición a Simón Bolívar-, *El Cultivador Cundinamarqués* y *El Constitucionalista* de Popayán.

texto, después del nombre del autor en la publicación que del mismo hizo *El Mosaico*.¹⁷⁵

El viaje, el ascenso por el río Magdalena, no es otra cosa que la relación con el extranjero y la necesidad de conectarse con el mundo luego de haber roto el vínculo con España, del que dependía esta ubicación en la confluencia de las naciones, y el viraje hacia otras concepciones y formas de vida, representadas en un molesto francés compañero de viaje; pero también es el recorrido por un país que se reclama como propio y que a la vez se desconoce, sentimiento que origina la animadversión respecto del “ostigoso (sic) desden (sic)”¹⁷⁶ que acompaña las comparaciones y los comentarios que el francés hace al narrador con ocasión de las situaciones que van encontrando en el camino. Doble viaje: hacía unos *otros* que plantean problemas y dificultades de adecuación, pero también hacia un *nosotros* que no está constituido, pero que hace al narrador más cercano a los *bogas* del *champán* que al compañero de travesía. El viaje como ya se había encontrado en la *Comisión Corográfica* es la experiencia vital básica tanto de la *cartografía* de Codazzi, como de la *Peregrinación* de Ancízar; la remota y desconocida provincia quiere ubicarse en el mundo, y dentro del viaje, el champán y los bogas, embarcación y barqueros que tanto llamaron la atención de los hacedores de cuadros y quienes convirtieron el río Magdalena en el puente con el mundo para una capital incrustada en un remoto altiplano de la enorme cordillera.

En un logrado paralelo el narrador va mezclando la “sucinta relación” de la travesía por el río con la información que considera necesaria para que “el lector benigno” pueda formarse “un concepto de lo que es un boga”. Es un periplo de aproximadamente treinta y seis días que no parte de Cartagena ni de Santa Marta, sino de *Barranca*, posible alusión a las Barrancas de San Nicolás o Barrancas de Camacho nombre con que se designaban los terrenos de la vertiente occidental de la desembocadura del río Magdalena en el Caribe y que ocupa la actual Barranquilla. Se

¹⁷⁵ No ha sido posible encontrar la publicación de *El Observador* y para este trabajo se hizo uso de la publicación hecha por *El Mosaico*, 3º Trimestre, Número 33 del sábado 13 de agosto de 1859, páginas 265 -266.

¹⁷⁶La razón de esta diferencia ortográficas: la j en lugar de la g, la i en lugar de y, algunas tildes, etc., está en la búsqueda de darle posibilidad al principio de Andrés Bello de un español para el uso de americanos; por supuesto, en Colombia esta tendencia terminó con la fundación de la Academia de la Lengua, correspondiente de la española en 1871 por J. M. Vergara.

menciona el paso por Mompox, por el Peñón y por Morales lugares donde el viaje se suspende por algunos días para el descanso de los bogas y, por fin la llegada al sitio *la vuelta de la madre de Dios*, donde termina el trayecto por agua y comienza el ascenso por tierra a Bogotá. Las enormes distancias y las dificultades geográficas casi imposibles de salvar han sido siempre un argumento con que se ha explicado la poca integración del país, el difícil desarrollo del mercado interno y, con ello, del crecimiento económico. El viaje por el Magdalena y por las sinuosas rutas que enfrentan su diversa geografía serán uno de los temas más frecuentes en la literatura colombiana y en especial para los *cuadros de costumbres*.

El narrador promete al lector proveerle de la información suficiente para que se forme un concepto del boga. La finalidad del cuadro es cognitiva: mostrar aspectos y personas del país a sus propios habitantes. Lo primero es la denuncia de la situación de ignorancia: los bogas constituyen una singularidad (lo pintoresco) de quienes hablan y denuncian todos los viajeros, pero “cuyo carácter y costumbres ninguno ha descrito con propiedad”. El conocimiento es descriptivo, tiene como finalidad desconectar la circulación de los prejuicios, correlato permanente de la ignorancia. Entonces ubica críticamente la condición provinciana tan proclive a la admiración de lo extranjero y al denuesto de lo propio. No es posible compararlos ni con beduinos, ni con los “tártaros i cosacos”, ni con los más solemnes bandoleros, como aquellos que armados de estiletes roban a los viajeros en Italia, ni con los “escrocs” de París, ni con los arrieros de Aragón: “sus vicios no estremecen la humanidad”, son más bien “travesuras y ruines pillerías”, que no ponen en riesgo ni la vida ni la propiedad de los viajeros. Le da una ubicación precisa en el clima y en el sistema de castas a cualidades de su carácter: es hijo de español y de *africano*, es decir, ser boga es un oficio para *mulatos*; pero a la vez, es muy claro en que esta procedencia de castas es independiente del grupo familiar, muy al contrario de lo insinuado por las pinturas de este género con sus parejas y sus niños constituyendo una escena:

Inherentes a la raza de que trae su oríjen (sic) i (sic) al clima en que vive, son por la mayor parte sus defectos. Supersticioso como el español, i (sic) camorrista como el africano, de cuya mezcla a nacido, soporta con pena el trabajo en medio de los ardientes calores de un sol abrasador. Sin educación, sin familia, porque el boga casi nunca conoce a su padre, es un ser aislado, ignorante, imprevisivo (sic) i lleno de resabios. (sic.) (Cuervo, R. (1859), p. 265).

Esto implica que para ellos los “compadrazgos” que tienen en los pueblos donde descansan durante el trayecto, sean sagrados y que junto con el compañero de trabajo con quien se escogen como “rancho” porque comparten provisiones y cuidados en caso de necesidad, conforman lo más significativo de su sociabilidad.

Informa el narrador sobre su alimentación con base en plátano y carne seca, del petate en que duermen en las playas del río, de la forma en que se les paga, de su consumo de panela, de su ruidosa forma de trabajar y de sus pillerías, y cuando el francés los acusa de ladrones que deberían ser guillotinado, por el robo de media botella de brandy, nuevamente el escritor se pone del lado de los bogas, le dice al francés que la gente de bien no se ocupa de pequeñeces, lo compensa con dos botellas de licor y reconoce “la lealtad con que conducen los intereses del comercio y del gobierno por esos inmensos despoblados”. (Cuervo, R. (1859), p. 266). Describe con detalle la escena de partida de Mompox. En fin, sí da un buen conocimiento sobre los bogas y es posible plantear que esta primera elaboración de un *tipo* en la literatura costumbrista del país, está lejos de lo *típico* y muy cerca de involucrar planteamientos e ideas del orden social como se concebía en ese momento para describir y comprender un trabajo muy específico.

Pero el eje semántico de lo extranjero atraviesa todo el *cuadro* y recompone su significación definitiva. No sólo es la impertinente presencia del galo provocando motivos para la elaboración narrativa y para una constante y consistente afirmación de lo propio; está también la mención de lo español y de lo africano como el “oríjen” (sic.) y las dos ocasiones en que compara los delitos del boga con los de rufianes de otras partes, pero en especial el encuentro al final del “viaje por agua”: “El primer objeto que a nuestra vista se presentó fue el hermoso buque de vapor que estaba fondeado en aquel punto.” (Cuervo, R. (1859), p. 266). El entusiasmo comparativo de la civilización europea con la América equinoccial del francés es anulado con una aclaración y una ironía, pues el narrador afirma:

...el patriotismo granadino, unido al espíritu empresarial de los ingleses, se esfuerza en luchar contra la naturaleza i metamorfosear el aspecto material de este país. Todos confiamos en que la introducción del vapor en la Nueva Granada producirá una revolución completa en el comercio, en las empresas, en todos los negocios... (Cuervo, R. (1859), p. 266).

La ironía es que el francés declara que estará unos pocos días en Bogotá para luego regresar a su patria a escribir una “concienzuda” obra sobre la riqueza, comercio, gobierno y costumbres en la Nueva Granada.

Independientemente de la confrontación con el galo el encuentro con el barco a vapor es una ubicación histórica y socio-económica de una gran riqueza semántica. Es el reconocimiento de la empresa británica y neogranadina que trajo la navegación a vapor al país; las expectativas de transformación que este hecho trajo, los cambios administrativos que provocó —organización del correo, unificación de pesos y medidas, etc.—, hasta fundamentar el libre comercio como alternativa económica para el país que como ideal de *progreso* pasó a sustentar la vida política y social. Y por otro lado está el boga que se siente desplazado por la máquina y declara que con esos buques no se puede hacer todo eso y que por mucho tiempo “solo el pecho del boga vencerá la corriente i los caprichos del Magdalena”. (Cuervo, R. (1859), p. 266).

Es evidente que un *cuadro de costumbres* no tiene por qué identificarse con la simplicidad ni con la trivialidad apriorísticamente y que el ingreso de cualidades y condiciones en su composición tiene que ser establecido y verificado en su lectura, y explicado a partir de ella.

Los Cuadros de José Manuel Groot

De José Manuel Groot fueron publicados en el primer volumen del *Museo de Cuadros de Costumbres* de 1866 tres cuadros: *La tienda de don Antuco*, *Nos fuimos a Ubaque* y *Costumbres de antaño*; y en el *Museo de cuadros de costumbres i variedades*, tomo II del mismo año, otros dos: *Remigia o las vicisitudes de las hijas de la alegría* y *Un sueño de dos colores*. Aunque Groot no ha sido considerado nunca como un mosaico, si es de tener en cuenta que el número de escritos suyos incluidos, pone de manifiesto la importancia que tuvo para los editores.

La producción de *cuadros de costumbres* literarios en Groot, que no la escritura, tiene un comienzo bastante tardío. *Remigia o las vicisitudes de las hijas de la alegría* es el que tiene la fecha más temprana de publicación: apareció en los números 17 del 21 de enero, 18 del 28 de enero y 19 del 11 de febrero de 1849 del periódico *El Charivari Bogotano* con el nombre de *Virtudes y vicisitudes de las hijas de la alegría*,

que además de contener una traducción del eufemismo francés para prostituta, es análogo al de la novela *Esplendores y miserias de las cortesanas* de H. Balzac. Cuatro de sus *cuadros* aparecen publicados en el periódico *El Álbum*, con distinto número de entregas, durante 1856: *La tienda de don Antuco* (1 entrega), *Las Visitas*¹⁷⁷ (4 entregas), *Costumbres de Antaño* (4 entregas) y *Nos fuimos a Ubaque* (3 entregas). En 1858 publicó Groot un libro con el nombre de *Costumbres rústicas* ejemplar disponible en la sección de libros raros y curiosos de la Biblioteca Luis Ángel Arango. La *Selección Samper Ortega de Literatura Colombiana*, en el número 21 de la serie *Prosa Literaria*, publicó (s.f.) una colección de sus *cuadros* compuesta por sólo cinco títulos, cada uno de los cuales al final tiene un número que parece referir a una año, pero sin especificación alguna y carente de fiabilidad por no corresponder en ocasiones con las fechas establecidas de publicación; en esta edición hay dos *cuadros* no contenidos en el *Museo*: *La Junta Vecinal* (1871) y *La Barbería* (1858). En 1951 la *Biblioteca Popular de Cultura Colombiana*, del Ministerio de Educación Nacional publicó una selección de sus escritos con el nombre de *Historia y Cuadros de Costumbres*, interesante porque recoge algunos de los escritos de Groot sobre el arte nacional y se complementa con algunos fragmentos de su obra histórica y seis *cuadros* ya aparecidos en las otras compilaciones. En la particular edición del Banco Popular ya referenciada, en el volumen IV se incluyen como suyos dos *cuadros* que no están en las otras selecciones: *Un viaje al Salto del Tequendama* y uno muy particular por estar escrito en verso y que se denomina *Una venta de novillos*. En general, se ha contado con diez *cuadros de costumbres* como su contribución al género literario en el país.

En *Remigia o las vicisitudes de las hijas de la alegría* (1849), hay un juego de narradores que manifiesta las pericias literarias de Groot; *cuadro* relatado en primera persona es, sin embargo, una historia que le contó un amigo suyo, que se llama *Pacho*, esto es, uno de los seudónimos utilizados ampliamente por el autor. Este desdoblamiento de narradores le permite proponer como causa del conocimiento de la historia la mayor *mundanidad* de Pacho, pero acordándose de los vasos

¹⁷⁷ Es en el texto *José Manuel Groot 1800 -1878, capítulo 8 de Historia de la Caricatura en Colombia*, publicado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, en 1991, de Beatriz González, donde se atribuye el cuadro *Las Visitas* a Groot. El cuadro aparece publicado en cuatro entregas en el periódico *El Álbum* durante 1856, pero sin nombre de autor.

comunicantes que desde los narradores y los seudónimos desembocaban en el autor, se limita esta condición del primer narrador haciéndolo realizar actos de ejemplaridad moral. El dique contentivo de las posibilidades expresivas de la literatura no está constituido de usos rústicos del lenguaje, sino de la pacata necesidad de mantener una imagen moralista.

El tema es la prostitución y arranca con la miserable y fétida aparición que desde un corredor hace una mujer interpellando con su mano por una limosna a los dos amigos que caminan por la calle de San Juan de Dios. La atribución que el narrador alarmado hace del evento a la pobreza es corregida por el amigo, “un poco veterano en esto de aventuras mundanales”, por una historia de “las hijas de la alegría” que se ofrece “a contar” por lo que de “escarmiento” pueda obtenerse. Aquí la segunda alarma del narrador y la precisión aportada por su amigo introducen el motor de lo contado: ¿cómo alguien “tan horrible puede haber desempeñado tal papel?”, la historia ha de exponer qué “linda” muchacha era Remigia y cómo terminó en tal aparición: el elemento en juego es la belleza, su destino social como afectación antropológica y cultural básica. El eufemismo y el moralismo se proponen desde el inicio como los estructurantes de un relato ya condenado a la pobreza, la enfermedad y el hospital y que asume la prostitución como destino social de la mujer.

Ágilmente el primer narrador mezcla los cauces de dos movimientos en la existencia de una niña de doce años: el “rebusque” diario de sustento mediante la reventa de fósforos y su crecimiento como mujer que implica el despliegue de su belleza. Mientras es niña (el narrador la conoce de doce años) el negocio no prospera y muchos le exigen una prueba de la calidad de los fósforos sólo por encender su cigarro. Pero cuando con catorce años empieza a manifestarse su belleza de mujer, entonces, los proveedores abaratan y diversifican las mercancías que ha de revender y sus clientes compran a buen precio lo que sea, como ocasión para cogerle una mano o preguntarle por su familia y el lugar donde vive, es decir, para estar ciertos de su abandono social. Es aquí donde el narrador cuenta cómo en ocasiones intervenía haciéndole la charla al comprador hasta que la niña se marchaba. A los quince la belleza es espléndida y el narrador recurre nuevamente al francés, para denominarla y señalar el efecto que produce, sólo que esta vez no hay traducción: *beauté du diable*; escondiendo tras una fatuidad cultural la incultura de no tener elementos con que

comprender y expresar la vivencia de la belleza y una de sus más poderosas consecuencias: el erotismo, o para ocultar sus formas de pensar al respecto. Entonces, las ofertas son tantas que en una verdadera forma *rústica* del lenguaje el narrador afirma no entender cómo llegó a esta edad sin “avería”. Obviamente a partir de aquí y no sin la intervención celestinesca de una tía, se instaura el círculo de engaños, riquezas pasajeras, lujos, enfermedades, hospitales, cambio de condición social de los clientes, reducción a una tienda, fracaso en un trabajo que obviamente desconoce, más pobreza y más degradación hasta llegar a la horrible aparición con que inicia el *cuadro*.

La tienda de don Antuco es uno de los *cuadros de costumbres* más divulgados de José M. Groot. Narrado en primera persona por don Pacho, uno de sus seudónimos, el *cuadro* está dedicado a contar dos escenas que suceden de manera simultánea en el mismo lugar: la tienda de don Antuco. Con una hábil mezcla de reflexiones, descripciones y diálogos el autor crea el entrecruzamiento de los tres ejes temáticos que le dan sentido a la narración: la existencia de una vieja tienda, el trato comercial entre su dueño y uno de los artesanos que le proveen de zapatos y el compromiso que tiene el narrador de elaborar un *cuadro de costumbres* para unos editores —nueva forma de divulgación de la palabra escrita de indudable poder empresarial e ideológico—. El escritor y su compromiso literario determinan el lugar y el suceder de las escenas. El reconocimiento reflexivo que un oficinista —burócrata: uso asalariado y administrativo de la escritura— hace a las cinco de la tarde, cuando termina su jornada laboral de la necesidad de “dar rumbo a su soberana individualidad” en medio de las calles de Bogotá —momento en que pasa el límite entre la obediencia del funcionario hacia la libertad crítica del ciudadano, dicotomía propia de la época ilustrada, según Kant—, no sólo le da comienzo al relato, sino que también lleva al narrador a acordarse de la tienda —actividad comercial— de don Antuco, lugar de las “sempiternas tertulias” —temporalidad histórica de la oralidad que construye una pertenencia local— que allí se llevan a cabo y, entonces, dirige sus pasos hacia aquel sitio. La tertulia y el trato con el artesano —actividad económica destinada a la producción de bienes para el consumo y sector social con el que hacía menos de dos años se había librado una guerra civil por el poder gubernamental— que sucede en medio de ésta, serán las dos escenas que compondrán el *cuadro* del

compromiso y, por tanto, cuando las tiene, se acuerda de éste y decide retirarse para ir a cumplir con su oficio de escritor. A riesgo de hacer pesada la lectura, lloviendo sobre mojado lo único que se quiere es poner de presente los puntos críticos que le dan sentido a la realidad de una sociedad que hace el tránsito de un orden tradicional colonial a otro de índole liberal. El narrador hace que el lector asista al hecho literario y ante sus mismos ojos se lo propone como asunto de la realidad extra literaria.

La tienda es solicitada en primera instancia por el narrador como “albergue de contertulios”:

Mi espíritu deseaba expansión después de estar todo el día entre el cajón de la oficina; mi mente, variedad de objetos sobre qué distraerse, y toda mi alma sobre seres desocupados con quienes tener un buen rato de tertulia, era todo lo que me pedía el cuerpo y nada mejor esto que la tienda de don Antuco. (Groot (s.f.) p.17)

Más adelante se sabe que el dueño disfruta de estas reuniones al punto de tener dispuestos cuatro asientos —un barril boca abajo, una caja de nogal, una petaca de cuero y un taburete— para comodidad de los “inocentes desocupados que ningún crimen cometen con el no hecho de no hacer nada” y que la tertulia también se reconoce como “la oficina de la chismografía”, esto es un lugar para que circule el *rumor*, esa forma de la oralidad más temible para el Sócrates platónico de la *Apología* que los mismos jueces ante los cuales comparecía, porque en ella se sentenciaba previamente y en ausencia del acusado, es decir, que realmente en ella no se media distancia entre acusado y condenado. Además del narrador y del dueño de la tienda, los otros contertulios son: uno de nombre Ramón Sánchez, otro al que llaman “Valentín, el músico” y “un viejo oficial de la Independencia”, y con este último se provee al relato de un hito histórico, temporal y social. La descripción de la tienda, de su local, de su surtido y de sus actividades ocupa por lo menos la mitad del escrito. Se sabe que es grande, alta, ahumada, que tiene trastienda y que en ella se acumulan en desorden una gran variedad de mercancías de diversas épocas y procedencias, aunque su línea principal de ventas esté dedicada a los zapatos, los cuales se acumulan también en diversos lugares y recipientes sin orden aparente. Es decir, su descripción señala hacia una tienda que no responde a las características del mercado moderno. La tienda de don Antuco es todo lo contrario a la representada en la pintura de J. Brown, con base en un original de Groot, en donde unos “muleros” compran en un almacén

donde las telas y demás mercancías están dispuestas con todo orden y aún con letreros que las clasifican, y en la cual hay dos avisos que indican breve y claramente que no se permite la tertulia y no se da crédito. Esto es, Groot sabe que se trata de dos conductas comerciales completamente distintas y que responden a dos tipos de sociedad también diferentes. El punto de origen de tal transformación es ubicado en la época de la Independencia, gracias a que el contertulio militar recuerda que en esos tiempos siendo cadete compró en esta tienda algo que necesitaba para su uniforme: tiempo que es presentado como el de mayor auge económico del negocio, sobre todo por las ganancias que dejaban las ventas hechas con ocasión de las festividades religiosas. Don Antuco declara que él no ha querido entrar por modas y en el *cuadro* se reconoce que es “la única tienda que en Bogotá permanece sin mudarse”. La Independencia y el tiempo subsecuente habían traído otro tipo de comercio y con ello el estancamiento del mercado tradicional. Los *cuadros* y escenas referentes al negocio son abundantes, y la queja con respecto a ese nuevo comercio que está dedicado exclusivamente a la ganancia sin proponer nada a la convivencia, se repite en varios de los escritores vinculados a *El Mosaico*.

Al rato de haberse hecho *Pacho* parte del grupo ingresa un fabricante de zapatos a venderle a don Antuco un par de “botines de becerro”, quien también es nombrado por el narrador con las expresiones de “el mugroso” y “el deshilachado zapatero.” Sorprende la forma despectiva y los términos de miseria con que es descrita la presencia de este artesano.

Estando en la conversación que decía, antes de las filosóficas consideraciones que preceden, entró un hombre alto, huesudo y amarillo, con una ojera verde y tan soplada, a pesar de los mechones de barbas negras y sedosas que lo melancolizaban. El pelo asimismo largo y aborrascado, le salía por debajo de un jipijapa machucado, con alas de barquillo (sic) y una hermosa franja negra de grasiento sudor que cogía la mitad de la copa. En otro cabo de la figura traía este sujeto unos alpargates destalonados y barbudos que dejaban asomar a cada lado el último dedo, a modo de trueno levantado. Los calcaños eran ni más ni menos como piedra-imán con salvadera. Los calzones los traía de manta o mantas, porque estaban acolchados de remiendos, y como no estaban suspendidos por calzonarias, sino que se los tenía con una correa grasienta envuelta en la cintura, el fondillo le caía un poco más debajo de su lugar, con algunas roturas deshilachadas a modo de bocafuelles: curiosidades que se descubrían por no ser la ruana tan

cumplida que por delante le llegara al ombligo ni por detrás a la rabadilla, aunque por los flecos se conocía que antes había sido más larga. Por la abertura salía y caía sobre los hombros el cuello de la camisa, de color de hollín, tan marchito y desmayado, que el pescuezo arrancaba de ahí para arriba libre y desembarazado, luciendo sus artejos y su mugre hasta dar en la cabeza que arriba queda delineada. (Groot, J. M. (s. f.), pp. 25-26)

Luego el diálogo entre el tendero y el artesano basado en la mutua desconfianza, desemboca en una transacción en que el uno compra por el mismo precio en que dice ha de vender el par de botines, lo que el otro le vende por el mismo precio de los materiales con que los hizo; esto le permite al narrador reconocer a la mentira como la otra divisa que ingresa en el comercio.

Este es uno de los escasos *cuadros* que incluyen la presencia de un artesano. El mismo Groot, en el *cuadro* antes comentado de *Remigia o las vicisitudes de las hijas de la alegría* hizo que la protagonista ya en su decadencia visitara la casa de un artesano que en su juventud le había propuesto matrimonio y lo encontró gozando de una dignidad y una prosperidad que consideró debían ser suyas en ese momento, de no ser por su equívoca decisión. El cuadro de *Remigia* se publicó en 1849, mientras que el de *La tienda de don Antuco* es de 1856, al parecer lo que media entre apreciaciones tan distintas sobre los artesanos, es la toma del poder por parte de su movimiento al mando del general Melo en 1854.

La conversación sobre las mercancías y su procedencia ha ido estableciendo un díptico temporal cuyo parte aguas histórico es la Independencia, antes de la cual hay un periodo de prosperidad para la tienda, mientras que en el tiempo posterior todo parece estancamiento. El presente de este segundo periodo es el negocio con el zapatero. Esta múltiple temporalidad histórica la elaboró Groot a través de *cuadros* como *El sueño de dos colores* (1860) y *La barbería* (1858). En el primero, el autor mismo sueña que es recibido por los distintos artistas y sabios que participaron en la *Expedición Botánica*, en las instalaciones del observatorio astronómico, entre ellos Francisco José de Caldas y que lo hacen participe de sus conocimientos y proyectos. Pero este fabuloso encuentro es interrumpido por un sismo que acaba con todo, que deja todo revuelto: indudable figura de la Independencia para el Groot reformado durante los años treinta. Mientras que, en *La barbería*, en un tono más jocoso y ligero que el usado en los otros dos *cuadros*, la temporalidad de sus cambios es dividida en

tres épocas. La primera es la aristocrática en la que el maestro Lechuga peluqueaba al virrey y se “rosaba con las barbas de los grandes”, sin dejar de ser patriota y, además, oficiaba de “sangrador, sacamuelas y ventoseador” (sic); por último, el narrador registra que es al maestro Lechuga a quien debe la *independencia* de la “coleta” y esto gracias a que los franceses impusieron la moda de cortarla. Luego, en “tiempos de la patria”, la barbería devino democrática y el maestro Juan peluqueaba “orejones”; para finalmente volverse francesa, completamente a la moda y peinar “a cachacos de buen tono”. La diferencia es que ahora son involucradas las innovaciones traídas por el libre mercado de tanta importancia que marcan su propia época y su tendencia por todo aquello que esté de moda. El intento de representar literariamente la temporalidad de estas transformaciones será repetido nuevamente por Vergara en sus cuadros de *El lenguaje de las casas* y *Las tres tazas* donde la temporalidad y las épocas adquirirán abiertamente el carácter de decadencia a partir de una época ideal anterior, con lo cual la memoria, lejos de ser la conciencia histórica del proceso necesario, pasa a ser nostalgia por los buenos tiempos pasados. Ricardo Silva contestó al primero de estos cuadros de Vergara con el suyo: *Las visitas*, en el que mostraba lo anacrónico de las personas de las dos primeras épocas y optaba por la hospitalidad de sus actuales seguidores de la moda. Al cual Vergara replicó con el segundo de sus cuadros ya considerado.

De los cuadros de costumbres literarios de Groot, el otro que goza de una amplia divulgación es el de *Nos fuimos para Ubaque*. Tríptico (*Nos fuimos para Ubaque*, *Nos quedamos en Chipaque* y *Llegamos a Ubaque*) en el que el narrador cuenta los percances vividos en una salida que de Bogotá hicieron, con la familia de su tío, al pueblo que le da título al cuadro. El primer relato contiene los contratiempos que implicó la preparación del viaje, el aprestamiento de los caballos y demás transportes, y la salida de la capital. El segundo narra las penurias pasadas en Chipaque, pueblo al que llegaron luego del primer día de viaje, pero en el que tuvieron que pernoctar sin las comodidades que habían preparado en su equipaje, pues los arrieros que lo llevaban se fueron directamente a Ubaque sin tener en cuenta que la familia pasaría su primera noche en Chipaque. El tercer panel del tríptico contiene los incidentes vividos a la llegada de la familia a Ubaque.

El *cuadro* es un ejemplo perfecto de la trivialidad narrativa bien escrita. No contiene nada del camino ni de la vida en los pueblos que son satélites de la capital, no hay experiencia alguna y toda la acción se limita a una secuencia de contratiempos que tienen origen en el error de los arrieros, en la impertinencia de los primos más jóvenes, en la necesaria frivolidad de las primas o en la inevitable torpeza de las sirvientas: no hay personas, sólo unos prototipos simples y artificiales cuya función es proveer de combustible a la pobre acción del *cuadro*.

Los Cuadros de Eugenio Díaz

De una Ronda de Don Ventura Ahumada a La Mujer en la Casa. Los Cuadros de Costumbres y la Experiencia Literaria

El segundo volumen de *Novelas y Cuadros de Costumbres* de Eugenio Díaz Castro contiene además de dos de sus novelas y el anexo documental, veinticinco escritos que pueden ser considerados como su producción de *cuadros de costumbres*.¹⁷⁸ Como ya se ha señalado, son el género básico de la literatura de Díaz Castro y es partiendo de ellos como es posible entender el proceso del cosmos novelístico en el que estuvo trabajando hasta la hora de su muerte. El autor admite que se considere a *Manuela* como una *colección de cuadros de costumbres*, la novela *Bruna la carbonera* no está dividida en capítulos sino en *cuadros*, y son muchos los pasajes de sus obras y, en especial, en el escrito *Mi pluma*, dedicado a dar testimonio de su propio quehacer literario, en los cuales el autor se refiere a los cuadros o artículos de costumbres sin ningún problema, admitiéndolos, aún sin tematizarlos, no sólo como unidades de su producción literaria, sino también como unidades perceptivas de lo que hallaba en sus distintos lugares de trabajo y de lo cual, su *pluma* lo liberaba luego, cuando los relataba en su correspondencia.

¹⁷⁸ La editora, Elisa Mujica se precia de haber reunido un cuadro más de los que le atribuyeron Vergara y Laverde Amaya. Este último le adjudica también un cuadro denominado *La perrilla*, que no ha sido posible hallar en los periódicos revisados y del que no hay noticias en los comentaristas. Existe también la advertencia de que pueden haberse perdido algunos de estos escritos o no haber sido incluidos en las colecciones por no haber sido firmados al ser publicados, conducta muy usual en la época.

Se insiste en repetir que Elisa Mujica divide estos escritos en *novelas cortas*, *escritos autobiográficos* y *cuadros de costumbres*. Insiste en que *Una ronda de don Ventura Ahumada* debe ser reconocida como una *novelita* o una *novela corta*. Y que la profesora María Teresa Cristina, por su parte y aun sabiendo que existen otras explicaciones del proceso de formación de la tradición cuentística en Hispanoamérica, propone que se tenga a los *cuadros de costumbres* como un antecedente del cuento. Por su puesto que los préstamos, las relaciones y las permeaciones en el ámbito literario y cultural son una condición permanente, pero también es claro que con respecto a estas relaciones con otros géneros es indispensable constatar las características en que se fundan las propuestas y sustentar las concepciones que los vincularían literariamente; no es suficiente con solo enunciarlas y, por el contrario, es decisivo adelantar la tarea de conocer y comprender el legado histórico existente. No sólo se corre el riesgo de disolver en problemas conceptuales y taxonómicos la tarea de conocer el fenómeno histórico existente sino que, además, esta derivación de los cuadros de costumbres hacia otros géneros parece más evidencia del prejuicio que se tiene sobre ellos, de la resistencia que se ha tenido para aceptar que son un hecho histórico y que contienen uno de los testimonios quizás más completos de la mentalidad, de las ideologías y las concepciones sociales y estéticas de la clase dirigente y letrada del país durante la segunda mitad del siglo XIX. Así, pues, no es necesario alargarlos ni torcerlos para ver si llegan a parecerse a otra cosa, y entonces derivar su estudio hacia la comprensión de ese otro fenómeno, sea el que sea: novela, cuento, literatura documental, etc.

¿Por qué se escribieron cuadros de costumbres? Ya se ha adelantado que al considerar el *costumbrismo* como un fenómeno literario primordialmente hispánico es indispensable tener en cuenta que la disolución del Imperio Español a partir de los movimientos de Independencia, a uno y otro lado del Atlántico, puso de presente el orden social y de la organización política como problemas prioritarios a asumir, evidenciando de este modo la crisis de las comprensiones sociales y políticas existentes hasta el momento y reclamando nuevas representaciones y conocimientos sobre la vida social. Y, además, que el crecimiento industrial y comercial, así como la voluntad de modernizar la producción en sus distintos aspectos, sumados al mencionado cambio político, generan un proceso de secularización de la vida social

que trae un sinfín de situaciones hasta ese momento inexistentes, con sus nuevas dinámicas de trabajo, de riqueza, de sociabilidad, de viajes, de intercambio y de vida urbana, de las que sencillamente no existía ni representación ni conocimiento. El *costumbrismo* es una primera y literaria respuesta a esta situación.

Para el caso de Hispanoamérica son indispensables, además, otras consideraciones. En primer lugar, quienes escriben son los criollos, esto es los hijos de los españoles en América; su hispanismo no es en primera instancia un problema ideológico, para ellos es un hecho familiar inconcuso. España es su referente político, familiar, ideológico, cultural y, por supuesto, literario; lo que hace que estén permanentemente informados del acontecer español. Esto hace que exista un conocimiento de las letras españolas y se esté al tanto de sus publicaciones y novedades, y dentro de este, Mariano José de Larra tuvo una gran acogida en el ámbito hispanoamericano, sin que Mesonero Romanos fuera un desconocido, pero hubo lógicamente una mayor identidad con la prosa crítica del primero.

La Independencia como ideal de ruptura con España promovió una actitud de búsqueda cultural, ideológica y científica en otras sociedades, no solo a modo de consolidación del rompimiento, como en cuanto elemento indispensable para adquirir los conocimientos que habrían de permitirles vincularse con los ordenamientos económicos y políticos del momento, y de los cuales el multisecular tutelaje hispánico los había mantenido alejados. Francia, Inglaterra y Estados Unidos fueron las primeras sociedades a las que se dirigieron en busca de satisfacer esta inquietud. Esto implicó el conocimiento del francés y del inglés, además de la tradicional formación en el español y el latín, pero también trajo el miedo al *afrancesamiento* como peligro cultural, es decir, que la apertura hacia otras culturas se convirtiera en una simple imposición de modas culturales (tema de *Las tres tazas*) o en la adopción distorsionada de ideales políticos o literarios existenciales ajenos a las condiciones propias de la sociedad nacional¹⁷⁹. En síntesis, también existe la conciencia de que esos conocimientos y formas de representación logrados en otras instancias no tienen

¹⁷⁹ El primero es el tema del cuadro de José M. Vergara, *Las tres tazas*; y la lectura y, más precisamente la lectura de literatura y de novelas francesas, aunque está en personajes como el *Demóstenes* de *Manuela*, que hace desempacar su novela de E. Sue, en la posada del *Mal Abrigo* para leer mientras espera la comida, también está en las historias de *La Paloma*, en *Bruna la carbonera* y en la de *La Lámina* en *Manuela*, siempre como antecedente de las malas decisiones.

una adecuación inmediata para la propia realidad y por tal razón pueden ser fuente de equívocos en lo esencial.

Hay una necesidad clara de conocimiento sobre la propia realidad, no sólo como fuente de identidad, sino también como instrumento básico para la posibilidad de gobernar y administrar y para enfrentar las relaciones con las demás naciones. A esto hay que añadir que no hay un gran antecedente de apelación a la ciencia moderna como medio de representación y conocimiento. La ciencia apenas empieza a abrirse campo social y cultural como una extraña forma de saber,¹⁸⁰ como una excéntrica conducta de un geólogo aficionado que usa términos y planteamientos que son ocasión de ingeniosidades para sus interlocutores más cercanos y asuntos imposibles de mencionar para los que están un poco más lejos, o como gusto de asiduos lectores, como comentario a uno u otro de sus planteamientos, como mención de una inclinación botánica o un ideal técnico; es decir, la literatura, la religión y las doctrinas políticas son las formas principales de representación y conocimiento de la realidad en la cultura local.

Pero el factor más importante es, quizás, el que la sociedad que se busca simbolizar no posee una existencia más o menos unitaria, más o menos estructurada. Es una comunidad dispersa en un enorme territorio, que procede de una conquista y una largo proceso de colonización con múltiples intentos de construir unidades administrativas que permitieran el gobierno y la administración de los dominios de una corona; atravesada por procesos sociales cuya existencia e incidencia sobre la construcción de comunidad no acaba de conocerse ni de ser clara: mestizaje, esclavismo, encomiendas, evangelización reunificación en pueblos de indios de pueblos aborígenes diversos y diezmados demográficamente, por citar sólo algunos. A ello se añade la ruptura de la Independencia y las movilidades sociales que trajeron sus horizontes y desafíos en diversos aspectos; así como los desarrollos de agrupaciones y divisiones más o menos violentas a todo lo largo del territorio de las ex colonias, más la heredada división y jerarquización de *castas*; hacen que la condición de las comunidades hispanoamericanas sea la *fragmentación*.

¹⁸⁰ La presencia del gaditano José C. Mutis y de F. José de Caldas en la primera mitad del siglo XIX y del italiano Agustín Codazzi y de Manuel Ancizar, en la segunda, no implica la presencia cultural y social de la ciencia en la comunidad nacional; como ya se ha dicho la *Expedición Botánica* y la *Comisión Corográfica* respondieron a proyectos gubernamentales y administrativos, con independencia de la consagración y sabiduría de sus protagonistas.

No hay procesos, directrices, que señalen hacia una integración, hacia unidades sociales en las que puedan basarse la comprensión y el conocimiento. En este sentido es muy significativa la alegría de Ancízar o de Díaz Castro cuando los planteamientos de la geología les permiten integrar un amplio paisaje bajo la visión de un único proceso. Es claro que, además, de la unidad territorial sobre la que se funda la posibilidad de la soberanía y la protesta de cualquier invasión, sustentada en la cartografía, la experiencia básica es la *fragmentación* de la comunidad en castas, en regiones, etc., y es fragmentación, no pluralidad, porque el problema no es la existencia de la diversidad sino la carencia de mecanismos de convergencia, de dispositivos de integración, esto es, la preocupación y creación de nuevas formas de sociedad que involucren esa diversidad, con el consecuente rebote a las formas tradicionales de socialización que eso implica. Esta condición del conocimiento y de la sociedad hace parecer que las descripciones parciales y con base en los ordenamientos ya existentes se presenten como la forma, como el género literario adecuado a las representaciones requeridas.

Muchas de las consideraciones sobre los *cuadros de costumbres* se sustentan sobre sus dimensiones: que la prensa le impuso ser corto a semejanza de sus artículos, o que tienen la suficiente extensión para ser una novela corta. Ya José Manuel Marroquín en sus *Lecciones Elementales de Retórica y Poética* de 1889, en su definición de *Artículo de Costumbres*, lo expresaba en los siguientes términos:

Un artículo de costumbres debe ser de dimensiones muy reducidas; de otro modo, se convertirá en un cuento ó (sic) en una novela, y entonces difícilmente podrá tener las condiciones que le son peculiares. (p.65)

El asunto con estos no puede ser de dimensiones; cuadros hay que son muy extensos como el de J. M. Groot que tiene hasta una presentación de tríptico: *Nos fuimos para Ubaque, Nos quedamos en Chipaque* y, por fin, *Llegamos a Ubaque*, que puede fácilmente sumar unas treinta páginas y, sin embargo, es un *cuadro de costumbres*. De igual manera, hay cuentos que son muy cortos o fábulas que no llegan a una página y eso no los convierte en cuadros de costumbres.

Así mismo, la consideración de una novela como colección de cuadros de costumbres no es asunto simplemente de un juicio despectivo, habla de una

consideración estructural de la obra: es que el autor se detiene en un lugar, en una actividad, en un personaje secundario o circunstancial, por ejemplo, en un determinado paisaje, en un mercado, en un oficio, etc., para darlo a conocer más o menos detalladamente y, por tanto, generando una ruptura, una interferencia en la acción que se venía desarrollando sin que tal descripción se integre o aporte significativamente a la trama o al sentido de la novela. Por esta razón se hace posible pensar que tales capítulos o pasajes pueden ser desprendidos de la novela y publicados o considerados de manera independiente. Además, es lógico suponer que, si estos pasajes existen es porque el flujo de la acción que integra la novela es muy débil o muy artificial y advenedizo, y requiere de la intervención fortuita de agentes ajenos a la trama misma.

Es decir, la condición básica de los cuadros de costumbres es estar generados a partir de una *fragmentación*. La significación del término cuadro proviene en primera instancia de la geometría y tomada luego de la pintura por la literatura, está basada en la idea de delimitación y este alindramiento se materializa en el marco¹⁸¹. El marco es la evidencia material de la fragmentación y la cartela con sus especificaciones de tema, tamaño, técnica y demás condiciones de existencia, confirma la importancia y la fuerza estructurante del orden externo (álbum, exposición, museo, etc.) y hasta donde el lenguaje interno del cuadro ha sido debilitado en su condición de comprensión y expresión, por dicha fragmentación.

La fragmentación involucra el desprendimiento de un mundo y de un sentido, la ruptura con una totalidad, con una realidad, con un cosmos para dedicarse a un objeto, a un lugar, a una actividad en particular, haciendo énfasis en lo que caracteriza su manifestación como singularidad; esto es lo que el siglo XVIII en sus consideraciones estéticas llamó *lo pintoresco*. El pintor o el escritor se dedican a representar esos detalles que componen la singularidad de la manifestación de algo y aquí las cartelas

¹⁸¹ En pintura obedece primero a la necesaria delimitación del área que ha de ser pintada, y con posterioridad es condición básica para la propuesta de hacer móvil la obra de arte, de convertirla en un objeto decorativo primero y de exposiciones después, pero también tiene el componente de la designación temática, aunque esta es menos decisiva, como lo muestra la existencia de cuadros de pintura no figurativa. La importancia del marco en la construcción de la pintura se hizo evidente cuando algunos vanguardistas del siglo XX, como Jackson Pollock, decidieron prescindir del marco como forma de eliminar un elemento que interfería en la comprensión de la pintura en su relación con el mundo.

son diligentes en reforzar esta circunstancialidad con sus distintas indicaciones, buscando direccionar la experiencia estética del espectador.

La *fragmentación* tiene una segunda consecuencia inmediata que se manifiesta en el lema del costumbrismo de acuerdo con el cual *los cuadros de costumbres no se crean sino copian de la realidad*, y que según Marroquín se expresa en su ideal de la menor intervención posible del autor como tal en el direccionamiento de la experiencia del espectador o de la comprensión del lector; ni su opinión, ni su comprensión, ni sus explicaciones o sus conclusiones, hasta donde el lector llegue con lo que encuentre en las descripciones pretendidamente imparciales; nada que ponga en riesgo la ficción de esa imparcialidad:

De esta narración ha de resultar ó (sic) una pintura viva y animada de la costumbre de que se trata, ó (sic) juntamente con esta pintura, la demostración de lo malo ó (sic) de lo ridículo que haya en ella; mas esta demostración han de hacerla los hechos por sí solos, sin que el autor tenga que introducir reflexiones o disertaciones morales para advertir al lector cual es la conclusión que debe sacar de lo que ha leído. (Marroquín, J. M. (1889), p.66)

La *fragmentación* encubierta en su ruptura con el mundo del que procede por la pretendida brevedad, tiene como correlato la dedicación a destacar los aspectos que evidencien la singularidad (lo pintoresco) que, a su vez, genera una fractura con lo particular, pero se mantiene como efecto que produce la ficción de realidad, de inmediatez. Esto le permite realizar esas extrañas construcciones como los *tipos*, que no alcanzan la generalidad de un concepto sociológico o antropológico, pero tampoco recoge el drama de la particularidad de la persona que sí protagoniza y de esta manera se construye.

En el prólogo que los editores hacen al *Museo de Costumbres y Variedades*, en el recién citado concepto sobre el artículo de costumbres de Marroquín y en una gran cantidad de sitios se expone la principal razón de esta fragmentación: crear una imagen para aparecer ante los extranjeros y hacerlo como un pueblo y una nación culta y civilizada, que incentive su migración, sus viajes y sus relaciones con el país. Y lo que no se dice pero que es evidente en el surgimiento de los procesos de control de formación de los lectores: y hacia el interior del país promover, para la gente común y corriente, una representación que, saboteando sus propios sentidos y su

inteligencia, les permita tener una identidad sin asumir las condiciones inmediatas y concretas de su existencia.

Es claro que Díaz no era un rústico campesino sin formación literaria. Las referencias y los préstamos a autores y a obras son muy frecuentes en sus escritos. Lo más probable es que leyera suficientemente bien el francés y que mantuviera una permanente información al respecto; las referencias en este sentido son igualmente abundantes y la predilección por el francés y por el inglés, ha sido una tendencia en el país desde entonces. Pero también, es claro que mantiene una relación con la literatura hispánica: no en vano su primera pluma fue de *castilla*. Estas circunstancias y la difusión de los artículos de Mariano José de Larra en Hispanoamérica en ese momento, hacen que sea muy probable un conocimiento directo de algunas de las producciones costumbristas españolas, las cuales fueron muy adecuadas para los intentos narrativos que está adelantando en sus cartas. La movilidad de su trabajo y los procesos históricos que se han vivido hacen de la ruptura una experiencia inmediata y la pertenencia a un país que no se conocía, parecen sustentar la posibilidad de una literatura basada en la fragmentación y la descripción como reconocimiento. Es posible encontrar en sus *cuadros de costumbres* la existencia de líneas, de tendencias de integración que al encontrarse con un cosmos social como el que parece que estaba desarrollándose en su novelística, hubiese dado una expresión literaria más integra como literatura, menos expresión doctrinaria y más alternativa propia de comprensión y expresión.

La Ronda de don Ventura Ahumada se reconoce como su primera obra escrita (1854), se sabe que fue publicada como cuadernillo independiente en 1858 poco antes del famoso encuentro con Vergara y es, después de *Manuela*, su obra más conocida. Elisa Mujica (1985) la considera una de sus novelas cortas y afirma repetir el juicio de los entendidos al considerarla como magistral, y solo repetir el juicio de muchos al proponerla como la mejor obra de Díaz. Considera que resalta por su *buen gusto* y su *dosificación* al tratar con un tema *propio de la Picaresca*, pero sin caer en exceso (pp. 241-243). Es un *cuadro* plenamente ubicado en la ciudad de Bogotá, lo cual es raro en Díaz Castro, y junto con *El oficial del Rey*, son los únicos que están por fuera de la temporalidad presente del escritor, esto es, lo que transcurre entre el Movimiento del general Melo y la muerte del autor. Es decir, se devuelve en el tiempo histórico

poniendo en riesgo el principio de que los cuadros son sólo copia. Lo que lo lleva, en este caso, a atribuir el relato a la oralidad popular.

Buenaventura Ahumada fue un personaje histórico que ocupó entre 1825 y 1830 el cargo de *jefe político y de policía* de la capital y su desempeño le mereció la fama de eficiente, de estricto pero compasivo, así como de igualitario al no distinguir en su afán por hacer cumplir la ley, entre capas y ruanas, ni entre botas, alpargates o quimbas¹⁸²; cualidades que para Díaz debieron ser modélicas y llevarlo a su escogencia como personaje, así como a su dedicatoria del escrito al general Pedro Gutiérrez. A pesar de ser desterrado y borrado del escalafón militar por haber acompañado a Urdaneta luego de la muerte de Bolívar, sus historias y anécdotas eran muy divulgadas y reconocidas por contener un conocimiento de la ciudad, así lo presenta el mismo Díaz:

Entre las consejas bogotanas corren varias de las ‘ocurrencias de don Ventura’, que muy bien honrarían nuestros periódicos, sustituyendo a las consejas extranjeras que no tienen para nosotros el mismo interés. Ofrecemos al público una que, aunque muy común, permanece aún inédita. Si de alguna falta se nos inculpa, que sea de la de redacción, más no de la invención, en que no hemos tenido parte. (Díaz Castro, E. (1985), Tomo II, p. 249).

Converge con el subtítulo del *cuadro* ‘Anécdota bogotana’ y con el epígrafe con que empieza tomado de Zorrilla: “El pueblo me lo contó / y yo al pueblo se lo cuento. / Y pues el cuento no invento, / responda el pueblo y no yo”., en pretender establecer la no intervención o la mínima intervención del escritor, como simple transcriptor y redactor, en este caso de la *conseja* que corre de boca en boca y ahora llegará a un público lector a través de la impresión y dotará a la prensa de temas que si son del propio interés.

Se hace necesario recalcar estos aspectos porque se ha pretendido que Díaz no tenía nada de costumbrista y que tal consideración, así como el planteamiento de que “los cuadros no se inventan sino se copian”, le fueron atribuidos, desconociendo las evidencias que su misma obra ofrece, pero sobre todo cambiando de una categoría a otra sin que esto por sí solo garantice clarificación o acercamiento a la misma. Estos escritos complementarios del *cuadro*: subtítulo, epígrafe, dedicatoria y prólogo,

¹⁸² Ver la *Dedicatoria* y el *Prólogo* que Díaz escribe para el *cuadro*. pp.248 y 249, respectivamente.

recuerdan los muchos insertos con que se complementan los mapas corográficos regionales o las cartelas que contienen ciertas pinturas buscando informar lo que la imagen no puede presentar por sí misma. En este caso es información literaria lo que se añade al relato. Es una anécdota que proviene de la propia narrativa oral del pueblo, es referente a un personaje cuyo lugar en esa narrativa se lo ha dado el hecho de ser considerado ejemplar y, por tanto, el conocimiento de sus acciones se espera redunde en la formación de quienes trasiegan con el relato; el escritor exclusivamente redacta, pero eso sí recomienda a los periódicos para que se ocupen de lo propio, como algo con más interés y sentido, en lugar de dedicarse a lo extranjero.

La anécdota es muy simple: un monje de nombre Serafín no se halla en el convento y su ubicación es recomendada a Ventura Ahumada, quien con sus recursos policivos se da mañas para establecer que al monje le gusta jugar dados en una cierta localidad, juego que estaba prohibido y que cambian por cartas cuando aparece alguien que no pertenece al grupo, así como que hay un lugar por donde el fraile escapa en tales ocasiones. Ventura lo atrapa y lo devuelve al convento recordándole su compromiso e informándose de algunas libertades de los priores del seminario, con lo cual recuerda el principio bíblico de arrojar la primera piedra si se está libre de culpa, para que fray Serafín pueda regresar sin mayor problema al convento. Las acciones son tan sencillas, tan insignificantes que resulta más cercano a una travesura de un seminarista que al mundo social de la *picaresca*. Lo que Ventura Ahumada descubre es que los curas directores se permiten ciertas licencias con la comida, por ejemplo, dejando entrar al convento y escondiendo en sus celdas algo que es de su predilección, pero tampoco es nada más allá. Si es significativo que relacione en el relato dos instituciones: iglesia y policía, una tradicional otra muy moderna y republicana, a las que él concede tanta importancia en la formación moral del pueblo, en la construcción del orden social.

Lo que, si llama literariamente la atención en la *Ronda*, es la manera como maneja el tiempo y la distribución de los eventos en el transcurso de una noche, de manera tal que sostiene narrativamente una acción permanente, logrando un dinamismo suscitado desde el interior del relato, con los elementos mismos que lo componen, sin necesidad de recurrir a ningún elemento externo a la narración y sin digresión alguna sobre una cosa u otra de las que el relato encuentra a su paso. Hay en el *cuadro* una

temporalidad constitutiva y la elaboración de una dinámica constante, que contrastan con la usual tendencia de este género a la atemporalidad y a la estática. Esto es, Díaz Castro manejaba necesidades y recursos literarios que le permitían ir más allá de las posibilidades de los *cuadros de costumbres*.

El Caney del Totumo fue publicado en la revista *El Mosaico*, en abril de 1860 y dedicado a José María Vergara y Vergara; en este cuadro vuelve Eugenio Díaz a la tierra caliente, pero en esta ocasión lo hace a una hacienda donde se cultiva el tabaco a reconstruir una historia acontecida en 1854 según nota final del mismo autor. Es un cuadro de considerable extensión que está complementado por un escrito que se denomina *El decálogo del Caney del Totumo* y se supone que es un escrito durante el trascurso de los hechos que tienen lugar en él. Los elementos son muy similares a los utilizados en *Manuela*: un bogotano de botas y su acompañante, un artesano; una hacienda, una estancia; un cosechero, Cenón Argüelles que habita la estancia con su familia, su esposa María Quimbayo y sus hijos Carmen, Ruperta, María y Jacinto, una ahijada huérfana y los peones temporales. Carmen, la hija mayor, es el ídolo de sus padres y goza de la fama de hermosa. (Compara su dicción y su talle, ventajosamente con respecto a los estudiantes de retórica y a los utensilios embellecedores de la ciudad). Toda la familia se ocupa en las labores que imponen el cuidado y la cosecha de las hojas de tabaco.

El Caney del Totumo tiene su lugar entre “los muchos rastrojos que sustituyen en nuestro tiempo a los diomates, dindes y guayacanes centenarios” y está elaborado con las mismas disposiciones dadas por los reyes de España cuando tenían el monopolio del ramo; esto es, lo ubica en un proceso de colonización de tierras calientes anterior a la independencia, y, por tanto, anterior a las leyes que abolieron el estanco del tabaco y proclamaron su libertad de comercio. El caney es una enramada, un cobertizo levantado sobre algunos troncos o palos que hacen las veces de columnas para sostenerla, y a cuya sombra se tienden en cuerdas las hojas de tabaco para secarlas. Junto al caney, en construcción similar, estaba la vivienda de la familia del cosechero, que cuida noche y día el tabaco pues es muy apetecido por una polilla cuyas orugas devoran las plantaciones muy rápidamente. Luego cosechan la hoja y la secan para venderla. El libre comercio del tabaco fue el principal motivo de todo el movimiento político y social provocado por el librecambismo.

El problema comienza cuando el visitante declara que necesita posada y quiere comprar dos manojos de tabaco para el gasto. Carmen que lo ha recibido le contesta que lo primero de mil amores, pero que lo segundo es imposible. Le dice que, si quiere hablar con su padre, que él está en la labranza “despulgando”, (sic) porque los cosecheros son “esclavos” de los gusanos y del “que todo lo puede”, refiriéndose al dueño de tierras, al hacendado. No sólo están los “cosecheros” del tabaco al cuidado diario de la planta, sino que además deben vendérselo todo el que se produce al dueño de hacienda, en sus básculas ventajosas y a precio que es muy inferior al del mercado corriente, y además deben comprar todo lo que necesitan en la tienda de la hacienda, más caro y de menos calidad; ni siquiera les está permitido sembrar algo como el maíz porque para eso tienen la hacienda que los provee; y de todo esto se asegura el hacendado mediante un grupo de violentos y arbitrarios vigilantes que cuidan que estas leyes no sean trasgredidas. Claro que no falta la escena en que el hacendado reclama el saludo de las hijas del cosechero en su pretensión de ser el dueño también de la belleza que hay en la estancia.

Lo singular de este cuadro es el claro vínculo entre hacendado, violencia y facultades dictatoriales que le otorga el ser dueño de la tierras, mediante las que impone todos un sistema de leyes que lo hacen dueño de la producción de tabaco en las condiciones que se le antojan, pero también de las personas para que no puedan buscar lo más conveniente; es la hacienda y su sistema laboral y, por tanto, de enriquecimiento, la que genera una forma de trabajo que jamás le permitirá salir a los estancieros de la pobreza y si los hundirá cada vez más en la degradación. Las circunstancias realzadas en el cuadro por el autor también permiten vincular en una profunda ironía social e histórica, las *leyes* a que está sometido el estanciero con los tan defendidos principios liberales del libre cambio que tanta retórica de transformación y de ruptura definitiva con el orden colonial han suscitado. La eliminación del proteccionismo, la abolición del estanco del tabaco como monopolio estatal y la instauración de su libre comercio y, por último, la abolición de la esclavitud, no parecen sino una simple burla legal frente a la vida del cosechero y su familia impuesta por la violencia y la ambición del hacendado hecha ley. Imposición que niega el sentido de la Independencia y yendo aún más allá de las directrices dadas por los reyes para su cultivo, se instaura como una arbitrariedad divina de “el que

todo lo puede”, y es escrita en forma de *Decálogo del Totumo*, como referencia al pueblo hebreo, por el visitante bogotano. Integración de la injusticia al orden hacendatario y de éste a un orden político y económico legal que no son sino una burla a los ideales de la Independencia, son un planteamiento que llenaría de luz el funcionamiento del orden social nacional.

Sin embargo, el autor cierra el cuadro con una nota en la que restablece la distinción entre los hacendados buenos y los hacendados malos, luego de integrar económica y socialmente las condiciones de la situación, se devuelve a la moral, cuando se había propuesto *historiar al cosechero*:

Nota: Sabemos que el señor Wenceslao Chaves y los señores Samper y Compañía han dado la venta libre a los cosecheros del tabaco de sus tierras; que el señor Pastor Lezama Armero también intenta promulgar su ley de venta libre de tabaco; y sabemos que hay muchos dueños de tierras muy humanitarios, que no podrán apropiarse ni una línea de la historia de Cenón Argüelles, sucedida en el año 54, en un caney, del cual hoy no se encuentran ni las piedras del fogón ni el totumo.

Si el señor Lezama considera las ganancias que ha de tener por el aumento de arrendatarios, no vacilará en desprenderse del monopolio de la venta de tabaco.” (Díaz Castro, E. (1985), Tomo 2, p. 297) (La cursiva es del autor.)

Sorprende que se salte la evidencia de que, en estos casos, también es la voluntad y la ventaja del hacendado la que se hace ley, dejando sin soporte ni asidero social el orden legal público.

Es frecuente encontrar a Díaz Castro señalando cómo la pobreza expone a las mujeres a la ladina oferta que los hombres hacen entonces sobre las diversas necesidades insatisfechas: casa, ropas, sirvientas, etc. Lo que para Díaz no significa nada distinto a la prostitución, la pobreza y la enfermedad. En este caso la situación de las mujeres le sugiere el cuestionamiento de una sociedad que se precia de ser igualitaria y justa, sin dejar de hacer sus amonestaciones moralistas y aun adjudicarle parte de la culpa a la indiscriminada lectura de novelas extranjeras. Sorprende que un literato, alguien que trabaja por la expresión como factor humano básico, contraponga a la lectura indiscriminada, causa del desatino moral, la lectora que consulta a sus

hermanos y a su padre sobre las lecturas que puede hacer o no¹⁸³. En este sentido llega hasta ingresar en el infinito mundo de la servidumbre doméstica, propio de las sociedades que generan enormes marginalidades sociales, para señalar cómo la encargada del cuidado de los niños, que goza de libertades que las demás no, en una salida a la calle que es uno de sus privilegios, puede ser “sonsacada” para que abandone su trabajo, por la mala influencia de sus amistades.¹⁸⁴ También puede encontrárselo con mucha frecuencia acercando la pluma a sus heroínas populares para dar cuenta de la belleza de sus ojos o de su boca, del color de su piel, de lo hermoso de sus cabellos y sin tapujos de su fino talle, de su amplia cadera o de sus blancos, gordos y torneados brazos, sin escatimar detalles del vestido o de la posición del cuerpo. Sin embargo, sólo sus heroínas pobres son objetos de estas observaciones y descripciones. Por otra parte, la belleza en las mujeres está asociada en Díaz Castro a mujeres en torno a los quince años.

Las mujeres son una preocupación central en su literatura no sólo porque reconoce su condición social y económica problemática, sino también porque reconoce el erotismo, el deseo y el placer como condiciones de la existencia y del trato humano y porque por instantes alcanza a tener conciencia del moralismo con que la sociedad local ha apropiado esta situación y la consecuente torpeza para asumirla y comprenderla. Basta recordar que, tanto la mamá como el novio de Bruna para advertirla sobre tal circunstancia no encuentran otra expresión distinta a la de “perra.”

También es posible hallarlo describiendo respetuosa y poéticamente la belleza de las mujeres de clase alta y señalando los proyectos matrimoniales que deben proceder de sus encantamientos y su condición social. De esta belleza disfrutó ampliamente en *Los Aguinaldos de Chapinero*, aunque allí tampoco faltaron las lavanderas y chircaleras que pusieran la nota discordante. Lo cierto es que las mujeres de las clases altas están atrapadas por el destino matrimonial. En su constante denuncia de falta de

¹⁸³ Lo expresa Díaz Castro con ocasión de que el encuentro entre Juanita hija de un hacendado y la *Lámina*, fue a causa de un libro que siendo de la primera fue visto en la habitación de la segunda, en Manuela, cap. VI; *La Lámina*.

¹⁸⁴ Ver el cuadro: *El viaje de Carlitos a las costas de San Diego*. Tomo 2, pp. 409 - 415. Aunque la posición de Díaz tiene la trivialidad de advertir a las lectoras de *Biblioteca de Señoritas*, no es menos importante que Díaz siempre está haciendo cuenta de la servidumbre domestica como alternativa para las mujeres, en una sociedad donde podían haber muchas sirvientas en cada hogar decente para los distintos oficios que se requerían; en donde era normal que mujeres se ofrecieran a ser sirvientas de por vida en una casa con tal de que se le librara del azar de la miseria en la calle, y donde uno de los incidentes más corrientes era el ultraje de estas criadas en tales casas y su posterior repudio.

una verdadera alternativa para las mujeres pobres, Díaz Castro termina dándose cuenta que las mujeres de estratos sociales más acomodados, están condenadas por el matrimonio y por el hogar. Y encuentra que esto se debe a una situación análoga a la del *Caney del totumo*: la subsistencia de las leyes oprobiosas, no escritas y referentes a la vida concreta (el trabajo, el intercambio comercial, las relaciones de pareja, el matrimonio, el hogar) que les permiten a los señores, a los patriarcas controlar y manipular la vida de aquellos que están a su sombra al compás de sus intereses o sus prejuicios. Situación en abierta contradicción con el supuesto sistema de igualdad y libertad instaurado por el orden democrático y constitucional y que le permite a Díaz, en el mencionado *cuadro*, proponer estas “leyes” como provenientes de una instancia anterior aún a los decretos monárquicos como pertenecientes al “decálogo” (la arbitrariedad) de “el que todo lo puede” (el hacendado, el patriarca). Si en el *Caney del totumo* la imposición sobre el estanciero de tener que venderle al hacendado toda la hoja de tabaco que produzca y en las condiciones que él quiera, y, a la vez, de comprar en la hacienda todo cuanto necesite al precio que determine el señor, resulta en completa contradicción con la tan peleada libertad de comercio que abolió el monopolio Estatal sobre el tabaco; en *Federico y Cintia o la verdadera cuestión de las razas*, esta vergonzosa incoherencia entre la ley y las normas que rigen la vida cotidiana concreta, se presenta como hipocresía del discurso político sostenido públicamente.

Cintia es la hermosa hija de Don Vicente de Lugo y Quesada. A la habilidad de Díaz Castro de juntar los apellidos de dos de los más importantes conquistadores en la historia de la Nueva Granada, hay que añadir que le adjudica ser republicano y tener principios, respecto de los cuales Perico amigo de Federico dice: “él tiene principios que juega de distinto modo delante de la barra del congreso, delante de su bolsillo, delante de sus vecinos y delante de su hijita” (Díaz Castro, E. (1985): Tomo II p. 335). Cintia está completamente enamorada de Federico (y es correspondida), y con relación al mismo personaje Perico comenta: “entonces Don Vicente tiene los títulos de propiedad de su hija, y tú la posesión”. El problema surge cuando el narrador describe al enamorado:

Es Don Federico un joven de agradables facciones, aunque asome en ellas una ligera tintura de la del barniz africano, en tal dosis que no es

menester refregarle el busto, para conocerle la lija. Por lo que es su honradez, su capacidad y su bello trato no hay que decir nada” (Díaz Castro, E. (1985): Tomo II p. 335)

Entonces frente a la petición de mano que hace Federico, pensando encontrar en los “principios” de don Vicente una oportunidad para el amor que se profesan con Cintia recibe por respuesta:

Le mandé decir a usted que pusiera los ojos en una buena muchacha de su mismo linaje, que usted era un honrado artesano, pero de un colorcillo que no me gustaba. Le mandé decir a usted que no pensara en eso de casarse con mi hija, ni me pisara mis puertas. ¿No se lo dijo a usted Don Jorge? (Díaz Castro, E. (1985): Tomo II, p. 337).

Y luego de una corta conversación en términos de hidalguía, pureza de raza, raza adulterada, mulatos, indios, españoles, etc., don Vicente le confirma a Federico: “con respecto a nuestro asunto, le reitero a usted que ni hable con mi hija, ni pise mi casa” (p. 338). Federico se despide de Cintia para siempre y ella queda desmayada.

Pero es en *La mujer en la casa* ese magnífico escrito de tres páginas dónde Díaz Castro hace su mejor escrito a la condición social de la mujer. Con una destreza y una fuerza literaria que le permiten recorrer toda la existencia de una mujer, (Celia) en la injusticia vital de cada una de sus etapas, donde la frustrada alegría con la que es recibida en su nacimiento, por no haber sido un hombre, haciendo énfasis en las diferencias de expectativas que se tienen con respecto a su futuro en comparación con las generadas por el hijo varón (domésticas las unas: ella solo podrá aspirar a ser “casada”, históricas las otras) lo cual genera un diverso proceso de educación que no es otra cosa que la preparación para la condena a que la sentenciaron las expectativas paternas; pasando por su definitiva frustración existencial cuando por ser objeto de un engaño frívolo no puede acceder al único ideal que le quedó: el matrimonio y terminando con la perdida belleza en la vejez, esa otra virtud que también se le convierte en carga y discriminación. Y todo padecido en el “silencio”, porque no es apenas la parcela que le correspondía como destino; silencio que se hace mucho más escandaloso si se considera la existencia de las infinitas páginas en que la filosofía, la moral, la literatura y la historia han discurrido sobre la mujer y cuya existencia es mencionada como punto de partida del escrito pues convierte toda “cultura” en simulación y tergiversación, en impunidad y complicidad de un orden social

visceralmente injusto: El patriarcalismo. Pero que sean las palabras de Díaz las que hablen:

El horizonte de Celia son las cuatro paredes de la casa. Ella navega el proceloso mar de la vida atada a ese suelo como los africanos iban al fondo del buque en que eran conducidos a las Antillas. Pero la casa tiene para Celia mil atractivos, siendo la unión de la familia el culto especial de la mujer: aquí se trabaja para los hermanos, aquí se alivian las dolencias del enfermo y del afligido, aquí se reza, se dan limosnas, se oyen y se pagan misas por el ausente, o que sufre y este conjunto de voluntades es el lazo de familia, es la institución de la sociedad entera. (Díaz Castro, E. (1985): Tomo II p. 419).

Y retomando el problema de la literatura que habla de sí misma haciéndose ocasión para su propio esclarecimiento, esta denuncia suya como silencio encubridor, es complementada con una lúcida paradoja, pues Díaz señala como ante la algarabía de tantas páginas escritas “ni el escritor de costumbres podrá decir algo nuevo aun cuando no le pierda un solo paso en el teatro, en el baile y en el mes de María”, (Díaz Castro, E. (1985), p.417); sin embargo, es a él, el practicante de este “género menor” con su sustento en un trabajo y en una pesquisa de carácter etnográfica, a quien se encomienda la tarea: “ Nosotros, para poder decir algo de la mujer, nos hemos propuesto invadir su ámbito doméstico.” (p. 417). A esta definición de objetivos y a este trazo metodológico, hay que añadir el ejemplar manejo que hace a través del escrito yendo al concepto como instancia capaz de ofrecer la comprensión de una generalidad (mujer, educación, vida emocional, etc.,) y volviendo nuevamente a la singularidad de Celia, como forma de iluminar las parcelas vitales y existenciales, asediando de este modo la significación vital de lo silenciado. Es decir, lo logrado en este *cuadro* es todo lo contrario a la mediocridad y a la trivialidad del *tipo*, no hay reducción de lo humano ni de lo existencial, ni a la función, ni el rasgo caricaturesco y folclórico, ni disimulación mediante el maquillaje y el arreglo eufemístico. Son varios los cuadros (*El Caney del totumo*, *María Tícince*, etc.,) donde Díaz Castro busca lograr lo verdaderamente literario del *cuadro*, desarrollando su condición de instrumento de invasión etnográfica de la vida social y personal separándolo, con ello, de los esquemas y los rangos del folclorismo ornamental.

Finalmente, dentro de las publicaciones de Eugenio Díaz Castro, como ya se mencionó, en el Periódico *La América* Año I de abril de 1873, Número 8 en su apartado literario, bajo la dirección de José María Quijano O., se publicó *el cuadro de costumbres* titulado *Los misterios de la libertad* el cual no se ha tenido en cuenta en ninguna investigación y/o ninguna de las antologías.

LOS MISTERIOS DE LA LIBERTAD [Por Eugenio Díaz C.]

*Moins de sophisme et plus d' exemples
salutaires. -Mysteres de Paris, par Mm.
F. Denoix.*

Era viérnes, (sic) y las pisadas y voces de ocho mil personas, y el ruido de las bestias y carruajes anunciaban la revolución, que en la plaza de Bolívar se efectuaba. Se afanaban todos: el niño, el viejo, la matrona; la honesta y la perdularia; el poeta, el vago, el artesano y el empleado, y más que todos el *economista*, que idea profundos planes para hacer entrar el terroncito de azúcar, más bien en el libro de caja, que en el estómago de los niños.

En un taller que tiene sobre su puerta el yelmo de Mambrino (sic) por anuncio, se veía (sic) una estatua de tibar (sic) cubierta su calva por una hermosa cabellera, ocupando un costado de la puerta; el otro lo ocupaba una estatua humana con el oído (sic) fijo al lado de adentro de la celosía, donde se hablaba de libertad al ruido de las navajas; y, en fin, un hermoso castaño con silla orejona, medio vendado con un *tapa-ojos* en que la mano de la coquetería también (sic) se mezcla, completaba el más silencioso cuarto de tresillo. Al frente, como si nada pasara por el mundo de Colon, esculcaban el caño dos muchachos, como los que lavan oro en las playas del Saldaña.

—Y vos qué *habís* topao, estaba diciendo uno de ellos.

—Algo, dijo el otro: un estoperol¹⁸⁵ de cobre, tres chochos y una clavija.

¹⁸⁵ m. Mar. Clavo corto, de cabeza grande y redonda, que sirve para clavar capas y otras cosas.

—Yo, continuó el primero: un clavo, una cuenta y una mancornas.

—¿Porqué (sic) llamarán mancornas los botones de vidrio que usan los cachacos ahora? Mancornar ¿no es enredarles á (sic) las reses (sic) un cuerno con su propia mano?

—Fullerías! Por meter los cuernos en todo ¡Opa! mirá (sic) un chusco botón (sic) de purita plata ... Dice: Batallon (sic) 2º de *Ene u nu miane man cicia* de Numancia.

—Sería de los chapetones, *quesque* (sic) usaban *carrilleras* de chapas y cornetas de plata. ¡Como no les costaba nada!

—¿Ese lo cambiamos hoy en el mercado por mararayes, (sic) no te parece?

—Mararayes (sic)? yo tengo enterrados en la orilla del rio de San Francisco, onde (sic) nos hemos educado más de cuatro, doscientos que gané al chócolo y á (sic) la casita, te los doy al dos por ciento mensal; (sic) y si ganás (sic) me das el doble, y endespues (sic) nos los comemos entro juntos. Esto es por hacerte favor.

—Hombre! ya estás aprendiendo á (sic) lo rico ¿No sabés (sic) que yo quebré?

—No en balde estás tan gordo y tan contento, y jugando Mirá: (sic) tengo tambien (sic) los botones de los calzones, que se los robé á (sic) mi taita, y son de cobre.

-De qué? (sic) A mi taita le pedricaban (sic) en la Sociedad que el robo, siendo contra la propiedad, no era malo. Y algunos papeles tambien (sic) lo han dicho.

Y el niño Manuelito Contréras, (sic) el que se empeñaron á (sic) que fuera (sic) á (sic) la Asamblea, ¿no esque (sic) presentó un proyeto (sic) de ley para favorecer á(sic) los ladrones?

—Que por qué (sic) será que un partido defiende siempre á (sic) los ladrones?

—Nos vamos á (sic) realizar el boton (sic)?

—Ese se lo vendemos á(sic) don N**** y al maestro M**** que acuñan pesetas. ¿No habís (sic) oido (sic) el ruido?

—¿No es que es la casera quebrando el maíz (sic) para el piste?

—Esperáte, (sic) que me pica quién sabe qué mi dedo aquí en una cueva.

—Alguna nigua!

—Qué? (sic) Si mi mama (sic) me las sacó toditas ¡Hombre! una auja (sic) de arria (sic)

nuevecita!

—¡A un lao, (sic) patojos vagamundos! gritó á (sic) ese tiempo un carretero, con tono de jefe melista.

Se la sacó el guargüeron, (sic) cara del judío que toca la sentencia en San Agustín.

—Yo soy libre para pasar. ¡Ahí voy por encima! (sic)

—Y nosotros ejercemos nuestra industria, y somos libres por la Constitucion. (sic) Patan, (sic) bruto.

Sin esperar á (sic) más, el carretero arreó su buey; pero éste picado en las narices con la aguja por el muchacho, no hizo sino dar un bramido y girar sobre un grupo de mulas enjalmadas que allí gozaban de su libertad, unidas esmeradamente cola con cabeza, con lo que la calle quedó tapada. La gente se amontonaba de un lado y de otro; los entonados murmuraban; el tambor de la *venduta* redoblaba, aunque detenido; los patojos silbaban; el carretero maldecía y aporreaba al buey, éste bramaba, y la calle no era sino el combate de la libertad contra la libertad.

Entre las personas allí detenidas, estaba una jóven (sic) que venia (sic) de la plaza de mercado, con dos canastos de chusque agarrados en sus blancos y regordetes brazos, los cuales contrastaban con su negra mantilla de paño y sus purpúreas

mejillas, que al parecer se resentían del bochorno de la plaza, trayendo ademas (sic) en su blanca y pequeña mano una hermosísima manzana. Era una de esas criadas bonitas que custodian las señoras de Bogotá en sus enclaustradas casas para tener pesares; (porque no sólo (sic) el que guarda comida guarda pesares); quien llena de modestia, dando media vuelta sobre su pequeño y rosado pié (sic) izquierdo, y con un gesto de rabia, ó (sic) tal vez de coquetería, que ellas tambien (sic) aprenden, en una voz medio comprimida dijo:

—El demonio del ruaneta (sic) feo, venir (sic) á detenerla á(sic) una, como si la calle no fuera libre para todo fiel cristiano. Pero de tal palo tal astilla.

—Y tú eres cristiana? le preguntó el Contrabombre de la puerta de la barbería, adelantándose á (sic) cerrarle el único paso que le quedaba.

—Por supuesto, respondió ella, con su poquito de tono.

—Y fiel?

—Yo no sé!

—Y libre?

—Poco.

—Me das la manzana?

—Sí; pero déjeme pasar primero, porque mi señora me está esperando en la esquina de San Juan de Dios.

El ruido del tambor de la *venduta* (sic) que no cesaba y de la gente que aumentaba por grados, no dejó oír (sic) el fin del diálogo; pero sí se sabe que la criada sufrió su buen regaño.

—Qué fué, (sic) Jacinta, tanta dilación (sic)? cuentan que le dijo la señora.

—Que me iban apachurrando, mi señora, un carro y unas bestias. Antes si no ha sido por un señor, que Dios le ayude

—Algo que te estaría diciendo; y ustedes que se dejan creer

—No, mi señora, si yo no les creo. ¡Por lo que es eso, Ave María! ...

A palabras necias oídos (sic) sordos.

Entre tanto, los dos chinos que armaron la gresca de la calle del barbero, sentados en las gradas de los Portales, gozaban el producto del boton (sic) de Numancia, (sic) que les habia rendido una mitad de tunas á (sic) razon (sic) de á (sic) seis pares al cuartillo, otra de piñuelas del páramo, idem, otra de curubas, ¡á (sic) razón (sic) de á (sic) tres pares y otra de plátanos guineos á (sic) seis al cuartillo! Por todo, el valor de medio real. Si los hubiera visto el señor Espinosa una buena pintura de la felicidad habria (sic) copiado de aquellos niños, animados por la alegría que inspira un estómago socorrido á (sic) tiempo, untados de tuna, y riéndose á (sic) costa del carretero y de la gente detenida por ellos, verificándose la escena en la plaza de Bolívar al són (sic) del órgano de la *venduta* (sic) y del tambor que ya habia (sic) pasado el estrecho, y que en virtud de una libertad garantizada por la Constitucion, (sic) atruena los oídos (sic) de los que no necesitan de tal *venduta* (sic) y que no tienen garantizada la libertad de sus orejas, ó (sic) que la tienen. A este tiempo el *vendutero*, (sic) allí cerca, trepado sobre una mesa, con la formalidad de un orador popular, gritaba: ¡un pañuelo de una fábrica premiada en Paris! superior, elegante, fino, permanente, garantizado Tres reales dos reales un real... tres cuartillos ¡Se lo llevó!

La plaza de Bolívar, en la capital de la Nueva Granada, es un área como de una hectarea, (sic) cuyos lados constituyentes son tan heterogéneos en su arquitectura, como en historia y cronología.

Al oriente se levanta el departamento del culto. Señalan el cielo á (sic) los mortales, que abajo se ocupan en el mercado, la portada y torres de la catedral, comenzadas por un fraile á (sic) fines del gobierno colonial, á (sic) expensas de un impuesto directo sobre los agricultores, con una elegancia que abre época en la moda sagrada. El costado del norte es un cuadro de antigüedades que parece conservarse para mostrar á (sic) nuestros nietos el gusto colonial: los mismos balcones, las mismas tiendas que asistían (sic) aquellos honradotes (sic) santafereños, que vieron la revolucion (sic) del año de 10 y que dejaron tan buenos hijos, asistidos hoy por los ciudadanos González, Delgadillo, García y demas, (sic) en quienes no se ven, sin embargo, la capa larga y los calzones de rodilla.

El costado del sur es una leccion (sic) en política. Los cimientos lóbregos del capitolio, condenados á (sic) llenar el ánimo de fatídicas ideas, condenados á (sic) escombros ántes (sic) de figurar; porque sus planos se trazaron en las nebulosas, esto es, forzando los tiempos y las circunstancias.

La estatua de Bolívar sobresale por entre los toldos de campaña, las viandas del mercado y las frutas y los hígados de res. Se mira con patriótico respeto la augusta frente del héroe, y parece que allí están trazados los planes de la libertad de tres naciones, como en sus facciones melancólicas sus profecías sobre Colombia.

En esta plaza aconteció la revolucion (sic) del año de 10; la ocupacion (sic) de los expedicionarios; el triunfo de Bolívar conquistado el año de 16; la entrada de Bolívar, libertador, el año de 19; la muerte de los 39 prisioneros; el triunfo del dictador Urdaneta; la entrada de Moreno y López triunfantes del dictador; la ejecucion (sic) de los que conspiraron con Sardá; la revolucion (sic) del 17 de Abril; (sic) el triunfo de la libertad el 4 de Diciembre (sic) de 54 sobre los liberales y sobre el dictador.

El Contrahombre, así que se aquietó el tumulto del carro, por oír (sic) mejor lo que se hablaba de libertad, se entró á (sic) la barbería á (sic) ofrecer su rostro en sacrificio voluntariamente, como hizo Abraham con su hijo Isaac; pero encontró el banquillo ocupado y á (sic) otros que esperaban despacho.

Al sabanero le cogió el tumulto del carro con su cara llena de espuma y sus hombros revestidos con una doctoral muceta de más colores que el arco iris, (sic) sobresaliendo el rojo de la sangre de inmaculadas víctimas; y así, y con sus zancada de marinero en tierra por causa de los zamarros y espuelas habia (sic) vuelto de la calle, sin poder estorbar el que se riesen, porque la libertad de reír (sic) es garantizada por la Constitucion, (sic) como la de hablar; decimos que habia (sic) vuelto de la calle de traer su castaño, que medio tapado y medio atascado (términos técnicos) marchaba para su potrero, y entró diciendo:

—¿Nos quitaron la libertad de comprar costales en la plaza, y nos quitarán también (sic) la de parar los mochos en la calle? ... ¡Y que me pudo costar un ojo el carro de los diablos!

—Por qué? le dijo el maestro.

— Porque en el cojinete tengo *una porcia* (sic) de condores (sic).

—Y qué dicen de libertad? maestro Hilario.

¡Oh, señor! A mi taller viene todo lo mejor de Bogotá Que la federación (sic) es la tumba de la libertad.

- Idea liberal, dijo el sabanero, en un descuido que tuvo el maestro Hilario.
- Que nos ha salido mal, porque ni nuestros dictadores, ni nuestros oradores, ni nuestros gamonales de provincia han quedado á (sic) caballo.
- No ven ustedes en Cundinamarca no más? Reinando la gazmoñería y la riqueza y la inquisición (sic). ¡Pero la revolucion (sic)! ...
- Y quién la hace? dijo el joven (sic).
- Oh! pues los de Abril, (sic) el partido liberal.
- Protesto! porque la parte integrante del partido liberal somos los gólgotas, que no hacemos revolucion (sic) de plomo y fierro, sino de ideas; que hemos perseguido y desacreditado á (sic) los jefes de la democracia del sable; y á (sic) nuestra vez hemos sido perseguidos y ultrajados por ellos; y que en Cipaquirá (sic) y otros campos derramamos la sangre por la patria; ¡pero los draconianos! ... ellos!
- Si son chufas, que no valgan.
- El sabanero se sacudió y trató de hablar; pero el maestro agarrándole un cachete con todos sus cinco dedos para afeitarse el otro, le cortó la palabra, como se hizo á (sic) balazos en cierta ocasión (sic). Apuradamente le quedó la libertad de pujar, porque el maestro mandaba con su partido, es decir, con su navaja.
- Esa frase, dijo el jóven, (sic) se deja pasar ó (sic) por ignorancia en la historia, ó (sic) por modestia. Muchos jóvenes honrados y yo, que vinimos el año de 54, en el batallón (sic) Restauradores y en otros del ejército del sur, y que, con cañones de guadua y fusiles de caña, nos pusimos de improviso á (sic) legua y media del cuartel del bravo Castro, y á (sic) nueve del cuartel general del dictador, que contaba con once mil soldados, fuimos recibidos como libertadores por los hacendados y estancieros, quienes nos brindaban auxilios, cansados de los melistas que los saqueaban sin misericordia.
- Sonó á (sic) este tiempo la campana mayor de la catedral, y el sabanero se puso de pié (sic).
- Yo chico y usted tan grande; así no puede ser.
- Y la libertad de cultos? maestro Hilario.
- Eso qué?
- Que yo puedo pararme cuando alzan, así como un mahometano reza su oración (sic) en cualquier parte.
- Bueno, pero agáchese. ¡No dejante (sic) que el polvo, la escarcha y el huracán (sic) ponen las barbas como cerda!
- En cuanto á (sic) tumbar la inquisición, (sic) dijo el jóven, (sic) sería otra cosa; pero debió verse á (sic) tiempo de elecciones, que bien claro lo profetizamos en los periódicos liberales.
- Trató de hablar el sabanero, pero el maestro Hilario estuvo pronto á (sic) echar le mano á (sic) las narices, y estirándoselas hácia (sic) arriba para afeitarse el bigote, lo sujetó como el carretero á (sic) su buey.
- Siempre tendremos que completar los tres sietes, continuó el maestro: 7, 17 y 27, que por todo suman 51, número fatal para algunos.
- Todo será, pero la revolucion (sic) es oficio que no deja sino para cierta clase de gentes.
- Después (sic) que el maestro acarició al sabanero con el consabido paño, se estiró, y con todo fervor exclamó:
- Bendita sea la libertad!

—Sí señor, dijo el maestro; que usted encuentre todas las vacas paridas de mellizos, y que le vaya muy bien. En dejándome usted un real, tiene sus piés (sic) libres.

—Y mi boca?

—Pues estando afeitado, ¿cómo no?

—Ahora diré yo algo de monarquía y de inquisición (sic). ¿ustedes no han leído *La Patria*?

—No señor: nosotros no leemos papeles conserveros (sic).

—Buena tolerancia!

—Y yo, dijo el maestro, quería (sic) cerrar mi tienda para ir al mercado á (sic) comprar las frutas.

—Espérese un poquito, que es hora de que venga mucha gente á (sic) afeitarse, y que la tertulia está muy sabrosa. A mí me gusta mucho oír (sic) á (sic) estos niños conversar de monarquía. Ahora se acaba de plantear una, que por fortuna es deleznable por su constitución (sic).

—Sí? dijo el joven (sic). ¿Y en dónde? ¿En la India Oriental?

—En Pamplona, señor.

A este tiempo una criada le puso en la mano una carta al Contrahombre (sic) que se acababa de poner en el banquillo, y mientras (sic) le andaban por el rostro leía (sic):

Bogotá, Diciembre (sic) de 1857.

Caballero —Por fortuna los ojos del amor, aunque lo pintan ciego, ven más que los del águila. Usted recibió á (sic) una mujer cualquiera la regalía de una manzana, á (sic) tiempo del tumulto de frente de la barbería de Hilarario. Usted usó de toda su libertad. En consecuencia, yo he asumido también (sic) la mia (sic). Mi corazón (sic) es libre; y usted tendrá la bondad de no favorecerme con sus visitas, y de olvidar á (sic) su ex-querida (sic), CLEMENTINA.

—Vaya una cosa más curiosa! Empezó á (sic) decir nuestro Contrahombre, (sic) pero advertido de su riesgo por el maestro, se contentó con algunas contorsiones, mientras le hacia la operación (sic).

El sabanero y los otros ciudadanos se habían ido, y en la tienda no se hablaba ya de libertad.

—No ve qué cosas! le dijo al maestro el contrahombre, (sic) así que estuvo afeitado.

-Alguna cita ó (sic) algun (sic) desafío?

- ¡Ojalá, maestro! la conclusion (sic) de todas las citas ...Exiforeado! (sic)

-Por qué?

-Por una manzana que me regalaron.

-Sí la ví (sic)... y la conocí, por ser la misma que trajo esta mañana un estudiante; la más grande y rosada que he visto en mi vida.

— Manzana de discordias!

—De eso se ve mucho.

—Y el patojo tuvo la culpa.

—Él carretero, en tal caso

—Me ha sucedido lo que á (sic) Enrique IV, una estocada á (sic) la sombra de un carro. Pero, ¿quién es Ravailac en el presente caso?

—Y se echará usted á (sic) la muerte?

—Sin duda, si no hubiera en todo Bogotá otros ojos de la laya. Pero me voy al altozano de la catedral, desde donde se ve una California inagotable.

Puede que el aire libre calme mis pesares.

Salió; y el maestro quedándose sin penitentes, se puso á amolar su navaja de pié (sic) en la puerta, que, como se dijo al principio, tenia (sic) por blason (sic) el yelmo conquistado por don Quijote.

Al abrir el contrahombre (sic) la celosía para salir, pasaba por la calle una señorita con saya de cinco arandelones (sic) y mantilla de gro que parecia (sic) que iluminaba toda la tienda con su extraordinaria hermosura, y con la veneracion (sic) de un neófito le dijo:

—Preciosa Clementina! celebro la casualidad de ver á (sic) usted para ofrecerle la mejor manzana del mercado de hoy.

—¿La que tuvo usted la libertad de recibir en el tumulto del carro no hace mucho?

—De una criada por quien la hice comprar.

—Y los coqueteos? ¿Y lo que he visto desde mi balcon (sic)?

—Fué (sic) una ilusión (sic)... ·

—El amor no se engaña. Lo pintan ciego, pero ve más que el águila; y una señora, sea esposa, ó (sic) sea futura, que se deja obsequiar á (sic) la par de otra despreciable, deja de ser señora. ¡El amor es unitario como el culto, ó (sic) deja de ser amor para ser diversion, (sic) y en ese caso!...

—Mi señora.

—Caballero! queda usted con la libertad de recibir y regalar manzanas; mi corazon (sic) ha reasumido tambien (sic) su libertad. Entre los dos nunca volverá á (sic) cruzarse una palabra. Adios (sic)!

Bogotá, Diciembre (sic) 16 de 1857.

Los Cuadros de José María Vergara

Este autor produjo varias clases de escritos cortos que comúnmente se han clasificado como cuadros de costumbres propiamente dichos, artículos literarios y biografías¹⁸⁶. Dentro de estas últimas ya se ha analizado la denominada *El señor Eugenio Díaz* y se ha establecido como son un insumo básico en la estructuración de su *Historia de la literatura en Nueva Granada*. En fin, se puede afirmar que la producción de cuadros de costumbres de Vergara está en torno a los quince cuadros, no ocupa una gran parte de su producción escritural, cuenta en su inventario con el que ha sido considerado por Rafael Maya, como el mejor *cuadro* escrito en Colombia: *Las tres tazas* es necesario tener en cuenta en esta producción su novela *Olivos* y

¹⁸⁶ En la ya mencionada edición de 1931 de sus *Obras Escogidas*, el primer volumen recoge once cuadros de costumbres. El segundo lo conforman veintisiete escritos, una buena parte dedicados a temas literarios, junto a otros como *Los Buitres* o *Pacto de Unión* que son evidentemente cuadros de costumbres, y otros diversos escritos cortos como *El Viento*, *El Humo*, que son reflexiones poéticas en prosa, entre otros. El tercer volumen está constituido por las *Biografías*, que a su vez son divididas en nueve *Biografías* y 22 *Hombres Distinguidos*, tipo de escrito de gran importancia en la producción general de Vergara no sólo por el papel que desempeña en la *Historia de la Literatura*, sino porque determina la estructura de algunos de sus cuadros.

aceitunos todos son unos y, después de los análisis de Felipe Martínez, su trabajo de edición del *Museo*, no puede dejar de hacer parte de su impronta en el desenvolvimiento del costumbrismo literario en el país.

Vergara publicó *El lenguaje de las casas* en *El Mosaico* en 1865. Ricardo Silva respondió a este cuadro con uno denominado *Las tres visitas*, que apareció en la revista *El Iris* en noviembre de 1866. Por fin, en las tres siguientes entregas del mismo periódico Vergara publicó un cuadro con el que complementó este diálogo: *Las tres tazas*,¹⁸⁷ el cual, por lo demás, está dedicado a Ricardo Silva. Un primer análisis pone de presente una estructura literaria narrativa y a ella vinculada, una comprensión del tiempo: los tres cuadros, volviendo a los vínculos del costumbrismo con la pintura, están básicamente conformados como un tríptico. En las artes plásticas se ha utilizado el retablo como una serie de representaciones pictóricas o escultóricas ordenadas en serie y con el fin de configurar una narración figurativa sobre un evento. Dentro de estos los trípticos se refieren específicamente a tres pinturas diferentes que conforman una narración o complementan un paisaje, una idea etc., y de las cuales las dos laterales se cierran sobre la central. Si en las artes plásticas esta división puede considerarse como evidencia de la limitación espacial del cuadro mismo frente a la diversidad, la temporalidad o la complejidad, en la literatura, dotada de los recursos narrativos, la división evidencia una voluntad explícita de separar y mantener esta *fragmentación*; esto es, la relación entre los momentos que componen el cuadro está tematizada y problematizada. El intento de poner de presente los elementos que intervienen en la configuración de esta estructura tiene su razón de ser en el hecho de que en estos cuadros se tematiza el problema de la condición temporal de la nación y esta es una de las columnas más decisivas para las posibilidades de vertebración de los sucesos y los hechos en la narración tanto literaria como historiográfica. La temporalidad social tematizada y problematizada es la que está constituida por los momentos del mundo precolombino, de la Colonia, la Independencia y la República; con un especial énfasis en diferenciar la Independencia y una primera República subsiguiente, de la República de medio siglo surgida de las reformas liberales

¹⁸⁷ Felipe Martínez señala esta circunstancia y enfatiza el hecho de que, al ser desarticulados para sus ediciones antológicas como el *Museo*, estas relaciones de complementariedad o discusión adelantadas mediante las secuencias periódicas de publicación se pierden, desapareciendo de este modo un elemento decisivo en la conformación del horizonte semántico pretendido por la prensa literaria.

librecambistas. Lo que se pone en juego es la comprensión y la representación de la relación entre estos momentos históricos, es decir, la comprensión de la historia misma de la nación.

Es posible encontrar una aparición de estas dos condiciones en los *cuadros* de José Manuel Groot, claro antecedente costumbrista e ideológico de *El Mosaico*. Tanto en su cuadro *Nos fuimos para Ubaque*, publicado en 1856, como en algunos de sus cuadros en verso (*Una venta de novillos*, por ejemplo) había hecho uso de una estructura tríptica para relacionar tres escenas de una misma acción, aproximando de esta manera la narrativa a la forma del desarrollo teatral del acto en escenas. Pero es en *La Barbería* de 1858, donde esta estructura es usada no para darle continuidad a una determinada acción, sino para representar el desarrollo histórico, temporal de la propia sociedad nacional, con la singular elección de los cambios de un servicio como la barbería, como espejo para reflejar las transiciones epocales de la sociedad¹⁸⁸. En cuadros como *La tienda de don Antuco* (1856), *Costumbres de antaño* y *Un sueño de colores* (1860) aparece en Groot, la necesidad de contrastar y comprender la diversa temporalidad existente entre la Colonia y la República, a través de la Independencia.

En Vergara la tematización y concepción de la temporalidad nacional está más directamente relacionada con sus presupuestos sobre el orden social y en su cuadro *Los buitres* es clara la preocupación y la presencia de la amalgama entre ambos asuntos. Este cuadro se publicó por primera vez en el periódico *La Patria* del 15 de abril de 1868¹⁸⁹. Es uno de los escritos más representativos de su producción y en la mantenida lectura oficial se ha presentado como uno de los lugares en que el autor expresa su añoranza por Casablanca la encomienda-hacienda que centenariamente había estado vinculada a su familia. Los años inmediatamente anteriores a esta publicación habían acumulado una serie de eventos decisivos para su vida personal y su escritura. Hacía apenas un par de meses, en febrero del mismo año, que había perdido a su esposa; en noviembre del año anterior había escrito la novela *Olivos y aceitunos todos son unos* y en julio había salido a la luz su *Historia de la literatura en Nueva Granada*; además, en 1866 tuvo lugar la pérdida definitiva de *Casablanca* por

¹⁸⁸ En los otros cuadros los elementos escogidos como base de representación de los cambios son: tres casas, tres ciudades en el *Lenguaje de las casas*, tres familias en *Tres visitas* y tres bebidas y tres reuniones en *Las tres tazas*.

¹⁸⁹ Dato tomado de la anotación hecha al final del cuadro en la edición de las *Obras Escogidas*, volumen III, realizada por Samper Ortega en 1931.

acumulación de deudas¹⁹⁰; tampoco está de más recordar que en ese mismo año había publicado el *Museo*. La relación entre los cambios provocados por las reformas liberales, un mundo familiar tradicional que sufría pérdidas irreparables y la apelación a una escritura y un género enfocados en las costumbres, no puede dejar de tenerse en cuenta como determinante para la propuesta de literatura llevada a cabo por el autor.

Dividido en seis partes y relatado en primera persona, el narrador de *Los Buitres* empieza estableciendo el *recuerdo* como temporalidad de los asuntos que van a integrar el cuadro: “Cuando era niño...” Como espacio para el desarrollo del mismo propone la contraposición entre la casa de sus recuerdos infantiles y el cerro de peñascos junto al cual estaba construida; contraposición que adquiere plenitud de sentido al saber que el cerro es el lugar de habitación de un grupo de aves rapaces, mientras la casa con sus corrales, árboles, potreros y el río (una hacienda), son el lugar de crianza y vivienda de corderos, cerdos, aves de corral, pájaros, garzas, en fin, de una gran variedad y número de posibilidades de “carne tierna” para satisfacer los apetitos de sus vecinos:

Los buitres, que se sienten atraídos por los peñascales, como los toches por la selva, adoraban ese cerro salvaje y áspero, y venían a él revolando en sesgos caminos a posarse sobre las agudas y altas puntas de las rocas. Preciso es confesar que no era sólo las rocas lo que les llamaba la atención; parados en ellas, veían al pie la casa con sus grandes cercados llenos de volatería, sus corrales llenos de ovejas, sus árboles cuajados de pajarillos, y las orillas del río pobladas de garzas y de gansos. Ante aquella abundancia de carne tierna se les hacía el pico agua; y se hubieran relamido los condenados si su lengua les sirviera para lamer. (Vergara, 1931, tomo II, p.168)

Dos características de la escritura de Vergara también hacen aparición en este fragmento: su frecuente apelación al humor y la personificación de cosas no humanas; recursos mediante los cuales en reiteradas ocasiones da expresión a sus ideas e inquietudes centrales. En este caso esa humanización va a permitir identificar “el cerro erizado de piedras” con el estado y al grupo de aves de rapiña con las élites gobernantes, lo que convierte a la casa, sus corrales y sus habitantes en la comunidad

¹⁹⁰ Este hecho es explícitamente mencionado en el cuadro comentado y permite establecer que su redacción fue posterior a la fecha de esta pérdida.

productiva; el cerro siempre es presentado como piedra estéril y la economía de sus residentes no tiene otra posibilidad que ser de depredación:

No eran sólo los buitres los únicos habitantes del cerro. Había en mayor abundancia pardas y pequeñas águilas; negros gavilanes, que eran el primer designado para cuando se separaba el buitre del poder ejecutivo; pintados e inofensivos carracos; lúgubres guales, y pequeños pero bravíos halcones, que se habían adueñado de los bosques de pencos, como de cosa que les pertenecía por derecho de abolengo. No era raro encontrar entre algún sombrío hueco, bien escondido y escarpado, nidos de insociables lechuzas, siempre reñidas con el claro sol. Pero a causa precisamente de que los buitres eran en menor número, y de que ejercían un predominio de terror sobre las demás aves, eran los que yo prefería y buscaba, por más que desaprobaba aquellas ideas. (Vergara, 1931, tomo II, pp. 168 – 169).

Por supuesto, el recurso de humanización de las aves no es desarrollado plenamente con lo cual el narrador se permite, tanto hacer significativos apuntes y trazos sobre una comprensión social, pero a la vez, se libera de proponer sistemática y coherente tal interpretación, dejando al arbitrio del escritor los trazos que quiera o le convenga presentar. Por ejemplo, el narrador niño permanece siempre en su condición, está constantemente junto a los buitres, lo cual le permite no sólo ser testigo de sus comportamientos, sino tratarlos narrativamente en unas ocasiones como las aves que despertaban su curiosidad y en otras como los hombres del poder político que simbolizaban. Esta ambigüedad, más la posibilidad de dedicarse a situaciones del niño y las apariciones del humor, le posibilitan *fragmentar* el discurso a discreción, de manera tal que se libera como narrador de asumir las consecuencias que se derivan de los rasgos y planteamientos que la comparación va haciendo aparecer con su desenvolvimiento.

Planteada en sus componentes básicos la situación en la primera parte, en la segunda, al relatar la reanudación de sus excursiones al cerro luego de un largo periodo de lluvias, introduce dos condiciones esenciales para la representación social que contiene el cuadro. En primer lugar y como sin ninguna intención involucra la temporalidad precolombina: “Al aparecer los primeros albores del verano, trepé otra vez a las altas rocas de *La Letra*, llamadas así por las inscripciones de los indios que en ellas se encuentran.” Es un reconocimiento nominal de que el mismo espacio ya

había sido escenario para la vida de las comunidades indígenas y con ello de una temporalidad diferente a la del narrador. El segundo elemento que establece es la relación existente entre las aves del peñasco y los habitantes de la casa y lo hace describiendo el comportamiento de unos y otros:

Dicho esto, siguió ocupado en sus observaciones, y yo me embebí reparando su figura. ¡Hermoso estaba en aquel momento, por vida mía! El ojo avizor, clavado sobre un pollo cebado que picoteaba en el corral de casa; su hirsuto y pardo y áspero plumaje, erizado; un ala plegada, la otra medio abierta, a manera de un hombre que tiene la pierna un poco doblada y el pie medio levantado, en actitud de dar un salto al llegar un momento que aguarda; el pico medio abierto por la cólera y el hambre, como se entreabre la nariz del hombre al empezar una lucha; inmóvil, atento, sin pestañear; las garras adheridas, casi clavadas en la dura piedra que lo sostenía; puesto así, era una notable figura, el tipo de un pájaro distinguido o de un pájaro público. ¿Qué veía con tanto interés? Ya lo he dicho, un pollo cebado.

Yo había adquirido la costumbre de encontrar y seguir el rayo de luz que reconcentraba en su ojo negro y pronunciado, y podía decirme con toda seguridad: «ahora está mirando aquel cordero, pero lo pesa mentalmente y conviene en que no puede alzarlo; ahora ve a aquel lechoncillo que en este momento pretende desquiciar con su poderoso hociquillo la puerta del chiquero para largarse a hacer de las suyas en el jardín, cuyos claveles y dalias le parecen un desayuno sano y nutritivo, ahora deja de mirar el lechoncillo porque le ha calculado 16 kilogramos de peso, y ha fijado toda su atención en la clueca nicaragua que sale al sol con sus diez pollitos, hablando sin cesar, regañando a sus niños por cualquier cosa, insultando a los pasajeros porque cree, en su maternal y respetable fatuidad, que todo el mundo se fija en sus hijos y quiere robárselos». ¡Válgame Dios! Oigo desde aquí el latido del corazón del buitre. ¡Qué bocado tan rico y tan fácil! ¡Un pollito en el llano! ¡Ruum! (sic) Suenan las alas del buitre al desplegarlas y herir el aire diáfano y azul de la mañana de verano, como suena una tela nueva y delicada al romperse. El muchacho guardián del corral grita ¡«uhujú»! para introducir el alarma, así que oye el ruido de las alas del buitre la nicaragua castañetea diciendo: ¡aquí muchachos, pronto, corran; el coco, el coco! Los pollitos corren y se esconden bajo las alas que abre cuan largas son la asustada gallina: los cobija a todos, los estrecha, quisiera esconderlos entre su corazón. ¡Pero hay! (sic) todas estas escenas que pasaron con la rapidez de la mirada no impidieron el más clamoroso atentado que desde Herodes hasta hoy haya presenciado el mundo. El buitre llega, sorprende dos pollitos fuéramos (sic) aún del ala maternal; clava su pico en el uno, su garra en el otro y se alza triunfante... La clueca corre, grita: ¡mis hijos! ¡mis hijos! Los ocho pollitos llorando también corren en pos de ella, el silencio de

muerte se ha restablecido en el corral, un momento antes tan bullicioso y tan alegre. Pero el peligro pasó: media hora después todas las incautas aves andan picoteando otra vez, y están alegres todas, menos la pobre madre. que registra todos los rincones dando gritos de dolor; su dolor afectó al principio la bandada de aves, porque temía el mismo peligro; pero pasado éste, pasan picoteando junto a la desgraciada madre, loca de dolor.

“Que haya un cadáver más, ¿qué importa al mundo”? Esta escena parece increíble y digna solamente de los pájaros, que no tienen alma. ¡Engaño, loco engaño! Entre los hombres sucede lo mismo. Cuando el Herodes de los aires llegó a su nido, yo, pálido de dolor y de horror, estaba aún en mi puesto. Víle (sic) llegar con su presa ensangrentada, devorar el uno de los dos pollitos, y botar el otro entre sus polluelos, que se lanzaron gozosos a devorar los palpitantes miembrecitos.... ¡Horror causa esto y parece increíble! ¡Un padre quitándole los hijos a una madre, y llevándolos para alimentar a sus hijos, dándoles este criminal ejemplo, y avezándolos al crimen! ¡Esto sólo se ve entre los pájaros de rapiña! ¡Y entre los hombres también, conciudadanos! (Vergara, 1931, Tomo II, pp. 170-173)

Establecida la depredación como parámetro que permite comprender las relaciones sociales entre los seres humanos y, en especial, la de las clases dirigentes con la comunidad a la cual sólo perciben como “carne fresca” para sus ambiciones, es indispensable complementar esta imagen, con la que puede ser la representación de la Independencia en el *cuadro*, pues como en *El sueño de dos colores* hay en éste un movimiento telúrico pero concebido de manera muy diferente:

Media hora se pasó así cuando de repente un ruido sordo se oyó; y el buitre y su piedra, yo y mi asiento y todos nos vimos lanzados al abismo. Di un grito: íbamos a caer a setenta varas de profundidad, porque el cerro de «La Letra» es tajado a pico; pero no había acabado de salir el grito de mi boca, cuando sentí que se detenía nuestro vuelo, y reposábamos blandamente a pocas varas de distancia del punto en que un momento antes nos encontrábamos. ¿Quién nos había lanzado? ¿Quién nos había detenido en el mortal descenso? He aquí la explicación de aquella aventura, mucho más temerosa que la de los batanes, en la que Sancho cometió una falta de urbanidad. He dicho que acababa de pasar la estación de las lluvias, y que estábamos en una mañanita de verano: las lluvias se habían colado por una grieta y habían roto la cohesión que existía entre un gran pedazo de terreno y la madre tierra: el terreno, atraído por el vértigo del abismo y por su

fuerza de gravedad, había estado preparándose para rodar. (Vergara (1931) pp. 173-174)

La cohesión con la madre tierra había estado rompiéndose hasta que se produjo la ruptura, pero ésta no sólo no llegó a las profundidades que se esperaba hubiera podido alcanzar, sino que, además, dejó todo en su mismo sitio: los peñascos habitáculos del poder se hallaban un poco más cerca de los corrales, esto es, las relaciones de rapiña continuaron siéndolo. Por último, Vergara contemplando al buitre en convivencia con sus hijos, concluye que, aunque para la sociedad sea un buitre, es absuelto por su comportamiento como padre.

Retomando el cuadro *El lenguaje de las casas* (1865), asume uno de los temas más fértiles y recorridos por la literatura en posibilidades poéticas por la densidad de intimidad que puede llegar a tener: *la casa*, ese diminuto y portentoso abrigo para nuestros secretos y nuestras miserias; con que nos defendemos de la intemperie cósmica, ese mágico umbral entre la infinitud astronómica y el laberinto de pasillos y subterráneos que hemos construido bajo su abrigo. Lejos de *Casa tomada*, pero no tanto, Vergara se ha aproximado a su desciframiento como unidad, como patrón de poblamiento; las casas de la clase alta como símbolo y cifra que habla de la forma como una comunidad habita y construye una forma de vida y un orden social. Por eso a cada uno de las tres casas le fue asignada una familia, una ciudad (aunque sea la misma) y una época histórica. La primera construida durante la Colonia pertenece a Don Pedro Antonio de Rivera y está ubicada en Santafé; la segunda de dos patios es de Don Facundo Torrenegra, prócer de la Independencia, constituye todos los bienes a que quedó reducida su “gran fortuna” al paso de esta última “desecha barranca” y está situada en Santa Fe de Bogotá. La tercera “una casita nueva de la calle de San Juan de Dios”, caracterizada como ya lo señaló el diminutivo, por su tamaño pertenece a Juan Manuel Doronzoro, recientemente casado con Matilde del Pino, quiénes son una pareja a la “moda”, que reside en Bogotá, en la época para la que se escribe el cuadro. Esta singularización de las casas por lo pequeño de su tamaño es un indicio de una ciudad que empieza a tener una vida urbana propia, mientras que las casonas de dos patios y dos pisos que son las primeras, lo son de una ciudad que es en buena parte, residencia transitoria de grandes señores hacendados. Su casa urbana posee sitios

análogos a las edificaciones y a los lugares de su hacienda y por eso su descripción es análoga:

La residencia propiamente dicha de la familia principal, con sus cuartos de la señora, su oratorio, el estudio del señor, el comedor y la zona social, etc.; la parte destinada a residencia de la servidumbre; los cuartos que sirven de bodegas para distintos usos: aperos, herramientas, productos traídos del campo; patios y salones con fuentes de agua, plantas ornamentales, pero también árboles frutales y distintas plantas útiles; etc. (Vergara y Vergara, J.M. (2020), Tomo I pp. 549-563)

Entonces la ciudad tenía vida primordialmente como asiento de la administración, como habitación ocasional del hacendado y como residencia permanente de toda la comunidad que con sus oficios y servicios gira en torno al sector social privilegiado. De cara a la ciudad, esto es, hacia la calle, la casa presenta sus señas de identidad, el escudo de armas de la familia, el nicho del santo o la divinidad de que son devotos y la luz con que se le ofrenda, que funge a la vez, de alumbrado público. La casa de Doronzoro, quién ya no posee preposición que articule sus dos apellidos a un orden aristocrático, ni siquiera, el *don* que, anteponiéndose a su nombre de una consistencia social, su casa tampoco puede ser descrita en los términos anteriores. El detalle de la descripción se desplaza hacia telas, muebles, fragancias, ambientes, etc., cosas más relativas a la manera como se vive, al disfrute del momento y actividades. El problema es que el acercamiento a estos procesos de poblamientos se ve distorsionado por el énfasis que Vergara le da a su prejuicio, dedicando el lenguaje de las casas a poner de manifiesto un “aristos” (sic) histórico, según el cual los primeros fueron próceres y obteniendo como resultado con el esquema del mito de la razón en Heródoto: a primera de oro, la segunda de bronce, y la tercera de hierro. Este prejuicio lo llevará al planteamiento de que se puede deducir sin equivoco y sin necesidad de que sus moradores se manifiesten, quiénes son estos como personas, con lo cual se silencia el lenguaje arquitectónico a cuya inteligencia y testimonio se le estaba dando expresión literaria, para convertirlos en un puro signo de ostentación y discriminación que termina por anular a sus propios habitantes. Frente a esta conclusión reacciona un año más tarde Ricardo Silva con su cuadro

Las tres visitas devolviéndoles la palabra y la condición de personas a los habitantes de las casas. Su *cuadro* trata de visitas no de casas ni de tazas.

A este último responde Vergara acentuando su prejuicio en su muy valorado *cuadro* de *Las tres tazas*, en lo cual la razón y los metales míticos de los griegos se ven metamorfoseados en bebedores de chocolate, bebedores de café y bebedores de té. La elegancia, la gracia y el brillo de la reunión de los bebedores de chocolate contrastan con lo improvisado y precario de las reuniones de los bebedores de café y de té, aunque a esta última hay que añadirle la artificiosa complicación de los comportamientos extranjeros y a la moda de que está llena. Partiendo del ingenioso pretexto tomado de su afición por coleccionar todo tipo de impresos, el narrador reparando estas colecciones cae en cuenta de la diferencia de temporalidad y de imaginación que hay entre el momento en que recibió una tarjeta en la cual unos amigos le ofrecían su hijo recién nacido, para muchos años más tarde recibir la de la invitación a un matrimonio y en una ocasión posterior, recibir la de la información de su muerte. La juntura de eventos testimoniados por cada tarjeta le permite ahora en *el orden del álbum que guarda la colección*, rememorar una persona, una vida entera. Entonces pasa a hacer la misma composición con tres tarjetas de invitación a “reuniones sociales” distantes en el tiempo, pretendiendo una reconstrucción del tiempo histórico; pero su prejuicio lo lleva muy pronto a la conclusión de que “todo tiempo pasado fue mejor” con lo que se sienta la base a partir de la cual se identifica el tiempo histórico con las añoranzas y las reminiscencias.

Los Cuadros de Ricardo Carrasquilla¹⁹¹

¹⁹¹ Descendiente de dos connotadas familias, Ricardo Carrasquilla y Ortega fue hijo del coronel don Pedro Rivera de Carrasquilla y de doña Cruz Ortega Nariño. Nació el 23 de agosto de 1827 en la ciudad de Quibdó a orillas del río Atrato y capital de la provincia del Chocó, donde residía su padre ejerciendo el cargo de gobernador provincial. (El coronel don Pedro haría parte en 1849, de la cuarta parte de la población de Cartagena que murió a causa de la primera epidemia de colera en el país, la misma que muchos años después haría parte del escenario de los amores de *Florentino Ariza y Fermina Daza*.) Muy pronto, al parecer antes de cumplir su primer año de vida, se trasladaron a Bogotá, donde se educó y desarrolló su vida profesional y familiar. Junto con J. M. Marroquín se ufanaban de no haberse alejado nunca más de diez leguas de la capital. Allí se casó con Emilia Ortega Párraga y, aunque ocupó algunos cargos públicos, su principal trabajo fue como educador. Los principales reconocimientos que se le concedieron fueron su designación como miembro de la *Academia de la Lengua* y su nombramiento como director de la *Biblioteca Nacional* pocos meses antes de morir. Reconocido como escritor, especialmente como poeta, también ha tenido prestigio como pedagogo y como apologistas de la religión católica. Como literato publicó *Fiestas de Bogotá* en 1858, algunos otros *cuadros de costumbres* en distintos periódicos; una antología *Coplas Escogidas* en 1881,

Carrasquilla y Marroquín son los *mosaicos* con más vínculo y dedicación explícita a la labor educativa y, por ello, son una ocasión especial para analizar este aspecto como directriz de su literatura. El quehacer docente de Carrasquilla comenzó en los primeros años de la década del cincuenta cuando los hermanos José Joaquín y Juan Francisco Ortiz lo vincularon como profesor a su recién fundado colegio *Instituto de Cristo* (1852). Por la misma época y con intenciones semejantes, respecto al sostenimiento de la educación tradicional y familiar, el señor Ignacio Gutiérrez Vergara abrió el *Liceo de Familia* (enero de 1854). Ambos colegios debieron cerrar con ocasión del movimiento del General Melo y los artesanos en 1854, después de lo cual sólo el último de los colegios mencionados, reanudo labores. Poco después Gutiérrez Vergara imposibilitado por sus ocupaciones como articulista del periódico *El Catolicismo* y como miembro de la Cámara de Representantes, cede la dirección del colegio a Ricardo Carrasquilla, quien lo sostuvo, con el nuevo nombre de *Liceo de la Infancia*, por casi cuarenta años, según Ignacio Gutiérrez Ponce (Gutiérrez Ponce, 1927, p. 534). El reconocimiento a su labor docente lo expresa el HH CC Florencio Rafael de la siguiente forma:

Carrasquilla se dedicó toda su vida al magisterio. Maestro debía ser aquel hombre de prendas tan relevantes, pero maestro en toda la

prologada por J. M. Marroquín. Su labor pedagógica es reconocida por sus múltiples innovaciones en favor de superar la educación memorística y el castigo físico como parte de la didáctica; por sus muchos años en la dirección del *Liceo de la Infancia* y por haber escrito unas *Lecciones de aritmética para niños*, y publicadas en 1859. Lo principal de su obra de apologeta se reúne en *Sofismas Anticatólicos*. Murió en Bogotá la tarde del 24 de diciembre de 1886. Es usual mencionar que su hijo, el sacerdote Rafael María Carrasquilla, además de ser formado en el *Liceo de la Infancia*, fue su continuador en la labor apologeta, como rector de la Universidad de Nuestra Señora del Rosario y como docente del seminario, por casi cuarenta años, durante los cuales fue el principal promotor del neotomismo adoptado por la Iglesia durante la segunda mitad del siglo XIX. Las principales fuentes de información de la época, sobre Carrasquilla son, además del ya mencionado prólogo de J. M. Marroquín a su *Antología de Coplas* de 1881, y la entrega No. 107 del Año V del *Papel Periódico Ilustrado* correspondiente al 1 de enero de 1887, los dos números de la *Revista del Colegio de Nuestra Señora del Rosario*, el primero de 1911 y el segundo de 1927, dedicados casi por entero a Ricardo Carrasquilla y en conmemoración, de los veinticinco años de su muerte y los cien de su nacimiento, respectivamente. Ambos editados durante el largo rectorado de su hijo Rafael María en tal universidad. Esto les da un tono permanente de adulación y apología que enturbia la información y sabotea los análisis, pero evidencia la continuidad de un discurso en el mantenimiento de la imagen de una élite mediante la creación de una prelectura que sustituya o predetermine el acceso y la relación con las obras y los autores. Situación mejor testimoniada por el hecho de que el presbítero José Manuel Marroquín pone a disposición del presbítero rector Rafael María Carrasquilla, un manuscrito inédito de autoría de su homónimo padre, contentivo de una biografía del padre del segundo sacerdote rector; escrito incluido en la revista de 1921. Esta situación pone en evidencia una parte de los procedimientos institucionales, editoriales y familiares a través de los cuales se le da continuidad a un discurso y a una cultura, y se mantiene el monopolio de sus recursos en manos de unas pocas familias.

extensión de la palabra. Pocos serán los hombres que hayan logrado en Colombia una labor más eficiente. Las eximias prendas morales, las cualidades naturales e intelectuales que poseía, le daban un prestigio inmenso, no sólo sobre los jóvenes, sino aun sobre todas las clases sociales. Carrasquilla fue tan maestro de los niños como de los viejos corifeós (sic) radicales. Los Mosaicos se convertían a veces en clases de moral, en acometidas formidables contra los principios reinantes, a que sus contendores de la izquierda tenían que aceptar entre risotadas, porque no era posible enfadarse con él. (HNO. Florencio Rafael, 1927, p. 542)

Una de las características que más sorprende en la condición intelectual de este autor es la aparente contradicción entre, al parecer, la escasa formación *escolar* por causa de su limitada situación económica y el amplio y elogioso reconocimiento que ha tenido como pedagogo. Su cuadro *Lo que va de ayer a hoy*, publicado por primera vez en *El Mosaico* No. 32 del 15 de agosto de 1860, narrado en primera persona, está construido sobre la contraposición entre dos momentos de la educación, entre dos experiencias escolares muy distintas: una la vivida por el narrador mismo en su niñez y otra, la que en su actualidad narrativa puede atestiguar al acompañar a su sobrino al colegio. El contraste que parte desde el comportamiento de los estudiantes en su ruta hacia el plantel, también incluye los uniformes, el edificio y los recursos escolares, pero ante todo hace énfasis en la persona del maestro y en los métodos de enseñanza. La primera es una escuela orientada por un profesor de grotesca figura con una forma de impartir conocimiento basada en el castigo físico y la delación entre compañeros; mientras que en la segunda es evidente que los incentivos pedagógicos de distinto orden, han convertido el comportamiento y el conocimiento en un asunto propio de reconocida valía en la construcción personal¹⁹². José María Samper hace énfasis en las innovaciones pedagógicas de Carrasquilla como uno de los motivos que lo llevaron a ocupar un lugar prominente entre los educadores de la época, en los siguientes términos:

Y en verdad que su método de educación y enseñanza jamás fue rutinario. Estableció el sistema de corrección recíproca de los alumnos en las clases, de los estudios orales y objetivos, de la “Legión de

¹⁹² Tanto el *Instituto de Cristo* como el *Liceo de la Infancia* fueron establecimientos de educación *privados* y surgidos de la preocupación e iniciativa de grupos particulares de padres de familia en busca de darle una calidad y una dirección a la formación de sus hijos, frente no sólo a situaciones como el destierro de los jesuitas, sino también a las nuevas propuestas de la *educación pública* en formación.

Honor,” como estímulo para la aplicación y buena conducta, de los juegos gimnásticos para el saludable entretenimiento de los niños, y de las distribuciones de premios, fundados en estricta justicia, para asegurar á (sic) cada discípulo la merecida recompensa. A mayor abundamiento, sustituyó por completo las penas de dolor con las morales, que son complemento de las recompensas de esta clase.

“CARRASQUILLA fue quien comenzó á introducir en Bogotá una sabia revolución en la enseñanza, pues primero que nadie planteó el método de la gimnasia intelectual, que tan poderosamente desarrolla entre los niños una saludable emulación, les pone en plena actividad las facultades mentales, -particularmente las de atención, crítica, imitación y creación, - y les vuelve aptos para adquirir rápidamente todos los conocimientos y aplicar el raciocinio á toda dificultad que surge del estudio. En el colegio de CARRASQUILLA nunca hubo textos de aprendizaje que los alumnos debieran consignar á la memoria, sino un conjunto de evoluciones intelectuales por cuyo medio se transmitían las nociones, se aguzaba la inteligencia, se elevaba la imaginación, se daba a la memoria dirección acertada y provechosa, y se formaba, ilustraba y engrandecía la conciencia. ...” (Samper, J. M., 1887, pp.163-164)

De estas innovaciones pedagógicas hacen parte sus *Problemas de aritmética para los niños*, escrito totalmente en verso y publicado en 1859¹⁹³. El hermano de las escuelas cristianas Florencio Rafael alude a una biografía de Carrasquilla, realizada por un autor al que no nombra, en la cual se afirma sobre sus métodos de enseñanza, lo siguiente:

Jamás hubo lecciones más amenas que las suyas, aunque enseñara las materias más áridas, como álgebra o lógica. Los jóvenes, los niños mismos, preferían la clase de don Ricardo a cualquier pasatiempo propio de su edad; y con todo, donde él menos enseñaba, era en las aulas. Trataba a sus discípulos como amigos, como camaradas, sin la menor mengua de la autoridad y el respeto; conversaba con ellos como lo hacía con el hombre más ilustrado, se interesaba por los asuntos de los muchachos, les inspiraba la más viva confianza, se hacía consejero de sus dudas y confidente de sus penas.

Reemplazó los castigos dolorosos, universales en su tiempo, por la vigilancia más nimia; pero tal que no era carga ni humillación, ni motivo de inquietud para los alumnos. Al mismo tiempo inventó una serie no interrumpida de estímulos que no dejaban en inacción ni a los más perezosos». (HNO. Florencio Rafael, 1927, p. 542)

¹⁹³ *Problemas de aritmética para los niños* por Ricardo Carrasquilla. Bogotá: Imprenta de J. Uldarico Leyva. 1859.

Pero en Carrasquilla, como en la inquietud literaria de *El Mosaico*, lo pedagógico tiene un componente que no se agota exclusivamente en lo escolar y sus didácticas como transmisión de conocimientos, pues es resultado del planteamiento del problema de la construcción de condición humana, tanto social como personalmente, y está ligado al rol cultural que hasta ese momento habían jugado la iglesia católica y la tradición en esta formación. Más aún, las innovaciones escolares adelantadas pueden ser explicadas como resultado de la coherencia mantenida con los planteamientos y principios de este problema antropológico y político primario. Carrasquilla es ampliamente reconocido por la influencia que ejerció sobre los demás *mosaicos* en cuanto modelo de coherencia entre sus doctrinas y su forma de vida, así como por su capacidad de guiar a otros a partir de la clara comprensión de su fe¹⁹⁴; y en estas particularidades encuentra Samper, su *ilustración*:

Y á (sic) propósito de filosofía, bueno es hacer notar en qué consistía la ilustración de CARRASQUILLA. Seguramente poseía con solidez todos los conocimientos de gramática, moral, psicología, estética, matemáticas, retórica, geografía, historia, etc., que son propios de un profesor y un literato; pero su fuerte era la filosofía y particularmente los ramos de la teodicea y la ética sobre los cuales discurría siempre con mucha propiedad y fuerza. Y, como pocas veces acontece, CARRASQUILLA, al par (sic) que teórico, era filósofo práctico: teórico, por la seguridad y lógica de las nociones y los razonamientos; práctico, por la serenidad cristiana con que esperaba en Dios, practicaba la virtud, sobrellevaba resignado las pruebas y contrariedades de la vida, y miraba á (sic) todos los hombres con benevolencia, sin aguardar por eso de los más gran cosa para el bien. “DIOS era su ciencia, el DEBER su ley suprema y su programa, y de estos principios, más que de los libros, lo sacaba y deducía todo. La lógica, que tenía en su mente toda la rigidez de lo matemático, le abría el camino y la llevaba derecho á (sic) la verdad; parecía tener en el alma el olfato de lo cierto y lo bueno, y el tacto de lo bello; y su criterio, que era singularmente certero y sencillo como la línea recta analizaba los hechos y las opiniones con una especie de precisión anatómica.” (Samper, J. M., 1887, p.164)

¹⁹⁴ Los términos de la biografía de Carrasquilla escrita por J. M. Samper están necesariamente determinados por la influencia que el biografiado jugó en la transformación que el biógrafo tuvo del liberalismo Gólgota al conservatismo, en términos de la investigadora Vargas Tisnés, y en la conversión hacia una fe y un catolicismo más impoluto y genuino, según el mismo Samper.

En primer lugar, hay que anotar que Samper hace una diferencia entre, por un lado, los conocimientos que como docente tenía la responsabilidad de dominar y que en buena parte se identifican con los componentes de la formación retórica tradicional: gramática, historia, matemática, etc., de los cuales sencillamente da por descontada su posesión; y, por otra parte, la filosofía, consistente en el conocimiento de la certeza, el bien y la belleza, esto es lo que en la filosofía crítica moderna corresponde a la *Crítica de la razón pura*, de la *razón práctica* y de la *facultad del juicio* que ocupó la vida y el pensamiento de Kant, mientras que Carrasquilla simplemente los poseía como un don de su alma. No puede ser más evidente la distancia de estas dinámicas de pensamiento con la crítica y la ciencia propias de la modernidad. En segundo lugar, es indispensable poner de presente una significativa mutación de lenguaje en los escritos de Carrasquilla. Efectivamente, en sus exposiciones apologéticas hay un claro dominio de la dogmática tradicional: un continuo esfuerzo por establecer definiciones claras y clasificaciones de preciso sustento analítico y, a partir de aquí, desarrollar una lógica silogística con evidente esfuerzo de rigurosidad. Mientras que en sus producciones literarias predomina la elaboración de versos —“romances y coplas” son los términos empleados por el mismo autor para denominarlos— cuidados en la cantidad silábica y de rimas muy sonoras y simples que son dejadas de lado cuando la preocupación temática y la extensión así lo requieren.

Se sabe de Carrasquilla que, junto con Vergara adelanta las tareas de publicación de la poesía de Mario Valenzuela como acto de despedida cuando éste se decidió a asumir la vida religiosa y que por ese tiempo se encontraron con Marroquín y a raíz de la publicación de su poema *La perrilla* en *Biblioteca de Señoritas*, le solicitaron que les remitiera los hijos de tal *perrilla*, -si los llegaba a haber-, y así mismo, que estuvo entre los invitados a reunirse con alguna frecuencia en casa de Eliseo Santander a fumar y a hablar mentiras. También se sabe que, ante la propuesta de Eugenio Díaz de realizar un periódico literario y la presencia de los borradores de *Manuela*, remitió a éste a casa de Vergara para darle curso a la publicación. Así mismo, cinco de sus escritos hicieron parte del *Museo de Cuadros de Costumbres y Variedades* en 1866. Esto es, que Carrasquilla fue central en la existencia de *El Mosaico*. El reconocimiento literario también llegó para Carrasquilla de la mano de

los hermanos Ortiz, pero esta vez fue con los escenarios y promociones culturales que ofrecieron el *Liceo Neogranadino* y la publicación de *La Guirnalda*¹⁹⁵ hecha por José Joaquín. Allí se hizo célebre como poeta a través de sus coplas y para 1858 publicó un extenso poema de más de 30 páginas denominado *Fiestas de Bogotá* y considerado por su autor como un conjunto de “cuadros de costumbres capitalinas”. Es indispensable recurrir al poema íntegro, porque la seleccionada por Vergara para hacer parte de *El Museo*, a la cual titula *Una noche de fiestas*, no alcanza a reflejar el sentido del *cuadro* original y deja una sensación de inconsistencia¹⁹⁶. El poema está compuesto por un prólogo y cinco partes numeradas con las siguientes denominaciones: *Preparativos I, Encierro II, Toros III, La Noche IV y Consecuencias V*. Cada una es de diferente extensión, constan de diverso número de estrofas y estas, a su vez, están formadas por diferente cantidad de versos. Estos son todos octosílabos y no guardan una rima alguna. El prólogo gira en torno a la idea del lector para quien ha sido escrito el poema a través del cínico reconocimiento de la mala calidad de los versos:

... nuestros romances
Son mui (sic) lánguidos, insulsos,
Sin colorido, sin plan,
Hechos en lenguaje inculto,
Toscas, ásperos, vulgares,
En fin, sin mérito alguno.

Es sencillamente sorprendente que se reconozca el hecho de estar realizando una anti-literatura, es decir, una literatura inexpresiva -insulsa- y caótica -sin plan-, que no

¹⁹⁵ En su artículo Ignacio Gutiérrez Ponce presenta la producción poética de esta publicación en los siguientes términos: En *La Guirnalda* aparecieron composiciones reputadas desde entonces por valiosas joyas de nuestro parnaso cuales son *Edda* y *Ayer y Hoy*, de Rafael Pombo; *A un joven poeta* y *Al Tequendama*, de José Joaquín Ortiz; *Al Chimborazo* y *El desterrado en alta mar*, de José Eusebio Caro; *A Julia*, de Gregorio Gutiérrez González; *Afecto multiplicado*, de Andrés M. Marroquín; *A Pablo*, de Joaquín Pablo Posada; *Desengaño*, de Mario Valenzuela; *Des bas et des vers*, de Silveria Espinosa de Rendón. Allí exhibió don Ricardo Carrasquilla las primicias de su ingenio con delicadas producciones, como las tituladas: *Moisés*, *Himno del niño al despertar*, *Al Funza*, *Los dos gatos*, *Buen método de vida*, *¡La Gloria!*, y *El Crucifijo* (traducción de Lamartine), manifestándose en ellas la facilidad con que templaba la lira, ya para temas graves y solemnes, ya para materias ligeras y festivas. (1927, pp. 533-534) En nota a pie de página del cuadro: *Motivo por el cual....* De Juan Francisco Ortiz, Felipe Martínez (2020, p. 199) en su reciente edición del *Museo* afirma: “*La Guirnalda*, colección de poesía y cuadros de costumbres nacionales. Esta fue la primera compilación de cuadros de costumbres en Colombia.”

¹⁹⁶ En la inclusión este fragmento son varias y diferentes las intervenciones de Vergara: la omisión de una copla de los cantores caucanos, cambio en el orden en los versos, en la ortografía y aún en los términos.

está hecha para abrir horizontes de expresión y de clarificación, una literatura que simplemente repite la carencia de méritos del lenguaje común, vulgar; reconocimiento que adquiere mayor significación si se tiene en cuenta que muchos pasajes del poema pretenden ser simples transcripciones de los fragmentos que el narrador va escuchando de las voces que participan en la fiesta. Además, Carrasquilla determina que “el público ilustrado, los alumnos de Apolo y los críticos” estén excluidos de esta literatura, la cual estaría escrita: “Solamente para viejas i palurdos, para los santafereños I para los vagamundos,” es decir, la plebe, y hace del “mal gusto” la razón que justifica la publicación de tan descalificada escritura. Por el contrario, “el buen gusto” era una característica atribuida exclusivamente a la “gente de bien” como condición natural heredada que, a su vez, era promovido y cultivado por la clásica y buena educación que comenzaba en el hogar.

Este reconocimiento despectivo de la literatura realizada, por una parte, y de la existencia de dos sectores sociales para cada uno de los cuales está destinada una distinta literatura, no es otra cosa que el mantenimiento de la cultura como un diferenciador de clase. Pero si se tiene en cuenta que el tema es una de las más importantes fiestas nacionales y que quien participa en ella, es el mismo sector social para quien está destinada esta literatura, entonces se tiene un claro testimonio de una posición despectiva frente a las posibilidades democráticas de la Independencia y de la necesidad de sostener una distribución social del conocimiento y de la cultura diversificada por clases sociales; diferencia que, como se ha señalado en este trabajo, se buscó también mediante el establecimiento un reconocimiento del correcto, normativo y elegante uso del lenguaje, pero que también se buscó consolidar mediante la instauración de educaciones de distinta calidad.

Sección PREPARATIVOS I: La fiesta aludida es de carácter civil y patriótico; es el “Grito de Independencia” celebrado el 20 de julio de cada año. Esto es, el calendario nacional empezaba a reclamar un lugar propio y a interferir en el ordenamiento religioso del año establecido por la iglesia católica. Pero, además, es considerada como “campo cómodo” para que la “turba” agrupada en “corrillos” hable y con ello haga prosperar “la envidia y la calumnia.” Es evidente el intento de Ricardo Carrasquilla por reproducir de la manera más precisa en sus versos la realización concreta del “hablar cotidiano” con sus temas, dichos, fragmentaciones e

interferencias derivadas de la interrelación concreta con el contexto inmediato. Habla que, sin embargo, es objeto constante de recusación como fuente exclusivamente de ruido y confusión. Literariamente sorprende cómo mediante el recurso a la transcripción de fragmentos y a la enumeración de objetos logra presentar los componentes de un contexto, minimizando y modificando el uso de la descripción, tan apreciada por el género, y con ello pretende reconstruir “todos estos diálogos que forman un confuso estruendo” Para la consideración de los preparativos se trae a escena el hogar de un posible burócrata, familia conformada por los esposos Basilisia y Antonio, y sus tres hijas Laura, Rosa y Matilde, donde la pobreza y los préstamos son los preparativos remotos:

“¿Cómo?
Si en la oficina no pagan
Si no hai (sic) en la caja un óbolo,
Si hoi (sic) es jueves i (sic) no tengo
Para el mercado, si todos
Mis acreedores me acosan,
Si de miseria me ahogo.”
(Carrasquilla, R. (1858) p. 4)

Los preparativos próximos los constituyen el arreglo y vestido de las hijas del matrimonio para salir a la fiesta, compuesta por un trájín de frivolidades y servidumbre. Sobre el diálogo es evidente que el autor lo propone en esta escena como un antecedente del uso sin sentido del lenguaje, del que luego la acumulación de fragmentos será su manifestación plena.

El apartado EL ENCIERRO II está dedicado al paso de los toros por la calle y la temeraria asistencia del público a tal evento. Comienza en esta parte la labor del narrador de recoger al paso fragmentos de conversaciones y expresiones sueltas provenientes de la multitud, de “el concurso” y con las cuales ubica al lector en la situación, sustituyendo la descripción. Aún mantiene un mínimo de conversación sobre un tema: la cabalgata, los juegos, los comentarios sobre el vestido de los demás, entre otros, pero a medida que la narración vaya recorriendo el día, las muestras de habla recogidas serán más fragmentadas, esto es, más cortas, menos relacionadas, aumentando el efecto de dispersión. En esta parte de la mañana, aún construyen un mínimo de unidad temática en el diálogo. A lo anterior se suman toda clase ruidos: la

pólvora, las campanas, etc., y el pavor reciente por la llegada de los toros y sus fatales consecuencias.

El segmento LOS TOROS III narra la asistencia de la gente a la corrida en la tarde del día de fiesta e inicia con una aproximación al fenómeno social de la *multitud*:

Llega la tarde; i (sic) si fue (sic)
 Mui (sic) grande la concurrencia
 Por la mañana, es ahora
 Numerosísima, inmensa.
 De muchachos bulliciosos
 Coronada está la cerca;
 I (sic) desde allí a los tablados
 Hai (sic) un muro de cabezas,
 Que se bajan, i (sic) se alzan,
 I (sic) se ajitan, (sic) i (sic) se aprietan,
 Como las olas del mar
 En un día (sic) de tormenta.
 Nadie encuentra en los tablados
 Un solo puesto, aunque ofrezca
 Un fuerte: a cada momento
 Aumenta la concurrencia;
 I (sic) hasta las calles vecinas
 A la plaza están tan llenas,
 Que se gasta media hora
 Para atravesar por ellas. (p. 12)

Aproximación que se complementa con una referencia a la propuesta liberal de la abolición del ejército, y se alude a la contradictoria condición de la sensibilidad y entretenimiento de esta *masa*:

No habrá despejo, pues, gracias
 A la golgótica escuela,
 No hai (sic) ejército. ¡Mejor!
 La plaza así estará llena
 De muchachos, de mendigos,
 I (sic) el toro podrá hacer leña
 Hiriendo u atropellando
 Siquiera media docena,
 A fin de que las sensibles,
 Señoritas se diviertan. (p.13)

También hay una alusión comparativa a la mejor condición de las fiestas en tiempos de la Colonia:

En tiempo de los Vireyes, (sic)
 Dice un anciano, las fiestas
 Eran grandiosas, magníficas;
 En el día (sic) ya no queda
 Ni la sombra: todo es
 Desorden horrible i (sic) gresca.
 –Tiene usted razón, (sic) responde
 Con entusiasmo una vieja;
 Esos eran otros tiempos,
 Esto es toda una miseria. (p. 15)

Finalmente, Ricardo Carrasquilla realiza una descripción parcial de lo que era la fiesta brava en el siglo XIX. En el apartado titulado LA NOCHE IV recoge las distintas actividades que se dan en la festividad como son el elevar globos de colores, el toro encandelillado y la presencia de músicos entre ellos: unos negros caucanos que tocan bambucos y de quienes recoge cinco coplas. Pero el resultado del lenguaje en este encuentro de la multitud en torno a las efemérides de la patria sigue siendo la confusión y el sin sentido:

¡Qué diferentes ruidos!
 El chirriar del pescado
 Que se fríe en la sartén;
 Los silbos de los muchachos;
 De infinitas loterías
 Los mil gritos destemplados;
 el largo mugir del toro,
 porque le están amarrando
 los candiles; chuchas, triples,
 panderos, alegres cantos;
 el sonido de las copas,
 los cubiertos y los platos;
 los gritos de las guarichas
 que se insultan peleando;
 y el estruendo del concurso,
 semejante al sol lejano
 del mar rabioso o de un río
 con las lluvias desbordado.

En las múltiples opciones de entretenimiento especialmente en las casas de juego se mezclan las distintas clases sociales:

En ella se ve un concurso
 Indescriptible, formado
 De toda edad, todo sexo,
 Toda condicion (sic) i (sic) rango.
 Al lado de un niño rubio
 Está un enorme negrazo (sic);
 Junto a dos lindas doncellas
 De alta alcurnia, dos borrachos,
 Una vieja, dos mendigos,
 Un pepito i (sic) tres soldados;
 Allí con la inmunda frisa
 Se rozan trajes de raso;
 I (sic) nagüitas (sic) de zaraza. (p. 20)

En general, el distintivo de la fiesta patria es la confusión de esas diferencias que tanto se han esforzado por mantener:

- ¡Oh!, ¡qué(sic) confusión, ¡qué (sic) estruendo!
 ¡Parece el juicio! Escribamos
 Algunas frases tomadas
 De este babel, de este océano,
 Donde se confunden clases,
 Y condiciones y rangos.

Finalmente, en la parte titulada CONSECUENCIAS V, concluye sus *cuadros de costumbres* con una exposición de los efectos que surgen luego de las fiestas tales como el ahondamiento de la pobreza a causa de los prestamos adquiridos en función de la ostentación, el aumento de las reputaciones perdidas, los matrimonios rotos, los heridos y muertos por los toros, las ganancias de los ladrones y otro sinfín de secuelas de las *fiestas en Bogotá*.

Esta exposición del absurdo con respecto a las nuevas instituciones y órdenes republicanos continúa en el *cuadro de costumbres* denominado *El Jurado*¹⁹⁷. La arbitraria forma de designación de un ciudadano como *Jurado*, las impertinentes notificaciones, las desmesuradas multas generadas si hay rechazo del cargo, la impuntualidad, la incompetencia de funcionarios y de jurados, el desconocimiento

¹⁹⁷ *Cuadro* publicado por primera vez en el semanario *Biblioteca de Señoritas*, N° 59 del 4 de junio de 1859 y reproducido en el tomo I del *Museo de Cuadros de Costumbres* de 1866.

absoluto de la legislación vigente, la incoherencia procesal y las absurdas motivaciones para sustentar un veredicto con respecto a un proceso por el robo de una marrana que ya ha tenido durante dos años en la cárcel al indio que se supone perpetró el ilícito, se acumulan en ágil narración para generar una imagen burda de la impartición institucional de justicia.

Por último, es necesario hacer mención al *cuadro* denominado *Destino irrevocable*. Publicado por primera vez en la revista *El Mosaico* N° 39 del 3 de octubre de 1860 e incluido en el tomo I del *Museo de Cuadros de Costumbres* de 1866. Elaborado con el esquema muy usual de un propósito que se ve burlado en su realización por una secuencia múltiple de obstáculos que se prolonga hasta la anulación misma del deseo o de la pretensión. En este caso, se trata de un joven secretario recién nombrado cuyo anhelo es tener caballo y pasearse por las calles de Bogotá. Diversos ejemplares equinos defectuosos, negociados en unas ocasiones con amigos y en otras con expertos, sumados al abuso de los préstamos que hacían que él fuera quien menos los usara, termina por devolverlo racionalmente de la condición de caballero a la de peatón. Fuera de la jocosa narración con que se realiza este escrito, es literariamente importante resaltar que está hecho como una interpelación directa a otro escritor, en este caso José Manuel Marroquín, para sugerirle un tema para un *cuadro* y de este modo, eludir la presión que el mencionado escritor le hacía para que escribiera, poniendo de presente que la temática de fondo es el quehacer escritural en que se hallaban.

El contrasentido llega con la trivialización al cuadro *El tiempo vale dinero*. Publicado por primera vez en *El Mosaico* N° 25 del 2 de junio de 1864. Inicia con un reconocimiento reflexivo sobre el axioma de la modernidad que equipara la temporalidad con el oro, las consideraciones se van adelantando con un delicado tono irónico que suscita la sospecha frente a la ingenuidad con que pueda haberse aceptado tal equivalencia. Pero muy pronto la meditación provocada es reducida a la preeminencia de la brevedad como cualidad y con base en esta constatación se propone y desarrolla una historia de la literatura en coplas que aluden jocosa y trivialmente a los temas y personajes que componen los hitos más destacados de tal historia.

Los Cuadros de Ricardo Silva

El hecho de ser el padre de José Asunción Silva, el más notable de los poetas colombianos, hace de Ricardo Silva un nombre obligado para la historia de la literatura nacional. Sin embargo, por sí mismo logró un reconocido lugar como escritor en el movimiento costumbrista de *los mosaicos*. Explícitamente considerado como un comerciante y de filiación liberal en política, es uno de los pocos autores de quien cuatro de sus *cuadros* hacen parte de la publicación del *Museo de Cuadros de Costumbres y Variedades* editado por Vergara en 1866, *Un domingo en casa*, *El portón de casa* e *Indemnizaciones* incluidos en el primer volumen y *Ponga usted tienda*, en el segundo. También es sabido que su *almacén* fue el lugar donde comenzaron a realizarse las reuniones de quienes luego conformarían *la tertulia El Mosaico*, donde presumiblemente se empezó a decantar su pretensión literaria y su perfil *costumbrista*; así como que su casa fue uno de los sitios frecuentados para llevar a cabo dichas reuniones y que él fue uno de sus miembros permanentes¹⁹⁸.

Su producción literaria la constituye exclusivamente un conjunto de diez y seis *cuadros* cuya edición como el libro que la benevolencia de mis amigos “me obliga a

¹⁹⁸ En el artículo *Ponga usted tienda*, escrito como respuesta al cuadro *La docena de pañuelos* de David Guarán, en el cual éste lo acusaba de haberlo engañado al venderle tales pañuelos, Silva se refiere a las tertulias, humorísticamente en los siguientes términos:

Así empezaba la sentida queja que pensaba dirigirte en contestación á tu “Docena de pañuelos,” cuando fui interrumpido por varios de los amigos que me favorecen con su tertulia, y que han llevado su bondad hasta hacer de mi tienda un club acreditado, en donde se agitan diariamente las más graves cuestiones políticas y sociales. De mi tienda ha salido la solución de los más difíciles problemas, y es en ella en donde se resuelven puntos como éstos que, de paso, quiero someter á tu recto juicio:

- ¿Debió Napoleón I dar la batalla de Waterloo el 18 de junio?
- ¿En qué año vino la viruela á la Nueva Granada?
- ¿El caballo rucio del tuerto Prieto es el mismo de Pachó Blanco?
- ¿Cuánto le costó el moro *chamiseruno* á D. Calixto?
- ¿Se casó por fin Arturo Casas-nuevas, ó (sic)no se casó?
- ¿Cuántas cargas de trigo cogió el comandante Castellanos, de las catorce que sembró en el potrero de “El Escritorio?”

Cuestiones todas que, como tú ves, David, están íntimamente ligadas con el precio de mis mercancías, y que de consiguiente son de la mayor importancia para mí.

Te dije que fui interrumpido por aquellos amigos que, habiendo leído tu artículo, venían á darme su opinión y á marcarme la línea de conducta que debía observar contigo; nada más natural. (Silva Ricardo, 1883, pp. 39-40). La cita por extenso se justifica en que pone de manifiesto la desenfadada posición respecto de la tertulia, de uno de sus principales miembros, así como la irónica posición frente al comercio como nueva actividad económica y como dinámica de transformación de usos y valores. La empresa comercial en quiebra que hereda a su muerte en 1887, a su hijo José Asunción ha sido considerada como uno de los factores que intervinieron en su decisión de suicidarse.

publicar” se realizó en 1883 con el título de *Artículos de costumbres*, acompañado de una emotiva dedicatoria a su hijo José Asunción y de un prólogo de José Manuel Marroquín. La escritura de estos diez y seis *artículos* se distribuye a lo largo de poco más de dos décadas pues el primero *Un domingo en casa* vio la luz en 1859 y el último *La niña Salomé*, tiene al final la fecha “mayo 27 de 1882”; con una ligera concentración en la primera década, es decir, en el periodo de existencia de *El Mosaico*, época a la que es posible atribuir por lo menos nueve de los *artículos*, y un segundo pico de producción que se concentra en los cinco años anteriores a la mencionada publicación. Marroquín, con ocasión de disertar sobre la condición particular de Ricardo Silva como escritor, también hace varias consideraciones sobre la producción de *Cuadros de Costumbres* en general, las cuales ya fueron consideradas de este capítulo. Según lo escrito en el prólogo, el primer *artículo* lo realizó R. Silva en una ocasión en que debió permanecer en casa habiendo presupuestado salir y animándose por la reflexión según la cual, si “los trazos con que representaba los caracteres y las costumbres de su tierra”, alguien que no tenía antecedentes de escritor y, sin embargo, le dejaba tan gratas impresiones, ¿por qué él mismo no podía intentar escribirlos? De la recepción de este “artículo”, denominado *Un domingo en casa*, que tiene al final como fecha de redacción octubre 21 de 1859 y que fue publicado en el número 44 de *El Mosaico* el 5 de noviembre del mismo año, nos dice:

David Guarín dió (sic) inmediatamente á (sic) la estampa el Domingo en casa, primicias del talento de su autor y principio de la serie de artículos de costumbres que Ricardo Silva ha ido componiendo á largos intervalos, como quien vive dedicado á (sic) desperdiciar la tinta de su tintero en asentar partidas en un *diario* y en un *mayor*, en liquidar facturas y en llevar correspondencia con pares corresponsales entre cuyos nombres va siempre un &.

El Domingo en casa fué (sic) recibido con sumo aplauso y levantó polvareda literaria, pues dió (sic) ocasión para que Crisóstomo Osorio compusiera Un domingo fuera de casa y José Joaquín Borda Un domingo ni dentro ni fuera de casa, así como para que se excitara la vena de varios de los aficionados á escribir artículos de costumbres”. (Marroquín J. M., en Silva, R. 1883, p. IX)

Evidente movilidad literaria que constata la condición del costumbrismo de los *mosaicos* como tendencia del momento, esto es, que sus producciones eran objeto de

una segura divulgación, lectura, crítica y réplica a través de un sector de letrados.

Con respecto a la condición de escritor del autor, Marroquín afirma:

Es curioso observar que Ricardo Silva, hallándose dotado de facilidad para escribir, poseyendo estilo propio estando familiarizado con el empleo de todos los recursos de que puede echar mano un escritor, no ha cultivado más que un género. Lástima es que no se haya dedicado también á (sic) otros y que no haya producido sino poquísimas muestras de aquel que cultiva y en que tanto sobresale.

Y más adelante agrega:

Ricardo Silva nunca se ha puesto á (sic) escribir sin que una idea se haya apoderado ya de él y sin que el artículo entero se le haya formado en la cabeza, como el feto se forma en el vientre materno. Esto explica a un tiempo su poca fecundidad y la excelencia de sus escritos. Elogiárselos al público, que ya los conoce tanto y que los saborea con tanto deleite, sería de todo punto ocioso. Cada uno se ha enojado al creer que él mismo ó (sic) su señora ó (sic) su familia ha servido de original á Silva, y se ha reído luego, con enojo y todo, al leer aquellos pasajes en que éste picardea donosamente empleando un lenguaje atildado, ó (sic) sentimental, ó (sic) solemne para decir deliciosas nonadas ó (sic) para hacer observaciones saladas y picantes sobre menudencias que se propone censurar ó (sic) ridiculizar". (Marroquín, J. M. en Silva, R, 1883, pp. X-XI)

Las habilidades para escribir, los antecedentes literarios y la buena factura de los "artículos" son evidentes en Silva. Él mismo no tiene problema alguno en referirse a sus escritos como "cuentos, artículos, cuadros, fantacía (sic) en estilo comercial o exposición documentada de una reclamación", o en relacionarlos con el teatro, la pintura o la fotografía, poniendo de manifiesto cómo elementos y procedimientos de otros géneros pueden ser integrados al cuadro de costumbres en cuanto representación literaria. Más proclive a la tradicional función de entretenimiento de la literatura que a sus pretensiones pedagógicas, su lenguaje, además de bien elaborado busca permanentemente ser agudo y jocoso, procura la diversión.

En la obra escrita de Ricardo Silva es notorio el hecho de mantener a través de casi todos sus "artículos" un permanente entretenerse mediante diversas formas con los distintos factores y conceptos del mundo literario de *El Mosaico*: escritores, elaboración de la revista, actividades de las tertulias, otros "cuadros", expresiones, etc., destacado su condición de tendencia literaria del momento. Ya se señaló cómo su

primer “artículo” fue objeto de una buena recepción, pues no solo provocó la creación de otros cuadros relacionados con su temática, sino que motivó a otros en su intento de convertirse en escritores del género. Además, la mayoría de las dedicatorias de sus “artículos” están hechas a escritores relacionados con la tertulia bogotana: *Las cosas de las de casa* a Rafael Eliseo Santander. *El portón de casa* a José Manuel Marroquín, *Ponga usted tienda* a José David Guarín, *Como usted es mi amigo* a Ricardo Carrasquilla, *Mi familia viajando* a José María Samper y finalmente *Vaya usted a una junta* a Manuel Pombo. Por otra parte, en repetidas ocasiones hace referencias a actividades propias del grupo. En *El portón de casa*, por ejemplo, además de la dedicatoria, Marroquín es interpelado como interlocutor del narrador-protagonista que le cuenta los contratiempos que sufrió el día que, aprovechando un paseo familiar, había planeado cumplir con la tarea de preparar el número de la revista *El Mosaico*, por el que tanto le reclamaban. Varios de sus “artículos” están relatados en primera persona, situación que aprovecha para darle vida al personaje de “Casimiro Miraflores” con el cual identifica al narrador protagonista de algunos de estos cuadros, permitiéndole darle continuidad a la ficción literaria mediante evocaciones de episodios de unos en otros, como en *El portón de casa* que inicia haciendo referencia a la resolución tomada en *Un domingo en casa*. Pero las referencias más importantes en la conformación de un entramado literario son aquellas en que el “artículo mismo” es escrito como continuidad, réplica o complemento de otros cuadros generando un mayor grado de extensión y realismo, en un intento si no de construir un universo literario, por lo menos sí de superar la *fragmentación* anecdótica. La primera de estas referencias tiene que ver con los *tipos sociales*, tema tan apreciado en la literatura de costumbres, y la establece mediante las fuentes y parentesco que le reconoce a *El niño Agapito*. Una de las fuentes que establece son “las exactas, ingeniosas y divertidas imitaciones” con que el poeta Diego Fallón los entretiene en las *tertulias*, y otra, el *cuadro* de Juanuario Salgar, titulado *El chino de Bogotá* publicado en *El Mosaico* en su número 31 del 19 de marzo de 1860 e incluido en el primer volumen del *Museo de Cuadros de costumbres* de 1866. Pero, además reconoce su “parentesco” con *La niña Salomé* de 1882, el último de sus “artículos” en la colección con los siguientes términos:

La niña Salomé pertenece á (sic) la sección del niño Agapito, del cual fuimos, en años anteriores, biógrafos afortunados, aunque indignos. Es la china de Bogotá, hija del pueblo como aquél, y simpático tipo pronto á (sic) desaparecer también en la corriente de nuestras costumbres modernas, si es que tenemos costumbres, por lo cual queremos consignar algunos de los rasgos que le caracterizan, siquiera sea como datos que servirán un día á (sic) los que habrán de sacar de entre el polvo del olvido las reliquias de lo que fué (sic) nuestro modo de ser.

La “niña Salomé” es hija del difunto “mestro” (sic) Olivares, albañil de la antigua escuela de donde salió aquel genio que en discusión con Vergara sobre la alarmante inclinación de una pared que estaba construyendo, le sostuvo aquello de que “*media vara no es desplome*”; barbaridad de entonces, convertida hoy en axioma por las demostraciones de la política del día. Fué (sic) madre de la niña Salomé la niña “*Consaución (sic) Hurtada, una creada (sic) suya,*” según sus propias palabras; cocinera de puertas afuera ó (sic) semi-interna (sic) y “ad hoc” de las casas grandes en los grandes banquetes; decana del gremio y honra y prez del arte culinario. (Silva, R. 1883, pp. 185-186)

El breve “cuadro” de Juanuario Salgar (un párrafo de algo más de una página) alcanza apenas a señalar una condición humana y una situación social:

Los muchachos de la calle, lo que llaman en Bogotá “chinos” son dueños de un tipo social sin imitación en ninguna otra parte. El “chino” de Bogotá no es semejante al pilluelo de ningún otro pueblo. Repárelo usted y observe detenidamente las señales que caracterizan este tipo también delineado. El “chino” es regularmente, un muchacho huérfano o abandonado, que pernocta en el portal más inmediato al lugar donde le coge la noche, que se alimenta de los despojos de otras comidas o de algún pan estafado con ardides ingeniosas... (Martínez F., 2020 vol. I p. 513)

De este incipiente intento de comprensión de un lugar social, se pasa a abundar la descripción de lo que come y de su ropa, para luego enumerar algunas de sus caóticas acciones, y finalmente intentar construir una humanidad señalando muy brevemente algunas características de su mirada, de su lenguaje, entre otras cosas y por fin, usando una combinación de palabras con sentido contrario para intentar hacerlo participar de la belleza y la fealdad, de la maldad y la gracia, de la inteligencia y la perversidad, creando un lenguaje contradictorio en el que desaparece el intento de asumir la marginalidad de los niños de la calle, finaliza identificando al “chino” de Bogotá como “un ángel de picardía”. Curiosamente R. Silva cambia la palabra

“chino” por “niño” y “niña”, aun cuando identifica explícitamente a la “niña Salomé” como una “china de Bogotá”. El término “niño” mantiene la significación de “minoría de edad” y en algunas partes del país, con respecto a las mujeres, señala a su condición de solteras, a su celibato. Lo importante del término “chino” es que tiene una carga despectiva e implica alguien de quien se puede disponer, a quien se le puede encargar una tarea ocasionalmente y, fue una categoría vinculada a las series de castas propias de la Colonia e indicaba en algunas partes que era hijo de india/o y negro/a y en otras zambo/a e (sic) india/o; en cualquier caso, era el nombre de una casta excluida de la posibilidad de blanqueamiento. Además de sus antecedentes literarios, “El niño Agapito” tiene su preciso lugar social:

Pertenece á (sic) la dinastía de las cocineras; es una variedad de aquella familia, y no conoció á(sic) sus difuntos padres.
 Patojo de profesión, fuerte en chócolo y golosa, y docto en ambos modos de robar pañuelos, llevó á (sic) cabo, en sus primeros años, mil pillerías que quedaron siempre cubiertas por el “tenebroso velo del anónimo. (Silva, R. 1883, p. 89)

En poco más o menos una decena de páginas, el autor le atribuye al protagonista los episodios suficientes para lograr más un condensado “cuadro picaresco” que la caracterización de un tipo social. Su reclutamiento y posterior huida del ejército, su estar al servicio de un sacerdote, su condición de vendedor ambulante, su estar al límite de la riqueza en los juegos de azar en una noche de fiestas nacionales, su enamoramiento y extraña redención final como buen padre y trabajador, como coronación de su pillería y aventuras. *La niña Salomé* su último artículo, es menos logrado como unidad literaria, pero tiene distintos fragmentos que permiten pensar en el acercamiento a una expresión más personal. Descripciones que ponen de manifiesto la preocupación por una sensibilidad; la capacidad de reconstruir la infancia de la protagonista entre los oficios de la madre y la chichería de la madrina, y las vicisitudes de una adultez, en una sociedad que solo le ofrece la servidumbre como trabajo, la guerra como destino de su marido y la obligación de asumir el cuidado de su envejecida y enferma madrina, desde la precariedad de su situación económica. Como ya se dijo, a pesar de ser menos el efecto como unidad literaria, sin embargo, si es evidente la captura más íntegra de la realidad social nacional mediante una expresión más propia.

Dentro de estas continuidades, están los *cuadros* que fueron creados como explícitamente respuesta a cuadros de otros autores. La primera de estas es la relativa a *Ponga usted tienda* publicado en *El Mosaico* N° 13 del 9 de abril de 1864, escrito en respuesta a *Una docena de pañuelos* de José David Guarín, también divulgado, ocho días antes, en *El Mosaico*, N° 12 del 2 de abril de 1864: continuidad editorial, mantenida por Vergara, en su publicación del *Museo* al ubicarlos uno después del otro en su segundo volumen. Sucesión que al acompañar el camino comercial de la docena de pañuelos permite recrear cómo el tránsito de las mercancías, habilidades y astucias que dinamizan el intercambio mercantil, pasan desde las casas de importación en la capital de la república hasta las tiendas de pueblo donde los clientes son los indios. Es sabido que no solo Ricardo Silva se dedicó a los negocios, David Guarín por supuesto también lo hizo, y Vergara y Samper también lo fueron. Más allá de la anécdota laboral, las nuevas dinámicas del comercio auspiciadas por el “Laissez-faire”, el gran principio reformador del momento, materializan la forma en que el capitalismo llegó a los más diversos rincones durante el siglo XIX: el mercado mundial; mercado que actuó como uno de los disolventes más eficaces de sociedades tradicionales: primero porque con su monetarismo y sus nuevas formas de movilidad y acumulación de capitales modificó íntegramente la idea tradicional de riqueza cifrada en la acumulación de tierras, ganados y servidumbres y segundo, por las nuevas producciones y mercancías que modificaban los consumos, y con ello, los comportamientos y por la aparición de esos fenómenos tan aparentemente opuesto a las tradiciones: la preocupación por la moda y el arribismo. De ahí la ironía respecto a los almacenes que utilizan el letrero: “La tertulia me perjudica”, por oposición a los “comerciantes” tradicionales que no tienen inconveniente en convertir su negocio en un sitio de reunión, con objetivos distintos y más allá del puro interés lucrativo de la compra-venta. Ya usado en sus pinturas y utilizando para estructurar su “cuadro” de *La tienda de Don Antuco* dicho cartel aparece también en la caja en la que *El niño Agapito*, transporta su comercio ambulante, y representa una incomprensión y resistencia al mercado capitalista que se expresa en la denuncia de un comercio escueto carente de convivencia. Pero a la vez, este comercio también, fue la fuente de una ampliación y enriquecimiento de la experiencia y la sensibilidad, en la medida en que incorporó en la vida local la novedad y el exotismo de inusuales objetos,

insospechados e ingeniosos productos, y la diversidad sensorial de texturas, olores, etc., de usos, placeres y gustos que transformaron evidentemente los consumos y terminaron proponiendo el problema del hedonismo en la cultura. Estas innovaciones se ponen de manifiesto en el extrañamiento del narrador-protagonista de *Ponga usted tienda*, frente a la diversidad de mercancías que hay en el almacén con el que quiere establecerse como comerciante y que le demandan los clientes. Aunque su presencia literaria más significativa en consecuencias no es la temática, sino lo que hace a través de los cada vez más ricas y detalladas, aunque en ocasiones inmotivadas descripciones de múltiples asuntos: lugares, muebles, vestidos, etc.; muy presentes en la escritura de Vergara, pero sobre todo en los más tardíos artículos de R. Silva. Así mismo, puede afirmarse que hay una pretensión de cosmopolitismo procedente de las dinámicas de este comercio y que también tiene esa recepción ambigua y problemática. Si bien es cierto que pone en cuestión al mundo local provinciano al develarle un mundo más amplio y diverso, no lo es menos que muchas de las conductas suscitadas son percibidas como una negación, una destrucción de las “costumbres” y, a la vez, como comportamientos triviales y arribistas, esto es, que diluyen el componente conductual y social de la tradición, sustituyéndolos únicamente por el afán de figuración y de lucro.

La segunda relación de contestación entre *cuadros* vincula tres de los escritos más conocidos del grupo: El primero de ellos es *El lenguaje de las casas* de José M. Vergara, publicado en *El Mosaico* N° 47 año III del sábado 7 de enero de 1865 la primera parte y en el N° 14 año IV del 29 de abril de 1865 la segunda parte, al cual respondió R. Silva con su artículo *Las tres visitas* que apareció publicado en el periódico *El Iris* Trimestre II, Año I, Tomo II del 4 de noviembre de 1866, N° 15; luego de un periodo de mucho más de un año; y al que Vergara contestó de manera inmediata, publicando también en tres entregas en *El Iris* Trimestre II, Año I, Tomo II del 11, 18 y 25 de noviembre 1866 N° 16, 17 y 18 con su muy famoso cuadro de *Las tres tazas*. En ninguna otra de las contestaciones la polémica es tan evidente. Con la pena de pasar por repetitivo, se hace necesario resaltar que la pretensión de Vergara es que las casas seleccionadas tienen tal “substantividad social”, que las características de su estructura arquitectónica no solo denotan la temporalidad histórica en que fueron hechas, al punto de hacerle corresponder una ciudad a cada

una de ellas; sino que también, al lector le es enteramente posible, sin temor alguno a equivocarse, derivar de tal estructura, la índole y características de las familias - identificadas por el padre- que son sus dueñas. Las casas y sus familias son el elemento constitutivo de la ciudad, el receptáculo de sus cambios históricos, ellas son marca de su temporalidad. A Vergara no le preocupa ni cómo es la relación con las otras casas y mucho menos el hecho de que unas tengan techo de teja y otras lo tengan de paja, distinción que si resultó significativa para Manuel Ancízar. Se tiene entonces que a la casa de “don Antonio Pedro de Rivera” corresponde la Colonia y la ciudad de Santafé, que la de “don Facundo Torrenegra” está vinculada con su condición de prócer de la Independencia y con la ciudad de Santafé de Bogotá; y que, por último, la “casita” de “Juan Manuel Doronzoro” corresponde a la “República” contemporánea de Vergara y la ciudad es Bogotá. Así como el nombre de la ciudad cambia de la primera denominación puramente hispánica a la mezcla con el vocablo muisca¹⁹⁹, para finalmente quedar solo el nombre formado a partir de ésta última referencia: Bogotá; del mismo modo cambian los patriarcales nombres de los dueños de casa y jefes de familia: para la nominación del prócer patriótico de la segunda casa, aunque subsiste el “don” ya se ha perdido el “de” nobiliario, y para el último episodio, el nombre no conserva ni el “don”.

La contraposición a Vergara se inicia con una ironía sobre el entretenimiento bogotano en los días domingos: “Entre las numerosas diversiones que Bogotá ofrece los domingos á (sic) quienes nos agitamos en su seno, casi siempre me decido por las visitas.” (Silva, R. 1883, p. 47). En varias ocasiones el autor ha puesto de presente lo molestas e inoportunas que le parecen *las visitas* por su carácter artificial y de imposición formal que consecuente las hace inocuas en la construcción de relaciones sociales y un fastidioso obstáculo para las relaciones personales. Pero en este cuadro *las visitas* se toman todo el protagonismo como medio de acercamiento y reconocimiento de las personas. Los nombres de los patriarcas familiares y de las tres ciudades son reconocidos, pero el cuadro está compuesto por las tres visitas a quienes *habitan* las casas descritas con “tanta gracia y exactitud por Areizipa”²⁰⁰. El *habitar* como forma de lo humano es propuesto como genuino propósito de desciframiento

¹⁹⁹ Bogotá es una palabra derivada de Bacatá, término que significa *campo de labranza* en el idioma aborígen.

²⁰⁰ Este era uno de los seudónimos utilizados por José María Vergara.

literario. El oscuro y espacioso zaguán, donde se ha establecido un “mercachifle y aguardan los mendigos por una limosna que se les niega”, la campanilla que no genera respuesta alguna y el “sucio pedazo de reja” que posibilitan la entrada, el salón frío triste con sus polvorientos muebles, la vieja criada que llama amo al dueño de la casa y la mención entre las propiedades de la extensa y estéril hacienda, hacen prever no “una roca inamovible en medio de las aguas del río del tiempo” o como presentó Vergara esta casa, sino un mundo quedado del movimiento histórico, sostenido en su viejo poderío económico, pero abandonado y sitiado por los emisarios de la dinámica actual cuyas sobras crecen en el zaguán y hacen presentir *la casa tomada*. Por su puesto la visita no se constituyó en torno a un diálogo, fue un discurso largo y cansón, para el cual el viejo Pedro Antonio Rivera aprovecho todo elemento presente para hacer evidentes todos los cambios que habían provocado las nuevas generaciones y como sus resultados eran sólo un absurdo, iniciado en las ideas de libertad e independencia de Bolívar:

Ustedes los muchachos, que con sus discursos disociadores se han apoderado de la situación, son la causa de la gazapera y del malestar que hacen hoy de la vida un tormento, como dijo Bolívar, quien con sus ideas de libertad y de independencia de nuestra madre patria, también ayudó bastante á conducir el país al triste estado en que hoy se halla. (Silva, R. 1883, p. 49)

En la casa del prócer de la Independencia don Facundo Fonnegra, encuentra a su viuda Doña Carmen y a sus hijas, a quienes la señora denomina “niñas” aun cuando pasan de los cuarenta años, dedicadas a contemplar y cuidar un grupo de “niños de las vecinas” que juegan en su patio: los niños muestran como el presente y el futuro se sustentan en la Independencia, aun cuando no sean los hijos de sus directas herederas. Al entablar conversación con el narrador, Doña Carmen lo saluda como “Miraflores” y este al coger una silla para sentarse, se que queda con el espaldar en la mano. La conversación deriva hacia el absurdo y el vacío a través de consideraciones sobre el clima y sus consecuencias, relatos de anécdotas de un pariente y de los problemas con la servidumbre, y de afrentas a las “niñas” por desobedientes, lo cual colma la paciencia del visitante, ante tanta necedad. Pero antes de salir la viuda le enseña el resto de la casa y le dice que no se puede ir sin ver las matas: un laberíntico y enmarañado jardín formado de primorosas flores sembradas en recipientes que son

restos, vestigios de utensilios con distintas funciones en otros mundos: ollas, cajones, tazas, platones, etc.

La contraposición de Silva se manifiesta en los términos de las descripciones desde el comienzo, cuando a la casa de los Doronzoro la denomina “la linda y estrecha casita moderna de Bogotá”, a pesar del énfasis descalificador que Vergara hace de su pequeñez al punto de decir que, en ese terreno de veinticinco por trece varas, “suponían que estaban viviendo Juan Manuel y Matilde”. Al comenzar el relato de su tercer encuentro vuelve a mencionar la linda casita de Bogotá, habla de los novios que viven en ella, “a quienes les debía una visita”, reconoce al señor Doronzoro como su amigo, con quien fueron compañeros de estudios y cuyas aventuras rememoran. La condición de novios, sin mención alguna de hijos pone “a estos habitantes de la casa de Bogotá” en relación directa con el futuro como posibilidad, pero también como incertidumbre y expectativa. Reconoce con Vergara su exceso de dedicación a la moda y a los nuevos consumos, pero hace notar las fragancias, las texturas, el uso de especiales ropas, la composición de un ambiente. Señala su sirviente “indio” con chaleco, pantalón de paño y camisa destinado a recibir las visitas y cuya “barbaridad y salvajismo” son objeto sancionadas por el dueño de casa, su centrarse en Europa, su dolor por la suerte del Austria²⁰¹ e ironiza sobre cómo se informaron de la realidad nacional en un periódico londinense. Pero el relato es claro que en este caso el narrador no tiene que abandonar su visita cansado, sino que simplemente se retira después de haber compartido y que Silva los acepta como parte de la realidad y del desenvolvimiento de la sociedad nacional.

Pero quizás la expresión más definitiva de Silva la contiene el último párrafo de su cuadro en el que señala cómo el narrador no pudo hacer una última visita a un hogar que él considera como verdaderamente ejemplar de la condición social bogotana y que en el relato de Vergara constituye un olvido enorme, provocado sólo por su adhesión acrítica al pasado y su prejuiciosa descalificación de todo cambio. Se refiere Silva a la casa conformada por Manuel Ancízar y Agripina Samper:

Queda una casa que *Arezipa* no ha descrito, y que lo avanzado de la hora no me permitió visitar: la casa completa de Bogotá. De esta clase

²⁰¹ En referencia a la guerra que para el momento -finales de 1866-, Maximiliano de Habsburgo, emperador de México ya llevaba perdida frente a Benito Juárez y que en el siguiente año terminó con su fusilamiento.

hay muchas, y ellas guardan la numerosa y escogida sociedad de buen tono que Bogotá presenta con orgullo. ¿Se quiere el tipo? Véase la del *Padre Alpha* y *Pia-Rigan*, á (sic) quienes con el mayor respeto me permito dedicar los imperfectos cuadros que dejo trazados. (Silva R., 1883, p. 57)

Como se sabe, Vergara contestó inmediatamente con su cuadro *Las tres Tazas*, en donde, como no podía ser de otra manera, se ratifica y ahonda en sus prejuicios mostrando los tres momentos ya directamente como tres comunidades distintas en un evidente proceso de empobrecimiento social. Esta adhesión a ultranza al orden hispánico colonial como modelo inamovible de sociedad impidió la polémica literaria propuesta por Silva y que obligaba al reconocimiento del tiempo histórico, esto es, a crear una alternativa de comprensión social capaz de incluir los cambios y las transformaciones como parte fundamental del ámbito de la sociedad nacional, así como la necesidad de reconocerlos y comprenderlos para no tergiversar la historicidad como mera añoranza y reminiscencia.

Dos aspectos más es necesario tener en cuenta con respecto a los *cuadros de costumbres* de Ricardo Silva para que no sea tan parcial esta primera tentativa de acercamiento a su escritura. Más de la mitad de sus *cuadros* están relatados por un narrador en primera persona. En algunos este narrador se vincula familiarmente para hacer parte de las decisiones y acciones que estructuran la escena, además de manifestarse como afectado por sus desarrollos y consecuencias, es decir, no se limita a ser simple testigo de lo que sucede, sino que se involucra. En el cuadro *Y como usted es mi amigo*, dedicado y dirigido a Ricardo Carrasquilla, donde la narración se hace de manera muy cercana al relato de un testigo exclusivamente presencial, sin embargo, desde el comienzo se establece que el protagonista es su hermano. Pero, además, desde su primer cuadro *Un domingo en casa*, hizo el intento de darle una mayor complejidad a su creación del narrador, al hacerlo protagonista: lo denominó Casimiro Miraflores, en uno de esos simples juegos de palabras que tanto les gustaban²⁰² y que resalta su condición de testigo; lo provee de una esposa e hijos y lo sostiene en otros relatos como *El portón de casa* y *Las tres visitas*, lo cual le permite la realización de referencias entre relatos.

²⁰² Basta recordar que uno de los seudónimos usador por Marroquín fue, Pero Pérez de la Peralera.

Es claro que este es uno de las tareas más importantes de la literatura, especialmente desde el Romanticismo, la de ser un espacio para la construcción y la realización del yo. La pintura con sus autorretratos, la literatura con sus narraciones en primera persona y la filosofía con la autoconsciencia como premisa insoslayable de su realización, son tres de las principales instancias con las que cuenta la cultura para asumir explícita y deliberadamente la formación y la profundización de la subjetividad, para asumir teórica y problemáticamente la construcción del yo, para que este no sea sólo el resultado de direccionamientos impositivos provenientes de las distintas instituciones. Sin embargo, en el caso de los cuadros de Silva, la propuesta de esta temática se diluye en la trivialización de convertir al narrador en la decepcionada víctima de los distintos contratiempos que dan al traste con sus propósitos o sus anhelos. No se llega al drama de un yo que confronta una realidad que no comprende o no acepta, y que se construye en el proceso de experiencia y de exposición crítica de su conciencia. Se está simplemente ante un personaje muy normal, tipificado por su bonachonería, su agudeza y su humor para asumir unos contratiempos que no conllevan crisis alguna de un orden y no pasan de ser superficiales incidentes que no tienen sentido más allá de su superación circunstancial.

El otro aspecto a considerar es una estructura de *cuadro* muy recurrida por el grupo y preferentemente usada por Silva. La mayoría de los esquemas narrativos ponen de presente la decisiva relación con la literatura española, no solo como elemento básico de la formación, sino como ideal y pertenencia literaria que se actualizaba y circulaba permanentemente, pues muchos de los recursos narrativos son tomados directamente de tal literatura. En este caso particular es posible encontrar constantes referencias a la picaresca, a la edición de *Los españoles pintados por sí mismos* de 1844, a autores como Bretón de los Herreros, Mesonero Romanos y aún a Mariano José Larra y su lema según el cual los cuadros de costumbre no se crean, sino se copian de la realidad. El mencionado esquema es muy sencillo, consiste en proponer un propósito, un anhelo, una condición, un deseo, etc., y empezar a articular en la narración una serie de obstáculos, de contratiempos los denomina Silva, que terminan por minar la condición deseada, el objetivo, acaba con la voluntad y las acciones planeadas, llevando al protagonista a desistir de su deseo y en ocasiones

hasta proponerse lo contrario, como en *Un domingo en casa*, que parte del “gozar del dulce farniente, (sic) de la apacible calma que me inspira el estado conyugal en un domingo”, para terminar en la formulación taxativa del propósito de no volver a pasar un domingo en casa, sólo si la muerte se lo impedía. Sin embargo, tales *contrariedades* no son otra cosa que frívolas situaciones que permiten el despliegue de la narración y el uso de agudezas humorísticas menores; no se les desarrolla para que se conviertan en situaciones problemáticas de la realidad o en ocasiones de crisis de la subjetividad, no dan por consiguiente el aprendizaje de un mundo, la estructuración de una experiencia: no logran ser el drama de una subjetividad que enfrenta un universo que le es ajeno y en el cual lucha por encontrar un espacio para su propia condición. Esta serie repetida de contratiempos -la caída de una sirvienta de un caballo, la escapada de un mico de la casa vecina, la impertinente presencia de un vendedor o de una visita, etc.-, termina por anular en su trivialización la voluntad, la responsabilidad y la consciencia del yo, en reducirlo al relator de unas anécdotas. Trivialidad que hace más significativas sus consecuencias si se considera que muchos de esos reveses proceden de los requerimientos institucionales de una vida republicana en formación o de las costumbres y comportamientos que articulan la vida comunitaria.

Los Cuadros de José Manuel Marroquín

La fama y el prestigio de José Manuel Marroquín han sido objeto de cuidado oficial, no solo por su obligada presencia en las historias y manuales de la literatura patria de prolongado uso escolar, sino también por la edición de sus obras como la adelantada en las últimas décadas del siglo pasado por el Instituto Caro y Cuervo como parte de su colección Biblioteca Colombiana.

Este prestigio lo fundamentan sus comentaristas primordialmente en su producción novelística²⁰³, de aparición muy cercana a las elecciones de 1898 en que fue elegido como vicepresidente de la República. Otra parte significativa de su obra la conforman sus escritos pedagógicos realizados con ocasión de actividad docente

²⁰³ Blas Gil (1896), *Entre primos* (1897), *Amores y leyes* (1898) y, entre ellas, la considerada como su mejor logro literario, *El Moro* (1897)

como creador y director de un colegio que funcionó en su hacienda Yerbabuena: *Lecciones de Urbanidad* (adecuadas a las costumbres colombianas), *Tratado de Ortología y Ortografía de la Lengua Castellana*; *Lecciones Elementales de Retórica y Poética*, *Diccionario Ortográfico* y *Exposición de la Liturgia*. Su manual de ortografía tuvo una amplia difusión, gozó de varias ediciones en el país, así como algunas en Estados Unidos. Su obra escrita la complementan una serie de artículos literarios, de costumbres e históricos que no han merecido el cuidado editorial de la colección y de la crítica. Su participación en las “letras nacionales” también incluye su rectoría del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario; participación como fundador y miembro de la Academia Colombiana de la Lengua y, por supuesto, su hacer parte del nucleó de escritores que creó y sostuvo la tertulia de *El Mosaico*. No se puede olvidar que su cuadro *Los cazadores y la perrilla* en la entrega N° 2 del 9 de enero de 1858 del semanario *Biblioteca de Señoritas*, dio ocasión para que Vergara y Carrasquilla le pidieran sus consabidos cachorros, así como tampoco que son estas relaciones y actividades los antecedentes que convergen ese fin de año de 1858, con los cuadernillos borradores de *Manuela*, para la creación de la revista, que con el mismo nombre, será el instrumento público de la vida privada de la tertulia.

En el *Museo de Cuadros de Costumbres y Variedades* (1866) se incluyeron siete escritos de Marroquín, cinco en el primer volumen y dos en el segundo. Entre ellos figura uno al que se le denominó *Contestación* y que no puede ser considerado como *cuadro* porque no es otra cosa que una *carta* en que el autor da respuesta al *cuadro* con apariencia de carta que R. Carrasquilla le había remitido como contestación a la insistente solicitud de Marroquín de que escribiera un *cuadro* para el periódico. Los dos escritos fueron publicados en la misma entrega de *El Mosaico*, la N° 39 del 3 de octubre de 1860 y en su reedición en *El Museo* se mantuvieron uno después del otro en el primer volumen con el evidente propósito de hacer manifiesta su relación. En la pseudo-carta (sic) de Carrasquilla, éste le pone de presente a Marroquín que las dificultades que entraña la elaboración de un *cuadro de costumbres* son “para los que, como tú, manejan con noble gala y soltura la rica lengua de nuestros abuelos” (p.369), razón por la cual, declara, sólo puede permitirse insinuarle “un asunto y un plan” para que Marroquín con sus destrezas de escritor elabore el *cuadro*. Luego pasa a proponer su propia historia como asunto del cuadro y a insinuar que ya sabría Marroquín como

iniciar con la descripción que lo presentara como personaje; el tema se concreta en cómo se llevó a cabo el sueño que Carrasquilla tenía, —como todo estudiante recién graduado y luego enganchado en la burocracia—, de adquirir un “caballo” para pasearse por las calles bogotanas. El “plan” del cuadro es presentado mediante el relato extenso de lo accidentadas que fueron las primeras cuatro adquisiciones de caballo hechas con lo ahorrado del precario sueldo; uno le resultó *patón*, el otro *despechado* y así sucesivamente, estableciendo una secuencia entre caballos y defectos en que fracasa el propósito.

Marroquín en su “contestación” le pone en evidencia que sus excusas no son sino solo embelecos; que su elogio no es otra cosa que una trampa para hacer más evidentes sus limitaciones al escribir; que el móvil de la trama del *cuadro*, es imposible porque en Bogotá todos saben de caballos y, en fin, que su insinuación del “plan” no es otra cosa que un verdadero *cuadro*, revertido de forma epistolar y de propuesta para poder eludir la crítica en caso de haberla. Lo cierto, es que los dos escritos constituyen una “escena” del proceder de un escritor, con seguridad frecuente entre los miembros de la tertulia: parten de un manejo correcto de una lengua que reivindica como propia al ser heredad de los abuelos: “el castellano”; en ellos no es el resultado de ningún proceso de mestizaje y la corrección en su uso y su desarrollo literario, les permite convertir la lengua en un marcador de clase y en un instrumento de cultura social. Esto hace que el quehacer de escritor sea sentido como propio y, por tanto, se tenga la posibilidad de convertirlo en escrito, en temática para los cuadros mismos.

Aunque no fue incluida en *El Museo*, el tradicional reconocimiento que se le ha otorgado, hace necesario una consideración sobre el ya mencionado escrito *La perrilla y los cazadores*. Clasificado como “cuadro de costumbres en verso” por Núñez Segura, es un poema de 23 estrofas de cuatro versos octosílabos cada una, con rima perfecta del primero con el cuarto y el segundo con el tercero (ABBA), con lo cual se tienen las características propias de un “romance.” Dedicó el autor la primera estrofa a proclamar la presencia de lo inesperado como la demostración de la “flaca sobremanera en toda previsión humana” para en las siguientes dedicarse a presentar las espléndidas características de una partida de caza, de su presa y del despliegue de acciones que provocan y, luego la contrapone al señalamiento de las miserables

condiciones de una “perrilla”: su flacura, su vejez antediluviana, su sarna, su ser derrengada, en fin: “...era el rastro, eran los manes/ De un cuasi-semi-exgozquejo./ (sic) ...puede decirse que aquello/ no era perra ni era nada.” Sobre la contraposición establecida, el autor propone un suceso: al anochecer del día de cacería, una “viejilla” sale de la choza y sube la colina acompañada de su “perrilla”, “que era lo mismo que ir sola” con la intención de ver la partida de caza, que no había podido atrapar al jabalí, convirtiéndose su día de bregas y trajines en una inutilidad. El evento está en que la “viejilla” y “perrilla” casualmente acertaron a pasar por el sitio en que se escondía “la cerdosa alimaña” ... “que a todos aturulla” y que al hacerlo, este escapa haciéndose evidente que también para la “perrilla” a pesar de su condición protagonista, el jabalí fue una pieza inalcanzable, defraudándose de esta manera, la posible expectativa que el lector pudiera tener de que la ruinosa perrilla sería capaz de lograr lo que no pudo la espléndida y ruidosa partida de caza.

De índole burlona, humorística, aunque de extrema simpleza, el escrito está hecho para ser una demostración de las habilidades métricas y las destrezas de lenguaje en que el autor sostiene su quehacer literario, su capacidad de afectar al lector. Otro cuadro no incluidos en *El Museo* es el denominado *El cuarto de los trastos*. No siendo una escena como la “perrilla” y siendo muy difícil la descripción de las casa y de su desorden, este escrito se aproxima más al artículo temático y con ello al ensayo. Tres elementos paulatina y silenciosamente se mixturan para darle realidad a este espacio donde se desvanecen los vestigios. En primera instancia está la “casa a la antigua” de la que hace parte este lugar, que “casi siempre” está ubicado en su planta baja. El segundo elemento es un antiguo principio que determina la acumulación de esa gran diversidad de cosas; de acuerdo con el cual algo va al “cuarto de los trastos” porque ha dejado de servir, pero no se deshecha porque en cualquier momento puede volver a ser útil; ambigüedad ésta que con seguridad determina el “desorden” y la “confusión” que caracteriza tal acumulación. Por último, está el tiempo, el paso de los siglos: son casas, son familias concebidas para una larga duración por efímeros mortales, para perpetuarse como ilusión frente a la nada y el olvido. Una mirada más cercana al caótico cúmulo permite diferenciar entre las casas, por una parte, y los arcones, baúles y cajas que contienen otro de los magníficos artilugios con que los seres humanos pretenden esquivar el olvido: las distintas clases

de escritos que en su momento pretendieron dar fe y guardar memoria de muchos eventos considerados como significativos. Los hay íntimos, los hay familiares y también de negocios, pero también se encuentran impresos: numerosos periódicos, alocuciones, documentos oficiales, entre otras, que dan testimonio de eventos también decisivos, pero ubicados en un territorio distinto a lo íntimo y a lo familiar, en el espacio de lo colectivo. De esta manera, el *cuadro* de una habitación de la casa destinada a cosas que han comenzado a dejar de ser tales, que “casi no son nada” mediante el simple y cuidadoso “parar mientes” en uno u otro vestigio se convierte en una matriz de memoria en motivo de recuerdo y en fuente de la historia familiar y colectiva:

La importancia de estas cosas que se arrinconaban, y consecuentemente de la pieza en que se las aglomera, estriba en que daban idea de la condición, de la cultura, de la riqueza, de las aficiones y de las circunstancias todas de la familia a quien pertenecían, a por lo menos de las de algunos de sus individuos” (Núñez Segura (1968) p. 285)

CAPÍTULO VI

Continuidades Costumbristas en la Novela de Fin de Siglo XIX

María (1867)

La cantidad, la diversidad y aún la calidad de algunas de las obras producidas en el país durante la segunda mitad del siglo XIX, en especial las relacionadas con el lenguaje, la literatura y la historiografía, y el hecho de que estas se generaban, se divulgaban y se comentaban siempre dentro del mismo estrecho círculo de escritores capitalinos, que por otra parte, tenían constantemente el cuidado de generar la sanción de alguna autoridad hispánica, logró que para este periodo se instaurara su reconocimiento como época del *humanismo nacional* y también como la *edad de oro de la literatura patria*, elogios que se sintetizaron en la nominación de Bogotá como la *Atenas suramericana*. Este reconocimiento ha sido siempre prioritariamente institucional y esta institucionalidad pertenece al Estado creado y manejado por las familias y las clientelas de los mismos letrados que produjeron las mencionadas obras. Se crea de este modo, un círculo clientelar que ha sido determinante para la cultura y

la educación en el país: el mismo sector social desde el que se gestan las obras, crea las instituciones y los reconocimientos que las promueven como fuentes de identidad nacional, y lograda esta consideración, son impuestas y divulgadas a la población mediante otras instituciones como el Ministerio de Educación, o el dominio y control de la imprenta y de los medios de comunicación de masas.

Dentro de las preocupaciones más constantes de este periodo se encontraba la de establecer la novela nacional, por ser este uno de los géneros considerados mayores, pero, además, por el prestigio que ésta tuvo en Europa, en la mayoría de sus países: Inglaterra, España, Francia, Rusia, etc. Ya se señaló cómo primero el entusiasmo fue con *Manuela* considerada por Vergara como “el hallazgo definitivo de la novela nacional”, entusiasmo que poco después se tuvo por *María*, pero era evidente que se trataba de poseer no sólo una novela nacional, sino una novelística nacional. Situación que hace indispensable plantear el problema de la existencia de una concepción instrumentalista de los géneros literarios, para la cual estos serían como herramientas que el escritor, gracias a sus destrezas, utiliza a voluntad: si se tiene una poesía o una dramaturgia nacional, también debe existir una novelística nacional; si Francia tiene a Balzac o a Zola, entre tantos otros, España a Benito Pérez Galdós, etc., ¿por qué Colombia no tiene sus correspondientes novelistas? Aunque sin formulación explícita este planteamiento sostiene una gran cantidad de comentarios literarios y trivializa la existencia social y cultural de la literatura porque impide el conocimiento, la reflexión y la discusión de los procesos históricos que determinan las condiciones como la literatura se da en una comunidad, lo que permitiría acercarse a la necesidad histórica con que los géneros hacen presencia en su literatura.

Lo cierto es que el *cuadro de costumbres*, a pesar de su compleja procedencia foránea que en primera instancia se explica por el auge del género en España, se adecuó muy bien al suelo y al decir *patrio*, y se dio con abundancia. Esto permitió la existencia de otro peregrino planteamiento que José María Samper expresa abiertamente al caracterizar a *Tránsito* de Luis S. de Silvestre, como una novela cuyo *plan sencillo*, carente de complicaciones artificiales le permitía *el fácil engarce* de muchos *cuadros de costumbres*. Esto es, si el *cuadro de costumbres* había mostrado su capacidad para darle realidad literaria a diversos aspectos de la vida nacional, entonces la novela no tenía otro impedimento que el de lograr su *fácil engarce*, es

decir, que no se note la yuxtaposición de los *cuadros* gracias a que su incorporación en la trama logre que no sea sentida como una abrupta interrupción que saca al lector hacia informaciones que, aunque relacionadas no integran dinámicamente la misma. Pero a pesar de la aparente obviedad y del facilismo de los dos mencionados planteamientos y de que la novelas se multiplicaron de manera considerable, la solitaria presencia de *María* (1867) como verdadero logro novelístico continuará hasta *Frutos de mi tierra* (1896) de Tomás Carrasquilla (1858-1940).

En el que es quizás el primer estudio sobre este tema: *La novela en Colombia*, realizado por Roberto Cortázar, presentado como *tesis para el doctorado en Filosofía y Letras*, con la dirección de Antonio Gómez Restrepo y siendo rector del *Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario*, el *Señor Doctor Don Rafael María Carrasquilla*, en 1908, el autor hace un balance, *lo más completo que le ha sido posible, de las novelas colombianas publicadas hasta el momento*, y sorprendentemente, en el listado menciona sesenta y dos autores y recoge el nombre de ciento cuarenta y siete obras. Una buena parte de ellas es directamente considerada como *novela de costumbres* o está acompañada de alguna expresión similar, es decir, que si hay una consideración del *cuadro de costumbres* como insumo literario para la producción de novelas. Este criterio sorprende por contradictorio y por superficial. Lo primero, porque no se puede reconocer al *cuadro de costumbres* por su limitado desarrollo de los personajes y, por tanto, de la trama, para luego aceptar que el *engazarlos*, más o menos diestramente, en un plan sin *complicaciones artificiales*, tendrá como resultado una novela. Y, lo segundo, porque es desconocer que es en la modernidad, cuando la actuación de los seres humanos se sustrae a la servidumbre y a la providencia, para devenir el fundamento de lo real, tanto en su profundidad interior y personal, como en su complejidad social e histórica, es en tal época, que la novela accede a su preeminencia como género literario. Comprender la condición de la novela en el país pasa necesariamente por la revisión histórica y crítica del lugar social que han llegado a tener algunos de los principios centrales de la modernidad: la superación del principio de autoridad como fundamento de la verdad y del conocimiento; el abandono de las jerarquías y de su consecuente servidumbre como forma en que se resuelven las relaciones sociales; la secularización de la realidad; el convertir en irracional todo privilegio mediante el principio de igualdad y el

reconocimiento de la diferencia, entre otros. Son las complejas situaciones derivadas de estas transformaciones las que convierten en problemáticos al mundo y a la persona, y a la relación entre ellos, dando ocasión para el auge de la novela como expresión literaria. La obsecuencia de una clientela como ideal incuestionado de las relaciones sociales, como principio de socialización, no requiere del complejo universo expresivo de la novela.

María (1867) de Jorge Isaacs (1837-1895) nació entre *cuadros de costumbres*. Este escritor está, con frecuencia en las listas que se hacen de los asistentes a los *mosaicos*, aunque en ninguna figura como uno de los permanentes. Marroquín recuerda con detalle como fue el proceso de su incorporación como poeta en el grupo:

«Cierta día del mes de mayo de 1864 hablaba José María Vergara con un joven caucano a quien no conocía. En la entrevista que tuvieron, desviada casualmente la conversación del asunto principal, hubo algo que dio pie a Vergara para preguntar a su interlocutor si había escrito versos. Nada menos que un libro lleno de los que en diferentes épocas de su vida había compuesto, prometió mostrarle. A la noche siguiente oímos su lectura Carrasquilla, Vergara y yo en casa del primero, y quedó acordado que el joven caucano sería presentado al Mosaico en su inmediata reunión, a la que debería ir con su libro de versos.

La reunión fue en casa de José María Samper. Trece éramos los que habíamos concurrido. La presencia de nuestro nuevo amigo, a quien recibimos como si lo hubiese sido de muy antiguo, conjuraba todo siniestro agüero que un inglés hubiera podido sacar de aquel número. Cuando rayó la aurora nos separamos; pero ya había rayado a esa hora la de la fama del poeta: cada uno de nosotros llevaba admiración, entusiasmo, cariño por él, bastantes para hacer rebozar esos sentimientos sobre todos los colombianos.

El (sic) había ganado de un golpe trece amigos, y esa amistad se hizo contagiosa: pronto lo eran suyos todos los que lo eran nuestros. Aquella noche se había dictado un acuerdo (el único que ocurrió dictar mientras duró el Mosaico). Este acuerdo decía en substancia: “Los infrascritos publicarán inmediatamente, a costa suya, las poesías de Jorge Isaacs.” Las firmas que se pusieron esa noche fueron trece; pero uno de los nuestros que no había podido concurrir, estampó la suya al día siguiente. La colección de las poesías de Jorge Isaacs estaba impresa pocos días después. Isaacs había recibido una revelación de sus propias fuerzas y se sentía estimulado a ensayarlas. Sin esto, el mundo literario no hubiera poseído nunca la *María*. (Marroquín, (1915), pp. 173-174)

Amistad y promoción literaria por la cual Isaacs guardo un agradecimiento y un emocionado recuerdo como lo manifiesta en carta que desde Santiago de Chile dirigió a Carlos Martínez Silva en 1872:

«No, no me he olvidado de los buenos amigos que dejé en Bogotá; yo creía que así debían suponerlo, y usted me hizo mal al desengañarme. ¡Olvidarlos! ¿Y qué he encontrado aquí que pueda sustituirme tales afectos? ¿Qué hombre ha estrechado en esta tierra mi mano como usted Caro, Cesar, Carrasquilla, Samper, Vergara, Silva, Pombo y Quijano la estrechan?... (sic)
«Olvidarlos! En Bogotá, patria de mi alma, ¿no fueron usted y ellos mi familia? ¿Qué era yo en 1864? ¿A quiénes debo mi posición actual? ¿A quiénes deberán mis hijos llevar un nombre menos oscuro ya?»
(Martínez Silva, C., en Vergara, (1931), Tomo IV, pp. L-LI)

Pero la anécdota más vinculada a la novela y que de ser cierta habría tenido una incidencia definitiva en su realización, es la que cuenta cómo ante la confidencia hecha por Isaacs a Vergara, sobre el tema que tenía para una obra de teatro, éste le respondió persuadiéndolo de que escribiera mejor una novela, y ésta terminaría siendo *María*:

Tocante a Isaacs, nuestro erudito colega don José Manuel Saavedra Galindo, a quien se debe la ley que establece el premio nacional de literatura en memoria del autor de *Las tres tazas*, anota en la exposición de motivos con que acompañó el proyecto cómo *La María* nació en la mente del vate caucano en forma de drama, y gracias a un oportuno consejo de Vergara hubo de cristalizar en el molde de la novela, en que se hizo imperecedera. (Samper Ortega, en Vergara (1931), Tomo I, p.86)

Sin embargo, en un sentido *María* es completamente distante de los *cuadros de costumbres*, concebidos por sus cultores como el género que contuvo los excesos del romanticismo. Aún para la más descuidada lectura de la novela, es notoria la abundancia de descripciones; la afición de Isaacs por pintar paisajes, lugares y personas está presente a través de toda la novela y, en ocasiones, no sólo se prolongan, sino que, además, son ajenos al drama central de la obra. En esto se parece el autor en algunos pasajes a las secuencias de *cuadros* que componen las novelas usualmente reconocidas como de costumbres. No obstante, lo anterior, hay una diferencia decisiva: la novela está narrada en primera persona y el corto mensaje con que inicia pretende que fue escrita por el mismo Efraín, y se la entregó a Isaacs, quien

sólo la complementó con algunos aspectos que él conocía, para luego hacer entrega del manuscrito a los hermanos del protagonista. Como en ninguna otra obra nacional la interioridad del protagonista se desarrolla a la par con el drama central. El devenir de la trama de la novela es la instancia que provoca la movilidad y la formación de la subjetividad de Efraín, quien por esta razón no aparece como un personaje dado y completamente acabado desde el comienzo de la obra. Situación que hace que el autor lo caracterice con una emocionalidad y una sentimentalidad fuertes, que proveen a la narración con cada situación descrita de un elemento en continuidad con la trama, en cuanto las convierte en oportunidades para la expresión de las vivencias emocionales de quien describe. No son, por tanto, descripciones objetivas de asuntos externos sino ocasiones para una permanente evocación y expresión de la pasión vivida; descripciones hechas desde la preocupación por dotarlas de una sutileza y exquisitez, de una exuberancia de elementos y de matices, que las acercan por instantes a una expresión casi modernista. La descripción es en *María* un recurso más al servicio de la expresión de la sensibilidad y del desarrollo de la interioridad; a tal punto que en ocasiones es posible reconocer en éstas un sustituto de la imposibilidad impuesta por la gazmoñería prejuiciosa social a la expresión de las emociones que suscita el ser amado.

La convergencia central con el *costumbrismo* se da en *María* con la construcción del mundo que ha de ser el escenario literario del amor entre los protagonistas. El primer elemento a tener en cuenta es que Isaacs devuelve la novela hasta un periodo en el que aún es vigente la esclavitud en la Nueva Granada. La referencia al colegio de Lorenzo María Lleras al que es enviado Efraín a estudiar en Bogotá,²⁰⁴ aproximadamente a sus nueve años de edad, ubicaría este tiempo en las últimas décadas de legalidad de esta institución. Pero más allá de la preocupación por la precisión cronológica, lo cierto es que en la obra se pone de manifiesto el ideal del amo estricto y bondadoso:

Los esclavos, bien vestidos y contentos hasta donde es posible estarlo en la servidumbre, eran sumisos y afectuosos para con su amo. Hallé

²⁰⁴ Episodio autobiográfico, pues J. Isaacs en efecto fue enviado a Bogotá en 1848 a estudiar en el Colegio del Espíritu Santo, dirigido por Lorenzo María Lleras y de allí regreso a Cali en 1853, sin haber obtenido el grado de bachiller.

hombres a los que, niños poco antes, me habían enseñado a poner trampas a las chilacoas y guatines en la espesura de los bosques; sus padres y ellos volvieron a verme con inequívocas señales de placer....
.... Pude notar que mi padre, sin dejar de ser amo daba un trato cariñoso a sus esclavos, se mostraba celoso por la buena conducta de sus esposas y acariciaba a los niños.

....

Al encontrarnos con un grupo de esclavos, dijo mi padre a un joven negro de notable apostura:

- Conque, Bruno, ¿todo lo de tu matrimonio está arreglado para pasado mañana?
 - Sí, mi amo —le respondió quitándose el sombrero de junco y apoyándose en el mango de su pala.
 - ¿Quiénes son los padrinos?
 - Ña (sic) Dolores y ñor Anselmo, si su merced quiere.
 - Bueno. Remigia y tú estaréis bien confesados. ¿Compraste todo lo que necesitas para ella y para ti con el dinero que mandé darte?
 - Todo está ya, mi amo.
 - ¿Y nada más deseas?
 - Su merced verá.
 - El cuarto que te ha señalado Higinio, ¿es bueno?
 - Sí, mi amo.
 - ¡Ah!, ya sé. Lo que quieres es baile.
- Riose (sic) entonces Bruno, mostrando sus dientes de blancura deslumbrante, volviendo a mirar a sus compañeros.
- Justo es; te portas muy bien. Ya sabes —agregó, dirigiéndose a Higinio—: arregla eso, y que queden contentos.
 - ¿Y sus mercedes se van antes? —preguntó Bruno.
 - No —le respondí—, nos damos por convidados.

En la madrugada del sábado próximo se casaron Bruno y Remigia. Esa noche, a las siete, montamos mi padre y yo para ir al baile, cuya música empezábamos a oír. Cuando llegamos, Julián, el esclavo capitán de la cuadrilla, salió a tomarnos el estribo y a recibir nuestros caballos. Estaba lujoso con su vestido de domingo y le pendía de la cintura el largo machete de guarnición plateada, insignia de su empleo. Una sala de nuestra antigua casa de habitación había sido desocupada de los enseres de labor que contenía, para hacer el baile en ella. (Isaacs, Jorge. (1986), pp. 60-62)

La presencia de los esclavos, el trato entre amos y esclavos, es una constante en la novela. El matrimonio entre Bruno y Remigia sufragado por el padre de Efraín hacen pensar que ya era vigente la ley de la libertad de vientres como única posibilidad de que tal celebración tenga sentido.

El segundo elemento y quizá el más importante es, en cuanto al escenario y fundamento del orden social: *la hacienda*. La primera actividad que Efraín realiza al regresar de sus estudios en Bogotá es la de acompañar a su padre a visitar las nuevas posesiones y mejoras que se adquirieron durante su ausencia:

Habían pasado tres días cuando me convidó mi padre a visitar sus haciendas del Valle, y fue preciso complacerlo; por otra parte, yo tenía interés real a favor de sus empresas...

...

En mi ausencia, mi padre había mejorado sus propiedades notablemente: una costosa y bella fábrica de azúcar, muchas fanegadas de caña para abastecerla, extensas dehesas con ganado vacuno y caballar, buenos cebaderos y una lujosa casa de habitación, constituían lo más notable de sus haciendas de tierra caliente. (Isaacs, Jorge. (1986), p.60)

La hacienda es el punto de partida y el sitio de retorno de los viajes del protagonista; del viaje del padre a Jamaica a visitar a su primo y del cual regresa con María (Ester) de tres años de edad; también lo es la historia de Sinar y Nay en África, por ser esclavos de la hacienda: es el centro y el orden que resignifica los sucesos e historias involucrados en la novela.

La hacienda también implica la existencia de una estructura social patriarcal inapelable: “Mi padre ocupó la cabecera de la mesa y me hizo colocar a su derecha; mi madre se sentó a la izquierda, como de costumbre; mis hermanas y los niños se situaron indistintamente, y María quedó frente a mí”. (Isaacs, Jorge. (1986), p. 56). Ese patriarcalismo que implica una estricta jerarquía en la familia que se manifiesta en el citado orden del comedor e involucra la limitación de la mujer a sus funciones como esposa y madre. Funciones que hacen imposible su condición de amante y el desarrollo de su subjetividad, situación que se muestra en la precaria expresión de los personajes femeninos. La novela se llama *María*, pero es Efraín quien la relata. La hacienda involucra también la obediencia como forma básica de relación entre los diferentes estratos de las jerarquías que se establecen en todos los espacios colectivos. Las decisiones del señor hacendado son irrevocables, de estricto cumplimiento al punto tal que Efraín conoce los ademanes y tonos que su padre adopta cuando él ha tomado una de estas determinaciones:

Quedó mi padre satisfecho de mi atención durante la visita que hicimos a las haciendas; mas cuando le dije que en adelante deseaba participar de sus fatigas quedándome a su lado, me manifestó, casi con pesar, que se veía en el caso de sacrificar a favor mío su bienestar, cumpliéndome la promesa que me tenía hecha de tiempo atrás de enviarme a Europa a concluir mis estudios de medicina, y que debía emprender viaje a más tardar dentro de cuatro meses. Al hablarme así, su fisonomía se revistió de una seriedad solemne sin afectación, que se notaba en él cuando tomaba resoluciones irrevocables. Esto pasaba la tarde en que regresábamos a la sierra. Empezaba a anochecer, y a no haber sido así, habría notado la emoción que su negativa me causaba. El resto del camino se hizo en silencio. ¡Cuán feliz hubiera yo vuelto a ver a María, si la noticia de ese viaje no se hubiese interpuesto desde aquel momento entre mis esperanzas y ella! (Isaacs, Jorge. (1986), p.63)

Su condición de primogénito y de hombre le otorgan el mayorazgo, lo que se evidencia en la casi fantasmal presencia de sus hermanas, con excepción de Emma que es la mayor de las mujeres y más cercana a la relación entre los enamorados. Esta condición no exime a Efraín del estricto acatamiento de las órdenes paternas y es éste, el real obstáculo para la posibilidad de ese amor. La obediencia como requisito básico del buen comportamiento es lo que hace que el desarrollo de la interioridad del protagonista sea privilegiadamente emocional pues como pensamiento no es otra cosa que una continuidad de la racionalidad del orden hacendatario.

Finalmente, es necesario hacer notar el cristianismo católico como un eje estructurante de la obra. Así como la oposición amo-esclavo y su conflictividad sucumbe ante el ideal del amo estricto y bondadoso, la contraposición entre judíos ingleses y el catolicismo local tradicional es resuelta, por una parte, en la solemnidad de los sacramentos. El padre de Efraín se convierte para acceder al matrimonio con la mujer de quien se enamoró: “La madre de la joven a quien mi padre amaba exigió por condición para dársela por esposa que renunciase él a la religión judaica. Mi padre se hizo cristiano a los veinte años de edad.” (Isaacs, Jorge. (1986) p. 65) Su primo Salomón le pide que *Ester* sea bautizada en la primera iglesia que encuentren en la Nueva Granada con el nombre de *María*, los esclavos Remigia y Bruno se casan, etc. Y, por otra parte, en la bondad y el consuelo con que los ideales católicos proveen a sus feligreses como lo manifiesta el primo:

Es verdad que solamente mi hija me ha impedido emprender un viaje a la India, que mejoraría mi espíritu y remediaría mi pobreza: también ha sido ella mi único consuelo después de la muerte de Sara; pero tú lo quieres, sea hija tuya. Las cristianas son dulces y buenas y tu esposa debe ser una santa madre. Si el cristianismo da en las desgracias supremas el alivio que tu (sic) me has dado, tal vez yo haría desdichada a mi hija dejándola judía. No lo digas a nuestros parientes, pero cuando llegues a la primera costa donde se halla un sacerdote católico, hazla bautizar y que le cambien el nombre de Ester en el de María (Isaacs, Jorge. (1986), p. 66).

Si de este modo se resuelve la alteridad propuesta por lo inglés y lo judío, de tanta significación en la historia hispánica, es lógico que la conversión de esclavos africanos y de aborígenes ni se mencione ni genere problema alguno, pues el drama de ser persona y de la individualidad está reservado para un sector social y dentro de este para los hombres; para la comprensión de las mujeres y de los demás sectores sociales son suficientes los tipos:

Por fortuna para el autor de María le ha tocado en suerte el hogar bogotano, cuna de su gloria, donde es profundamente estimado, menos por sus notables obras que por las buenas cualidades de su ser. Disputanse (sic) en él las que son propias de las tres razas de que descende: era su padre inglés de nacimiento, pero de raza judía; el amor lo inclinó a la religión de Jesucristo y le dio otra patria, la nuestra, (sic) donde se estableció casándose con la hija de un capitán español. Así es que Jorge tiene en su apostura y en sus arranques, en sus ideas y en su pluma, reminiscencias hebraicas, españolas e inglesas. No es un tipo: es un original. (Vergara y Vergara, José M. (1931). Tomo II, p. 346.

Tránsito (1886)

Con *Tránsito* de Luis Segundo de Silvestre²⁰⁵, tiene lugar otra novela con nombre de mujer, otro drama de amor imposible, de belleza y virtud perseguida, otra

²⁰⁵ Escritor, político y periodista, nació en Bogotá el 1 de junio de 1838 y murió en la misma ciudad el 19 de enero de 1887. Es considerado un conservador y católico militante, ferviente promotor y defensor del regeneracionismo de Rafael Núñez. Se graduó en jurisprudencia y ya en 1857 era secretario privado de Mariano Ospina Rodríguez, por entonces, presidente de la República. También por esa época recibía los reproches que su dedicación a la poesía provocaba en su padre, don Luis María de Silvestre, quien en carta del 4 de marzo de 1857, remitida desde Honda, le manifestaba: "...y que me remites este trabajo como para desagraviarme de la molestia que me causa el que te hayas

manifestación literaria de que se es una cultura y una sociedad sin una posibilidad para la mujer, para el deseo, para la pasión y el hedonismo que no sea otro que el impuesto por un patriarcalismo anacrónico, autoritario y violento; pieza esencial de un sistema social basado en las jerarquías y la servidumbre. De entre sus hermanas mayores, *Manuela* (1859 / 1866) y *María* (1867), *Tránsito* se acerca mucho más a la primera en aspectos como la región, los personajes, el ordenamiento de cuadros-capítulos, entre otros, aunque en muchos pasajes alcanza la ligereza y la gracia literaria de la segunda, con una escritura tan fluida que supera por completo el artificial encuadramiento descriptivo común a los *cuadros de costumbres* y, consecuentemente, logra la casi desaparición de la sensación de *fragmentación*, de ruptura entre un *cuadro* y otro, que gobierna la mayoría de los intentos novelísticos del género.

La obra propiamente literaria de Luis S. de Silvestre está compuesta por una escasa producción: una biografía del general Manuel Briceño, de la cual se afirma que fue escrita en vida del biografiado, y evidencia como este género, al igual que los retratos en pintura, era un quehacer común y corriente del oficio de escritor en una época preocupada por crear una memoria de notables; un par de relatos que siempre han sido categorizados como cuentos: *El Alojado* y *Un par de pichones*, de recibo reservado el primero y muy elogiado el segundo, la novela histórica *¿Por qué no tengo patillas?*, y la novela que se comenta.

Se ha tenido noticia de las siguientes ediciones de esta novela: la primera de 1886, muy seguramente durante su segundo semestre y realizada por el autor (*Imprenta De*

dedicado a la poesía, y para que vea yo que no escribes versos solamente: tu escrito es bueno y me complace que tengas pensamientos tan serios a tan poca edad; tu proyecto me indemniza de la pena que me da el verte estudiar poesía, en vez de mecánica, mineralogía química o alguna ingeniatura (sic), porque estos estudios estarán en consonancia con el espíritu de este siglo en que todo es progreso. Con la poesía no vivirás: todos los poetas han sido pobres o para no serlo han tenido que adular cantando los vicios de los poderosos o convirtiendo su pluma en mercenaria: esto es infame, y más quisiera verte morir de hambre. que rico a costade. tu dignidad, Repara, mi querido hijo, que se hace más entre nosotros con el serrucho de un carpintero, que con la estrofa de un poeta. ..." (De Silvestre, L. S., 1858, p. 3) Se trata del *Proyecto sobre un Instituto Nacional de Ciencias y Bellas Artes*, que dio a conocer a su padre a comienzos de 1857, que luego como secretario privado presenta al ciudadano presidente Mariano Ospina el 26 de mayo del mismo año, para finalmente publicarlo al año siguiente acompañado de la carta mencionada. También fue congresista, magistrado y secretario de Gobierno, y desempeño una amplia labor en el periodismo: fundó el periódico *La Patria* y fue redactor de *La República*, firmaba sus artículos con los seudónimos de *Hernán Pérez del Pulgar*, *H. P. del P. H.*, *Saldaña o González Cortina*, *H. Saldaña*, *S. S.* y *Sicambro*. Poco antes de morir publicó en la *Imprenta De Silvestre y Compañía*, su famosa novela: la dedicatoria hecha al *Señor General en Jefe (sic) D. Manuel Casabianca*, está fechada en agosto de 1886.

Silvestre y Compañía); la segunda adelantada para la *Selección Samper Ortega de Literatura Colombiana* de la *Biblioteca Aldeana de Colombia* en 1935; una tercera, llevada a cabo en 2011 por la editorial *Diente de León* para su proyecto *La Biblioteca del Río*, consagrada a publicar los textos relacionados con el río Magdalena, con presentación a cargo de Carolina Alzate y biografía del autor por Carlos Orlando Pardo; y, por último, la recientemente realizada por la Biblioteca Nacional de Colombia para su colección digital *Biblioteca Básica de Cultura Colombiana* basada en el texto de 1886, la cual contiene una presentación de Carmen Elisa Acosta²⁰⁶. El afán de precisar estas publicaciones obedece al hecho de que en la edición original la novela estaba compuesta veinte capítulos y una *Introducción*, prólogo literario de veintidós páginas escrito por el autor y contentivo de condiciones literarias y argumentativas decisivas para la novela, el cual fue suprimido en las ediciones de la *Selección Samper Ortega*, sin que se proponga justificación alguna. El privilegiado lugar que esta colección literaria, su autor y la Biblioteca Nacional han ocupado en la construcción de la memoria literaria del país, hace indispensable señalar el hecho de que la novela se haya divulgado por casi un siglo sin esta importante sección. La mencionada *Introducción* volvió a formar parte de la novela en las ediciones de 2011 y de 2018. La función central de ésta, es contar la historia del texto: “Es muy natural que el lector quiera saber de dónde saqué la historia que le voy a referir” (De Silvestre, L. S., 1886 p.5), es la afirmación con la cual se inicia. Esta historia de la historia obliga a la creación de un segundo narrador, quien cuenta cómo yendo hacia la población de El Guamo (Tolima) y acompañado de un amigo (esto es, un testigo de estos hechos referentes a la fuente de la novela), en las postrimerías de 1875, con el fin de asumir el cargo de Magistrado del Tribunal para el que había sido designado, y debido a algunos percances que les habían ocurrido, coincidieron en el hospedaje con un señor quien iba por el mismo sendero que ellos, con lo cual se hicieron compañeros de viaje. Este insólito viajero no sólo es reconocido como un antiguo condiscípulo del narrador de la *Introducción*, sino que, además, resulta ser Andrés, el narrador coprotagonista de la novela, quien no sólo les relata lo sucedido y aporta noticias que no están en los capítulos, sino que además confía en el segundo narrador

²⁰⁶ Entre sus recursos digitales la Biblioteca Nacional de Colombia cuenta con la *Selección Samper Ortega de Literatura Colombia*, por ende, allí se reproduce la segunda edición mencionada.

el texto de los sucesos que ha escrito, con la condición de que debe esperar diez años para darlo a conocer (condición que explica su publicación en 1886). Viejo recurso literario con el cual se separa al narrador de la novela de su autor, convirtiéndolo en simple divulgador, editor del relato (aun cuando se reserve la posibilidad de una nueva síntesis como en este caso: “de dónde saqué los hechos que voy a referir”, liberando los hechos y la trama del relato de ser tan sólo una ocurrencia o una anécdota del autor, y convirtiéndolo en la escritura del testimonio vivencial de una persona; los rasgos con matices autobiográficos y el compañero-testigo que se hallan en la *Introducción* solo buscan darle verosimilitud a la señalada distancia para que el lector se independice de simples constataciones y pueda liberarse hacia su condición de realidad literaria, de testimonio existencial literario.

Las cercanías con *Manuela* son varias y significativas. El primer corredor literario que se tiende entre esta novela y *Tránsito* que es indispensable recorrer está relacionado con el narrador – personaje utilizado. El *viaje* y las vivencias de un joven capitalino, blanco, de clase alta por las tierras calientes ubicadas al occidente de la sabana de Bogotá, proveen de escenarios y de itinerario aglutinante a la narración de la novela. La búsqueda de nuevos productos para la exportación, el encuentro con territorios y comunidades que los bogotanos vivían como extraños, el reconocimiento de las provincias y de la diversidad regional que se hacía desde el *centro* y hasta el encuentro de un español escrito, académico, gramaticalmente prescriptivo y con pretensiones literarias con las formas orales y espontáneas del lenguaje del pueblo y las regiones, y aún con otras lenguas, son algunas de las razones en que se sustentan estas travesías. En el personaje *Demóstenes* de *Manuela*, la notoria ostentación de su condición aristocrática y de sus vínculos con la clase hacendada sabanera y sus relaciones con los hacendados locales, así como su condición de liberal *gólgota* letrado, esto es, la instancia en que la región sus características y situación advienen a conciencia y a relato. En *Tránsito*, aun cuando el bogotano Andrés deviene el primer narrador de la historia y protagonista de la misma (está narrada en primera persona), no es presentado como letrado en el sentido de conocedor de las leyes y de gustos literarios en un viaje de exploración, sino en el sentido de un empleado radicado en la región, capaz de estar a cargo de la administración de una factoría de tabaco, de la contabilidad y las formalidades de sus distintos negocios, en un renglón que para el

momento era la principal fuente de riqueza de exportación del país. Andrés no lee a Eugenio Sué en francés, no tiene como referencia sus viajes por Estados Unidos, no organiza cacerías, ni discute con el cura local sobre principios políticos; él asiste a las fiestas de la Villa de Purificación como estrategia para encontrar a un deudor moroso de la empresa, se conmueve hasta las lágrimas con la historia que Tránsito cuenta sobre su vida y su familia mientras viajan en una precaria balsa por el río Magdalena, asiste a un herraje en una hacienda y a las fiestas de San Juan en Ambalema, apoya el trabajo constante y disciplinado de su tío, pero también está a la sombra de sus prejuicios, que no le permiten reconocer con claridad los sentimientos que la belleza y el *amor* que Tránsito le profesa despiertan en él, sino hasta después de su muerte.

El nombre de *Manuela*, además de sus implicaciones religiosas, está vinculado en la historiografía nacional con el de Manuela Sáenz, la libertadora del libertador, con lo cual y junto con los de Demóstenes y Ayacucho, configuran hitos de la significación histórica y política que determina en buena parte la literatura de Díaz Castro. Mientras que el término *tránsito* que le da nombre a la protagonista de la otra novela tiene, por una parte, una significación muy terrenal pues hace mención al estado de movimiento, de circulación, de estar de paso de un lugar a otro, para decirlo con una palabra de nefasta y actual significación para el país, al *desplazamiento*, a la condición de *desplazados* en que queda la protagonista y su familia luego del abuso al que Urbano, heredero de la hacienda, pretende someter a *Tránsito*, hija del mayordomo de la misma propiedad; pero condición también a que la lleva su *amor* por Andrés: tanto la injusticia como el amor la hacen *Tránsito*. Pero esta alusión al movimiento también contiene el paso de un estado a otro, la metamorfosis y por esta vertiente, de acuerdo con el diccionario de la RAE, alude a la muerte de una persona especialmente santa y justa, y con tal nombre conmemora la cristiandad, el quince de agosto, la muerte de la virgen; matices de sentido que también se acoplan perfectamente, no sólo al asesinato de *Tránsito* a manos de Urbano, sino, además, al viaje de Andrés relatado en la *Introducción* que tiene como objetivo *trasladar* los restos de Tránsito a la capital para conmemorar con más facilidad su presencia y su muerte. Connotaciones místicas y religiosas que no son ajenas a la condición de creyente férreo, de *paladín de la fe católica y de las ideas regeneradoras* con que se

distinguía al autor, para quien no debería ser ajeno el planteamiento católico sobre la condición humana como *peregrina* en esta tierra que no es su verdadera *patria*.

Manuela y *Tránsito* son mujeres muy jóvenes de tierra caliente; ambas son de extracción popular; la una vive con la madre, la señora Patrocinio en la Parroquia y la otra es hija del mayordomo de una hacienda ganadera (*hato*), son muy trabajadoras, no tienen escolaridad, pero son muy independientes y hablan con mucha libertad. Como es de esperarse, son muy bellas y esto les da una condición literaria específica. El simplista supuesto de acuerdo con el cual, el hecho de ser *calentanas* es el que explicaría en última instancia estas notorias diferencias de carácter y de comportamientos con las mujeres blancas bogotanas, subtiende esta literatura; así lo presenta Roberto Cortázar en su estudio sobre la novela colombiana de 1908, luego de haber afirmado que “Tránsito” es una “novelita de escenas de tierra caliente”:

Por lo general, la tierra caliente ha sido la que en Colombia ha suministrado vida y animación a los escritores de costumbres, y es porque allí el calor pone todo en movimiento, la vida es varia, nadie está ocioso, se encuentra originalidad en personas y cosas, y la feracidad del clima alegra el paisaje y da origen á (sic) las diversiones genuinas del pueblo calentano, que siempre formaran una página aparte en nuestra literatura. (Cortázar, R., (1908), p. 14)

Lo cierto es que por oposición al encerramiento en la hacienda en torno a la señora del hacendado y de sus hijas legítimas, y al silencio literario, que viven *María* o *doña Inés*, protagonista del *Alférez Real*²⁰⁷, a *Tránsito* es posible encontrarla remontando el río Magdalena en una balsa, donde relata su historia y sus desventuras, o en diferentes pueblos trabajando, o en fiestas, etc., y siempre tiene una respuesta, un comentario, entabla diálogos sin mayor obstáculo y le expresa sus sentimientos y pretensiones abiertamente a Andrés, de quien está enamorada. En este caso, resulta mucho más pacato y estúpido él, que prefiere hacer presentes las arrogancias en que convierte los temores engendrados por los prejuicios con que responde a la afectación que proviene de sus sentidos y de sus sentimientos. Pero no es la tierra caliente, es su temprano y permanente encuentro con la necesidad y con el trabajo lo que les da su

²⁰⁷ Ciertamente esta última es más dotada de carácter y de expresión por el autor, que *María*, pero no lo es menos que estas características sólo superficial y fragmentariamente le sirven para reconocer su situación y sus sentimientos, por lo demás, no *expresan* otra cosa que su irrestricta adhesión a lo establecido, esto es su elección de esposo o su voluntad de tomar los hábitos.

característico manejo de mundo y su desenvoltura en el hablar. Situación que tiene lugar en la circunstancia especial de Ambalema como factoría del auge comercial y de exportación del tabaco, que se produjo a partir de la abolición del monopolio que sobre tal producto tenía el Estado desde la Colonia y que generó, una de las primeras formas modernas de verdadero trabajo asalariado en el país, al que por lo demás, también tuvieron acceso las mujeres. La existencia de una forma de trabajo que ya no sea la prolongación y la continuidad de las relaciones de servidumbre, es el genuino sustento de su independencia, de su autonomía que implica un reconocimiento y una valoración propia, manifiestos en su facilidad de expresión. Esta circunstancia, apenas en sus comienzos para el caso de *Manuela*, es una actividad plenamente establecida para 1876, año de los hechos acaecidos en *Tránsito* y está más próxima la decadencia de su ciclo, lo cual correspondería a la época en que se escribió la novela. Sin embargo, como en *María*, ni el clima caliente ni el trabajo asalariado, junto con las diferentes circunstancias que generan, son suficientes para crearle a la mujer un destino literario distinto a su muerte, sin olvidar que, además, en estos casos la fatalidad no procede del amor y de la enfermedad: *Manuela* y *Tránsito* son asesinadas.

Es necesario considerar, entonces, una condición común a las protagonistas: *Manuela*, *María*, *Tránsito* y *doña Inés*, todas son *hermosas*. La hacienda y el orden social en que se sostiene, siguen siendo el motor y el sostén del mundo en el cual son posibles los acontecimientos que conforman la trama de la novela. La descripción del paisaje tolimense desde el cerro de La Culebra, introducido mediante la mención de algunas de las características geológicas que recuerdan la *Peregrinación de Alpha*, y que es el primer *cuadro* que se “engarza” en la novela, corresponde a las tierras de una *hacienda*:

Aquella parte de la llanura es muy poblada, tanto, que si damos crédito á (sic) lo que nos refirieron, la hacienda de “Santana,” cuyo territorio íbamos pisando, tiene más de ochocientos arrendatarios ó (sic) cabezas de familia, y se extiende por muchas leguas.

Con ello se da pie para “engarzar” el segundo *cuadro* relativo a la caracterización etnográfica de la población que el autor denomina “la raza que puebla la comarca” luego de recordar que el nombre del “antiguo compañero de colegio” es Andrés, es decir, del caballero que se hizo compañero de viaje del narrador de la *Introducción*, en el tramo que va de Girardot a El Espinal:

Hablábanos (sic) nuestro compañero Andrés, pues tal era su nombre, de lo indefinible de la raza que puebla la comarca, mezcla confusa de todas las conocidas sobre el haz de la tierra, pero que conserva pronunciadísimos rasgos de la mongólica, y algunos de la africana, sin que por esto falten tipos de raza blanca pura.

Hay hombres y mujeres, todos nos parecían –por su aspecto sano, robusto y contentos– felices en medio de la pobreza; y esto lo atribuía nuestro compañero á las facilidades que hay para la vida en una comarca tan feraz, en donde con sembrar una platanera y tener una red de pescar, basta para vivir sin gran trabajo, lo que les da cierto espíritu de independencia indolente, pero no hasta el punto de sumirlos completamente en la pereza y en el abandono, porque no desdeñan las faenas varoniles, y son, por el contrario, muy buenos ginetes, (sic) domadores de ganado salvaje, expertos en el manejo de las embarcaciones, nadadores y andarines á (sic) pie, pero no tan aficionados al trabajo como es fama que son los antioqueños; gustan mucho del descanso y hacen trabajar a sus mujeres sin cesar, en términos que para ellas es un hábito lo que para los hombres una especie de solaz. La vida fácil los mantiene siempre de buen humor, cuando no han bebido con exceso, pues entonces se tornan iracundos é intratables; y son decidores y dispuestos siempre á (sic) la broma y al bureo. En la guerra no hay soldados mejores, porque reúnen á (sic) la resistencia de los indios de la sabana de Bogotá y de Tunja, la inteligencia y la iniciativa que falta á (sic) éstos; y su educación física los hace aptos para la profesión de las armas, pero también les da gran facilidad para desertar de sus banderas, cuando la causa que defienden no es de sus simpatías, pues todos tiene sus opiniones propias. (De Silvestre, (1886), pp. 12-14)

La hacienda considerada en la novela es primordialmente ganadera, las que se nombran lo son como “hatos” y la actividad que se les reconoce es del “herraje” y en las reuniones y fiestas hay “toreo” y “asado” de reses²⁰⁸. Aunque las dinámicas

²⁰⁸ No se llega como en el *Facundo* de Domingo F. Sarmiento, a una distribución *civilizatoria* entre la *estancia agrícola* y la *estancia ganadera* como razón de dos dinámicas de trabajo y, por tanto, de dos situaciones sociales y culturales, las cuales dan como resultado el *gaucho* como trabajador de la estancia ganadera; pues mientras esta diferencia se sostiene materialmente en la *pampa*: una infinidad de tierras dedicadas sólo a esta actividad, en Colombia las haciendas hasta ese momento involucradas

productivas y comerciales del tabaco se han instalado como fuerza motriz en la región y en la novela, esta no asume ni hace mención alguna del cultivo, cosecha y secado de la hoja del tabaco ni de las relaciones que el tradicional orden hacendatario tuvo con esta nueva economía, como si lo intenta Díaz Castro, especialmente en su cuadro *El Caney del Totumo*.

La condición de *heroína* depende en *Tránsito*, al igual que en *Manuela*, de la combinación de una doble condición. En primera instancia es de origen humilde, pertenece al sector social subordinado, pues es hija del *mayordomo* del *Hato de Paimé* en las inmediaciones del Guamo, que doña Pachita había heredado como viuda de don Pantaleón; y se dice sobrina de Cipriano Quimbayo, el boga de la balsa en que viaja Andrés, aunque los nombres de sus padres sean, Fermín Atuesta y Úrsula Perdomo; el otro boga, Juan Briñes, también se reconoce como sobrino de *Quimbayo*, lo cual indica o un descuido del escritor (el interés por el orden familiar se diluye en la medida en que se desciende en la pirámide social) o una familia extensa formada por medios hermanos, de lo cual resultaría un núcleo familiar y unas relaciones de parentesco muy diferentes a la de la estricta familia con que los escritores acompañan la propiedad de las haciendas. Los pormenorizados *cuadros de costumbres*, frente a esta situación, relajan su cuidado y sus detalles o renuncian a ingresar en la problemática complejidad de las relaciones de parentesco y la reproducción en el sector popular de la sociedad. Como en el afán clasificatorio de la *pintura de casta*, la idea usual de familia fracasa en su intento de ordenar y comprender la vida sexual del pueblo y muestra sus limitantes de simple prejuicio. Sin embargo, la pertenencia social de la protagonista cumple la función de *Virgilio* en el descenso del narrador al infierno del reconocimiento literario de lo popular.

En segunda instancia, *Tránsito* es hermosa. Aunque desde el primer momento en que la ve saltar a la balsa, el término que utiliza para expresar la sensación que le causa es subyugado, a pesar de la frecuencia con que utiliza la calificación de bonita/o para referirse a diversos aspectos de *Tránsito*, de que su belleza es reconocida por su primo Juan Briñes, por el amigo de Andrés que queda encantado con la “ojinegra”, a pesar de eso, el autor no dedica un *cuadro* específico a la belleza de *Tránsito*, sus

en la literatura, poseen tierras tan fértiles que la ganadería y la agricultura se dan por igual; hay que esperar a que ingresen los *Llanos Orientales* (con *La Vorágine*), para encontrar en el llano y en el *llanero* una condición análoga a las de la *pampa* y el *gaucho* del cono sur.

palabras no la asedian, ni detallan las cualidades de su hermosura ni expresan la afección que causa en Andrés. Sus descripciones siempre son muy sobrias, moderadas en los adjetivos, siempre más dedicadas al vestido que a la mujer, moderadas hasta lo reprimido:

...cuando se presentó en el puerto una muchacha de tez bastante limpia, ojos muy negros y vivarachos, andar desembarazado, como si toda fuese de goznes, y muy bien parecida. (De Silvestre, L. S., (1986), pp., 35-36)

Y un poco más adelante al verla participar en las tareas de la cocina:

No tardó Tránsito en llegar con el piloto. ... A pocas vueltas quitóse Tránsito el pañolón que la cubría, y como si fuera en su casa, se puso a ayudar a la casera a hacer la comida. Era de verla ir y venir en cuerpo gentil luciendo la camisa de tela blanca bordada de seda negra, la falda de tela morada y las blancas y sueltas alpargatas en que llevaba metidas las puntas de los pies más bonitos que he visto; sin sombrero y con el pelo levantado sobre la parte superior de la cabeza, llena de gracia y de donaire de la juventud. (De Silvestre, L. S., (1886), p. 62)

La mujer detrás de estas descripciones no parece de ningún modo poseer las cualidades suficientes para provocar lo que *Tránsito* en la novela. Cuando José Briñes, su primo, le cuenta a Andrés el motivo por el cual *Tránsito* tuvo que salir huyendo de la villa de Purificación reconoce que por ser “bonita” don Antonio, dueño de las tierras donde el tío Quimbayo tiene el rancho, comenzó a visitarla con frecuencia y la esposa de este, celosa la buscó y le pegó con un fuste hasta que se cansó y luego la amenazó de muerte si la volvía a ver en el pueblo. El pariente que acompaña a Andrés en su regreso a Girardot, reconoce que no está fea, luego que es guapa y que tiene bonitos ojos negros, pero en el transcurso de la novela es notorio su interés por *Tránsito* y cómo permanentemente ha estado pretendiéndola.

El tío de Andrés, dueño de la factoría de tabaco, la considera sencillamente un peligro, así se lo trasmite a su sobrino, prohibiéndole acercarse al lugar donde ella trabaja, prefiriendo hacer él mismo, lo que haya que hacer cuando implique estar cerca de ella y mandándolo de viaje, para mientras tanto trasladar a *Tránsito* a trabajar en Ambalema. Urbano, hijo de los dueños del hato en el cual el padre de la

protagonista trabaja como mayordomo, no solo intenta tomarla por la fuerza, sino que ante su fracaso les incendia la casa y los echa de las tierras; en otra ocasión le dispara al padre y éste lo apuñala, a lo cual sobrevive para finalmente asesinar a *Tránsito*. El único indeciso y temeroso frente a la hermosa muchacha es Andrés. Si, además, se tiene en cuenta que a ésta la afectó profundamente el que Andrés se conmoviera hasta las lágrimas con su relato; que a su vuelta se le presentara y le hiciera una declaración de servidumbre y esclavitud para siempre, y que luego lo intimidara con suicidarse si él asistía a un baile y con seguirlo a todas partes, se tiene un conjunto de escenas difíciles de reconocer como una historia de amor. Parecen más los comportamientos de una sociedad torpe frente a la belleza y al deseo, que no ha desarrollado el lenguaje para reconocerlos y vivirlos, por interesarle sólo un estricto código matrimonial, fuera del cual es incapaz de reconocer y comprender algo distinto, y de cuyos mandatos hace parte el rechazo del matrimonio entre contrayentes provenientes de estratos sociales diversos. Por esta razón, ni Urbano ni Andrés pueden tener una relación con *Tránsito* fuera de la violencia de la muerte; no se puede olvidar lo despectivo, confuso y distante que el protagonista fue con ella mientras estuvo en vida, pues fue más proclive a aceptar las prohibiciones y prevenciones del tío que a reconocer la afectación y los sentimientos que ella le despertaba; esto sólo sucede en el momento de su agonía y se convierte luego en culto a la difunta.

Como ya se insinuó al hablar del nombre de la protagonista, *Tránsito* es la primera *novela de camino* escrita en el país: tendrá continuidades muy significativas en obras como *La Vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera (1888-1928) y *Cuatro años a bordo de mí mismo (Diario de los cinco sentidos)* (1934) de Eduardo Zalamea Borda (1907-1963). La expresión es tomada del famoso género cinematográfico *road movie* o cine de carretera, que encierra todas aquellas películas cuyo argumento transcurre primordialmente en la carretera y que sanciona al automóvil como una condición de la vida y de la adultez en los Estados Unidos. Sin automóvil y sin carretera *Tránsito* es una obra sobre el estar en camino, no sólo transcurre en el río como sendero básico de la vida nacional, sino también en el entramado de caminos que comunican las ciudades y pueblos del *Estado Soberano de Cundinamarca* y a estos con Bogotá, y que culmina, como ya se dijo en la concepción católica del ser humano como peregrino en esta tierra y con la pretensión de trasladar los restos de su protagonista.

La novela arranca con el viaje de *Andrés* a las fiestas de la *Villa* de Purificación con el fin de cobrarle allí a un deudor de la compañía; ante el fracaso de este propósito ya para el fin del primer capítulo ha contratado una balsa y los bogas que lo devuelvan río abajo hasta Girardot.

La narración de los incidentes de este viaje ocupa pues, los primeros once de los veinte capítulos que componen la novela. En los restantes capítulos se ingresa en un movimiento constante: Andrés va a Bogotá para reponerse del naufragio y vuelve luego de tres meses acompañado de un amigo que viaja por entretenimiento; viaja su tío a los distintos puntos que lo requiera la factoría tabacalera; Andrés realiza nuevos viajes de negocios; *Tránsito* es desplazada a trabajar a otra ciudad por ser considerada como peligrosa; hay nuevos viajes para las fiestas de San Juan; y continúan más desplazamientos de *Tránsito* siguiendo al hombre del que está enamorada, para luego, en las sinuosidades de uno de estos caminos buscando a Andrés, encontrarse con Urbano quien la mata de un disparo. Finalmente, como ya se dijo, la *Introducción* también transcurre por los caminos que conducían a El Guamo (Tolima). Además de que el escenario permanente de la novela son los caminos, se puede proponer que ella es el resultado de la confluencia histórica de tres movilidades que aún determina las formas de vida en el país: El desplazamiento originado en la violencia que ejercen los dueños de una hacienda tradicional acostumbrados a poder disponer absolutamente de las tierras, sus recursos y sus habitantes; la dinámica propia del mercado mundial que hace un ingreso exitoso temporalmente al país a través del tabaco y su exportación, y, por último, los traslados en la vida de los profesionales provocados por la burocracia de una administración estatal centralizada.

Como ya se señaló, el uso de la idea de la tierra caliente y de la diversidad regional como factores explicativos de situaciones y de comportamientos comunitarios es una de las ideas, de los prejuicios más frecuente y acríticamente utilizados en la representación social del país, al punto de configurarse una especie de racismo regional: los costeños, los paisas o antioqueños, los boyacenses, los pastusos, los llaneros, los santandereanos, los opitas y, por su puesto, existen formas despectivas desde cada uno de estos pseudo gentilicios para los otros. La precariedad conceptual de estos términos se pone de presente en algo tan simple como que el término *costeño* no incluye a los habitantes de la costa del pacífico, o en el uso tan

fortuito que se hace del término *cachaco* así, por ejemplo, para los costeños es cachaca toda persona que no es costeña, los del interior. Sin querer desconocer las particularidades del clima o de la región geográfica como condicionantes materiales de la existencia humana, lo que si se quiere enfatizar es que esta determinación no es un simplista proceso causal que produzca siempre el mismo efecto, pues es constatable como a similares condiciones ambientales semejantes ubicadas en entornos geográficos distantes, las distintas comunidades y en diversos momentos históricos han dado respuestas muy diferentes, esto es, que los procesos de poblamiento hay que hacer el esfuerzo de comprenderlos en su singular complejidad, para no estar tergiversándolos con generalidades que no son otra cosa distinta a prejuicios que obstaculizan el conocimiento social e histórico.

Entre los caminos el protagonista es el río Magdalena. Desde la desembocadura del río Guarinó, un poco más al norte del puerto de Honda, punto de entrada y de salida de Santafé de Bogotá hacia el Atlántico, hasta unos kilómetros más al suroriente de los municipios de Girardot y de Flandes, el río Magdalena es la frontera entre los actuales departamentos de Cundinamarca y el Tolima; de ahí en adelante acentuando su dirección sur, el río proviene de haber cruzado las tierras huilenses y tolimenses, las cuales para la época de la novela (1876 -1886) tenían la condición de *Estado Soberano de Cundinamarca* (conformado por las *provincias* de Bogotá, Mariquita y Neiva), que le otorgó la *Constitución de los Estados Unidos de Colombia* de 1863, conocida con el nombre de la *Constitución de Rionegro*. Pero esta condición ya había sido reconocida desde 1858 por la *Constitución Política para la Confederación Granadina* y, antes por la sanción de la Ley de 15 de junio de 1857 que los erigió en Estados federados, para lo cual ya se contaba con constituciones provinciales (de Bogotá, Neiva, Cundinamarca y Zipaquirá, las contenidas dentro del Estado Soberano de Cundinamarca) desde 1853²⁰⁹. Ya con *Manuela*, la literatura

²⁰⁹ Existen *constituciones* para las provincias de Cundinamarca y Mariquita desde la época de la Independencia. Estas noticias se dan porque la época de creación y existencia de El Mosaico es plenamente la del federalismo. La existencia de constituciones provinciales es el escenario y el motivo de la ironía constante de la novela *Olivos y aceitunos todos son unos* (1868) de Vergara y la razón para que este no pueda sacar a la luz su recopilación de cuadros con el nombre de *Los Neogranadinos pintados por sí mismos*, porque para entonces ya la república se llamaba de los Estados Unidos de Colombia y la nominación analógica con la colección española se hacía difícil. Pero más allá de estos sucesos, lo que está en juego es la condición de Bogotá y su sabana, como centro y cifra cultural y social de la nación, problema resueltamente asumido por el grupo de mosaicos.

había hecho la travesía desde “La Parroquia” hasta Ambalema en las orillas del río y se había encontrado con el trabajo libre de las obreras en las factorías de tabaco, para luego ir hacia el norte, hasta los juzgados de Guaduas en el camino real que desde el puerto de Honda conduce a Santafé.

Con *Tránsito*, casi veinte años después y siempre siguiendo el aroma del tabaco y las vicisitudes de sus trabajadoras, en pleno auge de su exportación y del federalismo al que dio posibilidad, la literatura se interna más hacia el sur hasta la villa de Purificación, bastante más cerca ya de Neiva la tierra de José E. Rivera, para devolverse en balsa hasta Girardot. El tramo Honda-Neiva, es la más vital e importante arteria fluvial para la vida económica y social del país. Con la dinámica económica traída por el libre comercio del tabaco, esta región representaba para el momento, la confluencia entre el tradicional orden hacendatario y la decidida emergencia del sector exportador, presentada desde entonces, no sólo para Colombia sino también para Latinoamérica, como la única alternativa posible de desarrollo y de inserción en el mercado mundial. La anécdota y la necesidad de la gracia en el relato no permitieron a De Silvestre adentrarse en la entraña social que encuentra, como si lo hará Rivera después, con la producción del caucho.

Ya están establecidos, tanto la historia de la historia y sus implicaciones sobre la concepción del narrador y la verosimilitud, con ocasión de la *Introducción*; como la consideración de *Tránsito* como una *novela de camino* y sus alcances significativos. Es necesario, entonces, analizar algunas de las características que componen la obra de manera más inmediata en su escritura. Y al respecto lo primero que hay que comentar es sobre el lenguaje usado por el autor. Siendo los *cuadros de costumbres* el género literario consagrado por el sector letrado de la sociedad para crear su propia representación de un pueblo que empezaba a aparecer social, económica y políticamente a partir de sus propias dinámicas y actividades, esto es, ya no como la servidumbre correlato de su señorío, lo más usual es encontrar el énfasis en las singularidades de la expresión lingüística de este, como burdo exotismo frente al ideal de corrección en el lenguaje, que ellos ostentan, y que les permite, como las diferencias en el vestido, hacer ostensible la distancia aristocrática desde la cual se han representado a sí mismos y han concebido el orden social, y que ven amenazada desde el igualitarismo constitucional. Eustaquio Palacios señala a los esclavos bozales

por no hablar el español y, en general, a los esclavos, por hablarlo mal. La obra de Luis Segundo de Silvestre es una excepción en este sentido; estando estructurada la novela como un abierto y permanente encuentro entre el pueblo y un sector de la élite comerciante bogotana, poniendo en evidencia los prejuicios y las discriminaciones, manteniendo el trato de “patrón” y de “blanco” dado por la gente del pueblo a los pudientes comerciantes que todo lo pagan, y manteniendo en ocasiones la expresiones coloquiales, la novela hace uso de un lenguaje intermedio de acceso a los distintos personajes, sin énfasis ni en los preciosismos ni en los barbarismos. Es un lenguaje que permite una constante, fluida y significativa comunicación entre los personajes procedentes de distintos orígenes sociales. El encuentro de un lenguaje intermedio entre el afán de corrección gramatical al uso y el habla popular, le permite no conducir a esta última a una falsa expresión en un lenguaje que por su construcción o por sus contenidos no corresponde al cotidiano de la gente común y corriente, (como cuando Díaz detiene el transcurrir de la novela y pone en boca de sus personajes sencillos planteamientos o exposiciones políticas que no les corresponden), pero que tampoco está haciendo una constante transliteración de estos usos, convirtiéndolos en un exotismo que hay que registrar.

En este sentido es un lenguaje que evidencia un encuentro, un reconocimiento distinto de lo popular y, de ahí, su marcada predilección por la presencia de la oralidad. La primera manifestación de esta predilección es el uso de *refranes* para denominar los capítulos. Los refranes, esos sobrevivientes arqueológicos del estilo formular que le permitían a la lengua en su situación de oralidad primaria, a la vez, condensar contenidos de conocimiento y darles una forma rítmica, que permitiera su rápido aprendizaje y facilitara su acumulación y su transmisión. La fuerza expresiva del refrán, hace que cada uno de éstos ubicados al comienzo de un capítulo, cumpla una función similar a la llevada a cabo por la cartela con respecto al cuadro en la pintura: direccionar el sentido y la comprensión de la misma. De este modo, la inevitable comprensión cultural que el lector posee de manera previa a la lectura, genera una expectativa en relación a lo que ha de acontecer en el mismo. La segunda manifestación de la inclinación por la oralidad está en el continuo y copioso uso que hace de los diálogos, ese recurso de la escritura que, junto con la retórica, le permite crear la ficción de estar en medio de una escena de oralidad. Opción por la oralidad

que evoca de inmediato la memoria del intento que hace Ricardo Carrasquilla en *Las Fiestas de Bogotá*, por dar la impresión de una escritura que no era otra cosa que fragmentos de habla que se adherían al escritor al ir pasando por entre una multitud que estaba charlando.

El dominio ágil de un lenguaje aparentemente muy usual, “un plan sencillo y un entramado carente de artificiales complicaciones” (Samper, J. M. (1953), p. 228), y el uso diestro y permanente de los diálogos, le permiten realizar un relato fluido, continuo, sin la sensación incesante de interrupciones en las que se ubican cuadros sin mayor relación con la trama. Aunque en la novela los *cuadros de costumbres* son muchos y muy variados, son de *fácil engarce* en su desarrollo, según la expresión del mismo Samper. Esta estructuración de la trama hace que sus descripciones sean muy eficientes: detalladas cuando es necesario, también muy cortas pero de trazos eficaces; no hay ningún cuadro que ocupe un capítulo entero y su inserción es siempre oportuna y vinculada con lo que va sucediendo, lo cual promueve la gran variedad de los mismos: los bogas, las ventas de comida, paisajes de los distintos sitios por donde se va desarrollando el relato; la belleza y el vestido de *Tránsito* en diversas ocasiones; las fiestas; las peligrosas formas del toreo y los sanguinarios juegos con gallos, una escena de cocina en el suelo con la comida servida en hojas de biao que recuerda a otra similar en el cuadro de *Los bogas del Magdalena* de Manuel M. Madieto; las leyendas del Mohán y del Poirá, el indio brujo capaz de desterrar al Mohán del río, entre muchos otros. Este uso lo hace parecer muy diestro en la construcción y el sostenimiento de escenas dándole a la novela una unidad y una continuidad de trama de la que no gozan las otras. Su construcción de cuadros y la forma como estos son insertados en el desarrollo de la trama sin que resienta la estática, los hace oportunos, eficientes, breves y precisos cuando tienen que serlo. El costumbrismo vuelve por la permanente trivialización de la situación, por la conversión de lo que sucede en anécdotas que no desarrollan la interioridad, la intimidad ni la experiencia, ni la conciencia de la realidad; en acciones, que de una u otra forma, son contenidas en el mensaje práctico que contiene el refrán, característica por donde se hace presente la fragmentación, esto es, el pobre desarrollo de la trama. De ahí, la táctica última y drástica del chantaje de suicidio adelantado por Tránsito para lograr que Andrés no asista a un baile y el postrer recurso al homicidio, como manera truculenta de darle

salida y profundidad a una trama que no se desarrollaba, que seguía teniendo mucho de gratuidad.

***El Alférez Real*²¹⁰ (1886)**

El escritor Eustaquio Palacios, quien nació en el municipio de Roldanillo en 1830 y murió en la ciudad de Cali en 1898, tuvo una formación muy tradicional, similar a la recibida por los escritores hasta ahora tratados. Realizó sus primeros estudios en Cali, al parecer con los franciscanos, con quienes adquirió un buen dominio de la literatura clásica y del latín, conocimientos que luego usará esporádica y coherentemente en su narrativa, según Joaquín Peña Gutiérrez, autor del artículo sobre el novelista en el DELAL (Peña Gutiérrez J., en DELAL, 1995, artículo Palacios Eustaquio, tomo O-Z, p.35-81)²¹¹. Luego se doctoró en Derecho y Ciencias Políticas en Popayán y regresó a Cali, ciudad donde permaneció la mayor parte de su vida y que fue el centro de su actividad literaria y académica; allí hizo parte del cabildo, fue alcalde varias veces, así como también rector del colegio de Santa

²¹⁰ Esta novela tiene una amplia y significativa vida editorial. En la edición del Ministerio de Educación Nacional realizada en 2009 dentro del marco de la celebración del bicentenario de la Independencia se agregó un listado de treinta y una ediciones hasta 1997, incluida la primera de 1886 adelantada por el mismo autor en una imprenta de su propiedad. Sus primeros cuarenta años son los de menos existencia editorial pues sólo están señaladas cuatro, luego las ediciones se siguen con bastante regularidad en periodos de dos a cuatro años, más o menos. No se incluye en este listado la edición de lujo de la novela en gran formato, con prólogo de Darío Henao Restrepo, adicionada profusamente con fotografías y notas sobre Cali, documentos, pinturas, paisajes, etc., realizada por Sylvia Vera Patiño Spitzer e impresa por Editorial Panamericana, en 2003 y que puede considerarse como una buena fuente de información. Cuenta con ediciones hechas en Chile, en México, en Perú y dos en Nueva York. Lo anterior sin contar, obviamente, las *ediciones piratas* que son frecuentes en el país y surten un mercado popular del libro. Estas últimas ediciones, así como las realizadas por editorial Bedout de Medellín y Panamericana de Bogotá, son evidencia del uso que se ha hecho del libro para la enseñanza de la literatura en las escuelas y colegios; lo cual pone de presente los problemas referentes, primero: de dónde proceden los discursos con que se encuentran los estudiantes como literatura y, segundo: cómo se lleva a cabo tal encuentro. Al respecto también es indispensable tener en cuenta que en la década de los setenta se realizó una versión para la televisión de esta novela.

²¹¹ El principal estudio de su vida sigue siendo el realizado por Raúl Silva Holguín, *Eustaquio Palacios: de su vida y de su obra*, publicado en Cali en 1972 por Editora Feriva. Y una fuente muy particular es su pequeña *Autobiografía*, adicionada en la edición del Ministerio de Educación de 2009, pero tiene la limitante de sólo tratar con los años de infancia y pubertad del autor. Una información más usual y de descuidada precisión circula a través de los prólogos de las ediciones de su novela, especialmente los de Juan Luis Panero en la edición del Círculo de Lectores, colección Joyas de la Literatura Colombiana de 1985, el de Darío Henao Jaramillo, en la edición de 2003 y los anexos de la ya mencionada edición del Ministerio de Educación de 2009, así como en los distintos manuales escolares de *español y literatura*.

Librada por más diez años²¹². Dentro de su producción como escritor, su obra propiamente literaria es bastante escasa; además de la connotada novela, algunos poemas y algunas fábulas, pero su mayor esfuerzo está dedicado al periodismo (muchos artículos de diverso tema), a sus discursos políticos y a la publicación de libros de texto para la enseñanza. En sus actividades académicas y de escritor, tanto como en el tratamiento y la temática de su novela, es significativa su independencia con respecto a los centros educativos y a los cenáculos literarios de Bogotá y al sistema hacendatario de la Sabana, sin desconocer que pasó unos pocos años en esta ciudad educándose con la comunidad franciscana. Con *María*, publicada veintiún años antes y su autor Jorge Isaacs, la región del valle del río Cauca al suroccidente del país, entre las cordilleras Central y Occidental, hizo presencia en la literatura nacional; pero su autor y su protagonista involucran espacios más amplios y complejos, tanto al interior de la nación, como fuera de ella; y la novela es reclamada como *americana*. Con *Palacios* y el *Alférez Real*, se pretende que la región tenga su propia realidad literaria.

La determinación de la novela tiene complicaciones y es indispensable sopesar los términos que el autor mismo usó con tal propósito. En primer lugar, la obra lleva el nombre de una dignidad y cargo que se otorgaba y tenía sentido dentro de la trama jerárquica con que la corona española administraba sus colonias en América: el *Alférez real* era quien portaba el pendón y los signos del monarca, esto es, era el representante del rey, de la monarquía y su orden en las juntas, celebraciones y ceremonias adelantadas por el cabildo. Era escogido dentro de los personajes más acaudalados de la ciudad pues además de la representación, debía correr con los gastos que ocasionaran las efemérides y proveer las monedas que evidenciaban la bondad con que el rey correspondía a la lealtad que le guardaba la población.

En el siguiente renglón, y siempre teniendo en cuenta la edición hecha por el autor en 1886, está el término *novela*, objetivo de la dilucidación. Inmediatamente debajo y generándose así, casi el mismo problema, que muchos años después frente al pelotón

²¹² A nivel de actividades realiza un periplo muy semejante al de la mayoría de escritores considerados: tuvo una imprenta propia; participó en política; publicó el periódico *El Ferrocarril del Cauca* desde 1878 hasta su muerte; fue docente y también editó cartillas escolares: *Oraciones Latinas*, *Lecciones de Literatura y Gramática Castellana*; y de su producción literaria hacen parte también: un poema épico, *Esneida o el amor de madre*; los *Sonetos heroicos*, fábulas, apologías, discursos y cronologías.

de críticos habría de ocasionar Gabriel García Márquez, el autor coloca entre paréntesis la expresión: “(crónicas de Cali en el siglo pasado”.). Esta ambigüedad entre “novela y crónica” como géneros literarios, parece resolverse en la dedicatoria que hace de la obra “al señor doctor don Zenón Fabio Lemos” en términos de “ficción y de descripción”:

En ellas verás que me he servido de un cuento puramente fantástico, para describir personajes reales y hechos verdaderos, y las costumbres de esta ciudad en una época determinada: y verás también que he respetado los datos de la tradición en la pintura de los caracteres y en la cronología de los sucesos.” (Palacios, E., 2003, pp. 16 -17)

La tarea costumbrista está claramente establecida: realizar pinturas de personajes, hechos y costumbres haciendo uso de la descripción. Pero son pinturas que se ubican en una ciudad (Cali) y en una época determinada (algunos años a finales del siglo XVIII), con las cuales se propone reconstruir un orden secuencial de acontecimientos y cuyos temas son propuestos como reales y verdaderos, es decir, no son tipos, ni son circunstancialidades o contratiempos que redundan socarronamente sobre una situación o sobre un anhelo frustrado. Las condiciones de “verdaderos y reales” se derivan del “respeto de los datos y de la cronología de la tradición”, con lo que se pretende que sean hechos históricos. La artimaña literaria del costumbrismo ha terminado dentro de los umbrales de la historia y con ello se busca, según señala el autor, crear una “novela histórica”, la propone como un “género de literatura muy a propósito para dar a conocer los tiempos pasados”, y menciona los ejemplos de cómo W. Scott y A. Dumas han incorporado la historia de sus respectivos países a sus literaturas. Los ejemplos parecen proporcionar el culmen de la clarificación, aun cuando en ellos se ha efectuado una inversión, pues en estos no es la ficción (un cuento puramente fantástico) la que se usa para describir hechos reales, sino que son los acontecimientos y relatos históricos de una nación los que se incorporan a la literatura de un autor, a una amplia novelística realizada.

No faltaron en Colombia los cultores de la novela histórica durante el siglo XIX. *Yngérmina* (sic) o *la hija de Calamar: Novela histórica o recuerdos de la Conquista 1533 a 1537*, de Juan José Nieto, publicada en Jamaica en 1884, fue la primera de estas obras. El escritor más prolífico de este género fue Felipe Pérez Manosalva

(1836-1891), especialmente reconocido por su ciclo dedicado a los incas, con novelas como *Atahualpa*, *Huayna Cápac*, *Los Pizarros*, *Túpac Amarú*, *Jilma*, y complementado por dos dramas: *Gonzalo Pizarro* y *Las tres reinas*. En 1864 se publicó la novela *El último rey de los Muiscas* de Jesús Silvestre Rozo, que se ocupa con el enfrentamiento del cacique Tisquesusa con las huestes de Gonzalo Jiménez de Quesada. Ya dentro del ámbito costumbrista hay que tener en cuenta el *cuadro La ronda de don Buenaventura Ahumada* y *El oficial del Rey* de E. Díaz Castro y su intento de novelar el drama social vivido en las haciendas de la sabana de Bogotá y derivado de la toma del poder por parte del General J. M. Melo, en *El rejo de enlazar*. Son muchos los *cuadros* que tratan temas históricos y que se estructuran en torno a información referentes al pasado como *Caballos Nacionales* de Vergara y Vergara e investigaciones sobre algunas antigüedades de Marroquín. No obstante, ésta amplia producción, *El Alférez Real* es frecuentemente reconocida como la obra más lograda y destacada dentro de este género en el ámbito nacional en su momento. Históricamente hablando, esta calidad procede del amplio y sistemático uso que Palacios hizo de fuentes primarias, tanto escritas como de trabajo de reconstrucción de tradiciones existentes en su momento: “En materia de anécdotas curiosas, Cali ofrece una mina riquísima en sus archivos y en sus tradiciones populares: mina que yo he alcanzado a desflorar apenas...” (Palacios E. 2003, p. 16) De las fuentes escritas es indudable el uso que hace del archivo de las *Actas del Cabildo*, pues algunos pasajes de la novela proceden de transcripciones de este tipo de documentos. Pero también es cierto que tuvo acceso y trabajó con archivos eclesiásticos, tanto de libros de sacramentos, como de informes sobre la vida y actividades de las órdenes regulares; así como también es evidente el sustento en archivos notariales. Su trabajo con las costumbres locales, su intento de reconstruirlas en su sentido, en la significación de sus elementos y de manera más integra, se pone de presente en varios capítulos dedicados casi exclusivamente a recrear episodios de la vida colectiva.

El señalamiento de las crónicas, de la novela histórica, del conocimiento de los tiempos pasados y el sustento en un trabajo archivístico y etnográfico proponen la historia como ámbito de la narrativa y el discurso de E. Palacios. Pero la mención de un cuento puramente fantástico, la categoría de novela y las referencias a la descripción, la pintura y los *cuadros de costumbres* patentizan el trabajo y la

pretensión literaria. Lo que sigue siendo indispensable esclarecer es la convergencia entre la *crónica*, la *historia*, la *novela* y los *cuadros de costumbres* como formas de escritura y de representación literaria que convergen en la obra de Palacios. De manera más concreta y precisa se puede proponer que a partir de la constatación de que los géneros mencionados hacen uso de formas esencialmente diferentes de temporalidad, su convergencia en una obra debe considerarse por lo menos como problemática. En consecuencia, los problemas que se pretenden proponer como centro en torno al cual giran y adquieren sentido las presentes reflexiones, son el de la temporalidad como condición básica de la condición humana, social y personal y el de la literatura como instancia decisiva en representación y sentido que del tiempo se tiene en la cultura de una determinada comunidad. Las condiciones y alcances de este problema exceden con mucho las posibilidades de este comentario, con el que se busca sólo mostrar mínimamente la riqueza de su planteamiento y su importancia para la discusión referente al género de una obra literaria.

Este problema resulta más significativo si se tiene en cuenta que en el siglo XIX, gracias a los trabajos de la geología, la biología, las nacientes ciencias sociales y la historiografía, propiamente dicha, se tuvo acceso a una concepción del tiempo como no se había sospechado ni remotamente en los siglos anteriores, y con ello a la transformación de la milenaria concepción ontológica de lo real en una concepción histórica. Sumariamente se puede afirmar que en la novela y en la historia, a pesar de tratar con aspectos de lo real tan diferentes, es indispensable la elaboración de una temporalidad como experiencia, esto es como una unidad derivada del intento de darle un sentido al quehacer humano, ya sea social o individualmente, conminando al tiempo a ser algo distinto a la pura duración de los sucesos, a ser la instancia de elaboración de esa experiencia. Rodríguez C., (1995) en su artículo titulado *Crónicas*, por el contrario, señala que el tiempo es sólo la dimensión en la que se registra en riguroso orden sucesivo de fechas, un conjunto de hechos y hazañas de un determinado personaje o acontecimiento, a fin de proveer un testimonio organizado y pretendidamente fidedigno que garantice su memoria. En el *cuadro de costumbres*, en general, en su primaria consideración de la descripción y su asimilación de esta a la pintura, su temporalidad resulta sobreentendida y determinada casi exclusivamente por la duración de la anécdota o del fragmento tratado: una mañana, el tiempo de una

visita o de un paseo, etc.; sin que lo anterior sea óbice para que en ocasiones se extienda a registrar información histórica, pero entonces se asimila a la temporalidad de la crónica. En *cuadros* como *La ronda de don Ventura Ahumada* de Díaz C., con una unidad de acción tan lograda que sustituye la sencilla duración, ha permitido que se plantee su consideración como novela corta o cuento; y en *cuadros* como *La mujer en la casa*, también de Díaz, y *Un par de viejos* de Vergara, el poético tratamiento del asunto los acerca a una temporalidad existencial y no meramente cronológica.

A la *novela* propiamente dicha corresponde lo que Palacios denomina “un cuento puramente fantástico”, esto es, la romántica historia de un amor prohibido entre Daniel y doña Inés de Lara, tema por el que es reconocida la obra, pues es el único asunto que genera una trama y, por tanto, a partir del cual se configuran algunas decisiones y acciones que producen toda la expectativa que la alimenta. A nivel de escritura, como ya se mencionó, es clara la presencia de su formación en latín, en literatura clásica y en gramática castellana. Las descripciones que son el recurso más abundante, pueden ser extensas y detalladas logrando imágenes pormenorizadas, coherentes e integrales de aquello que quiere describir, pero también las hay que están construidas con pocos y muy generales trazos, pero muy pertinentes, logrando eficazmente la transmisión de un ambiente, un momento o una situación. El manejo de las unidades espaciales y de la continuidad temporal es consistente y lógico, contribuyendo al logro de un mejor efecto de verosimilitud. Sus capacidades como escritor también se hacen notar en la dosificación de la información sobre los enamorados, con la cual busca que a pesar de los extensos tramos descriptivos que componen la novela, referentes a diversos tópicos y que en la mayoría de los casos no tienen incidencia directa sobre el argumento, sean muy pocos los capítulos en los que no haya mención o noticia alguna sobre los protagonistas y la situación de su enamoramiento.

Por lo demás, la novela no es más que una urdimbre superficial y artificiosa de un amor imposible entre dos jóvenes provenientes aparentemente de lugares sociales muy distintos, lo cual hacía impensable su relación, esto es, su matrimonio, porque no podía ser de otra forma. La estricta identidad entre amor y matrimonio ni siquiera hay necesidad de formularla, está sobreentendida; lo que, si se sancionará permanentemente en el transcurso de la novela, es que tal vínculo sólo puede darse

entre contrayentes provenientes de la misma extracción social. La trama arranca presentando dos incertidumbres: la orfandad de Daniel y la condición de mulato de Fermín, dos de los tres participantes en la escena de cabalgata entre la ciudad de Cali y la hacienda de Cañasgordas, con que se da inicio a la novela. La primera propone un desconocimiento total de su procedencia: ante la pregunta de Fray Joaquín Escobar, tercer participante en la cabalgata, Daniel responde que no sabe nada sobre ninguno de sus padres y que de lo único que hay certeza es que la señora que lo crió no es su madre biológica. Este desconocimiento es el que va a dar lugar a la tensión generada por la imposibilidad de la relación y al posterior reconocimiento (anagnórisis) que dará desenlace a la trama. La condición de mulato —hijo de padre blanco y madre negra o de padre negro y madre blanca, conforme a la concepción de castas vigente durante la Colonia— de Fermín deja planteada la sospecha sobre la estricta observancia por parte del *Alférez* de los principios que cela con tanta intransigencia: el mulato es la constancia, no solo de una sexualidad que no termina en matrimonio, sino también de que el *amo* más encumbrado, si podía saltar toda la distancia social o cualquiera de ellas y hacer uso sexual de sus esclavas, en este caso de Martina, y que, por tanto, sus principios no eran los de una moralidad sino los dictámenes, las imposiciones de una autoridad.

La artificial trama de un amor imposible con final feliz tiene como resultado una novela muy precaria, a pesar de las líricas páginas dedicadas al reconocimiento íntimo que cada uno de los enamorados hace de sus cuitas y de los capítulos dedicados a la presentación de ellos. En el consagrado a doña Inés de Lara y Portocarrero, joven de diecisiete años, es caracterizada por cuatro aspectos directamente relacionados con la trama: primero, como poseedora de una belleza encantadora que la convertía en permanente objeto de propuestas matrimoniales, que ella invariablemente rechazaba, pues ningún pretendiente había tenido la virtud de conmover su corazón; segundo, como una huérfana de madre y padre, siendo este último un gran amigo del *Alférez*, a quien en el momento en que presintiendo su muerte le pidió encargarse de su hija, encomendándole su fortuna y su voluntad de que llegado el momento, la casara con pretendiente rico y de alta alcurnia aunque siempre con el asentimiento de doña Inés; tercero, como una mujer refinada, aristocrática (sus forma de vestir evidenciaba que había sido educada por alguien que conocía los usos de la corte), de una inmensa

fortuna y, en último lugar, como poseedora de un carácter muy serio, taciturno, solicitaría y triste, consagrada al recuerdo de sus padres y de su pérdida. Esto la convierte en un ser distante, hermético e inalcanzable, pero con las cualidades para provocar fuertes pasiones y ambiciones, por supuesto. Como era de esperarse, ella gozaba de un inmenso cariño y de todos los cuidados por parte del *Alférez* y su familia.

Como ya se señaló, Daniel también es presentado como huérfano, pero en él esta condición está sumida en el misterio, aun cuando su madre de crianza le ha prometido hablarle de sus padres, cuando alcance la mayoría de edad, a los veinticinco años. Sin embargo, su descripción deja claramente establecido que es blanco; de comportamiento intachable y observante estricto de la moral al uso; ha sido estudiante dedicado de los franciscanos y alumno dilecto del padre Escobar, quien está permanentemente al cuidado de su dedicación al latín, a las matemáticas, de los libros que ha de leer y del comportamiento que ha de guardar:

- ¿Qué edad tienes?
- Ya he cumplido veintidós años, según me dice mi madre.
- ¿Doña Mariana es realmente tu madre?
- No, señor, pero yo le doy ese tratamiento porque me ha criado y casi a ella debo la existencia: yo no conocí a mi madre, porque creo que murió al darme a luz. ¡Si ella viviera, cuánto la amara!
- ¿Cómo se llamaba tu madre?
- Tampoco lo sé, porque la señora Mariana dice que no la conoció.
- ¿Y tu padre?
- Ignoro quien fue mi padre y si está vivo o ha muerto.
- ¡Pobre Daniel! No te faltará la protección del cielo. Humíllate ante los designios de la Providencia, que la humildad es virtud que hace fuerza a Dios. El Profeta dice que ‘es bueno para el hombre el haber soportado el yugo desde la niñez’; que ‘se sentará solitario y callará porque se llevó sobre sí’. Y dice también: *Ponet in pulvere os suum si forte sis spes.* (sic) ¿Entiendes eso? (Palacios, E. (2003), p. 27)

La tutela del padre Escobar sobre Daniel, lo llevó a utilizar su compadrazgo e influencia sobre el *Alférez*, para que éste lo tomara como su secretario personal, razón por la cual el muchacho se hallaba viviendo en la hacienda de Cañasgordas. Las permanentes constataciones de la diferencia social entre los enamorados, la afluencia de pretendientes encantados por las cualidades de *diosa* de doña Inés, las alternas

enfermedades de Inés y de Daniel, que con su sombra de muerte se hace ocasión para el reconocimiento y expresión de sus sentimientos (ha de entenderse que este reconocimiento y expresión no son compartidos, sino que tienen lugar en la interioridad de cada uno, pues ambos son observantes estrictos de los prejuicios mencionados: la una jamás degradaría su condición y el otro no sería capaz de tamaña osadía y atrevimiento) y, por último, el secuestro del protagonista, no son suficientes para superar lo artificial y soso de una trama pasional en una sociedad ordenada por la pacatería, la trivialidad, los prejuicios y la mentira. A tal punto el drama que estructura la novela es flojo que Daniel permanece secuestrado durante un periodo de más o menos año y medio en que transcurre la intriga, sin que nada se sepa de él y sin que nada suceda, pues lo único que provoca es la decisión de doña Inés de irse de monja: la otra trágica alternativa para los amantes en la época.

La contradicción entre una novela histórica designada con el nombre de una dignidad cortesana, *El Alférez Real* y el hecho literario insoslayable de que se estructura sobre el melodrama de la pasión entre dos personajes que fortuitamente llegan a vivir a la casa de hacienda de quien posee el mencionado título, señala hacia la necesaria inconsistencia dramática de la obra. Esta condición permite evidenciar que lo “puramente fantástico del cuento”, lo presenta el autor no como vinculado con el reconocimiento de la “ficción” como realidad literaria, sino como la condición de “instrumento artificial del que se va a servir” para “exponer una serie de cuadros de costumbres”. La novela está destinada a brindar un marco de tiempo, entre los primeros días de marzo de 1789 y el segundo semestre de 1790, en el cual el autor puede colgar ordenada y centradamente su exposición de pinturas, disimular la yuxtaposición en que se hallan los muchos *cuadros de costumbres* que la conforman.

Pero, ¿qué pintan, qué describen esos cuadros? Primordialmente la realidad de don Manuel de Cayzedo y Tenorio, su hacienda de Cañasgordas, su condición de *Alférez Real* y su familia, y la *noble y leal* ciudad de Cali. Los *primeros cuadros de la exposición* están dedicados a *las haciendas*. Como previamente se mencionó, la novela comienza con el viaje a caballo del mulato Fermín, del joven Daniel y del sacerdote Escobar, un sábado de los primeros días de marzo de 1789, de la ciudad de Cali a la hacienda Cañasgordas. Se repite nuevamente la inconsistencia del desarrollo de la obra con respecto a los títulos con que el autor la presenta: lo primero que

sucede es el abandono de la ciudad, el salir de Cali para ingresar en el mundo de las haciendas. Cañasgordas es una hacienda lo suficientemente grande como para que del orden arquitectónico hagan parte una capilla y un cementerio, por tanto, debe haber un sacerdote los domingos que celebre la misa, acompañe algunas otras actividades religiosas y de paso sancione desde la autoridad de la Iglesia el acaecer de la vida en la hacienda. En este caso, en particular, es el sacerdote Escobar, valedor de Daniel y compadre de don Manuel. Además, a medida que se va desarrollando el viaje, el autor va estableciendo a qué haciendas pertenecen los distintos terrenos por los que se va pasando:

...atravesaron en silencio el llano de Isabel Pérez...; ...los criados de la hacienda de Isabel Pérez que apartaban las vacas de los terneros, como es costumbre a esa hora, ...; pasada la quebrada, entraron en el extenso y limpio llano de Meléndez; a la izquierda, a una o dos cuerdas del camino real, estaba la hacienda de don Juan Félix de Espinosa, con casa grande de teja, de espaciosos corredores y con oratorio en el extremo del que quedaba en el frente de la casa; esclavos que obedecían al tañido de la campana; vacas, yeguas, plantaciones de caña de azúcar y trapiche. A la derecha, al lado de la loma, la posesión de don Francisco Mateus, con casa, esclavos, trapiche y ganado. Más lejos, al oriente, al extremo del llano, se alcanzaba a ver la casa de la hacienda de Limonar, perteneciente a doña María Saa, viuda de don Baltazar Rodríguez. ...

Y más adelante:

Pasando el río, entraron en tierras de la hacienda de Meléndez, llamada hoy San Joaquín; a la derecha se alzaba en una ligera eminencia la alta casa de la hacienda (la misma que hay hoy), perteneciente entonces a doña Teresa Riascos, madre de fray Pedro Herrera; a la izquierda, del camino real para abajo, había otra hacienda perteneciente a don Jerónimo Escobar; a la orilla del camino había un bosque de carboneros, arbustos de color simpático y de flores alegres. (Palacios Eustaquio, 2003, pp. 22 y 27)

La mayoría de las haciendas que son mencionadas en la obra tienen cultivos de caña de azúcar y trapiche o ingenio, es decir, estaban dedicadas a la producción de azúcar y de melazas; aún hoy en día es así, con la diferencia de la tecnificación y la diversificación industrial de productos extraídos de la caña: alcohol etílico, alcohol carburante, pulpa para papel y los productos de ahí derivados, para mencionar solo los

principales. Es claro que lo que sea Cali en la novela como ciudad lo es, en gran parte, como vida urbana derivada del sistema de haciendas ubicado en las riberas del río Cauca.

Del paisaje de haciendas hallado por el camino que conduce de Cali a Popayán, el narrador se detiene y dedica el segundo capítulo a *La Hacienda de Cañasgordas*, destino de los tres jinetes ya mencionados. A pesar de la importancia de la caña de azúcar para el desenvolvimiento social y económico de la región, el término *Cañasgordas* es la manera como los españoles denominaron a las guaduas, planta igualmente abundante en muchas partes del país y de variados usos. Palacios da inicio al capítulo con una presentación contundente de la importancia y lugar de esta heredad:

Cañasgordas era la hacienda más grande, más rica y más productiva de todas cuantas había en todo el Valle a la banda izquierda del río Cauca. Su territorio era el comprendido entre la ceja de la cordillera Occidental de los Andes y el río Cauca, y entre la quebrada de Lili y el río Jamundí.

La extensión de ese territorio era poco más de una legua de norte a sur, y varias leguas de oriente a poniente. (Palacios, E. 2003, p. XX)

En el resto del capítulo el autor se deleita con la belleza del paisaje en el que se hallaba la hacienda, pero, sobre todo, haciendo el inventario de algunas de sus riquezas y de sus renglones y sistemas de productividad:

La riqueza de la hacienda consistía en vacadas tan numerosas, que el dueño mismo no sabía fijamente el número de reses que pacían en sus dehesas, aunque no ignoraba que pasaban de diez mil: era casi tan opulento como Job, quien por su riqueza <era varón grande entre todos los orientales>, ...

...

Además de las vacadas, había hatos de yeguas de famosa raza; extensas plantaciones de caña dulce con su respectivo ingenio para fabricar el azúcar; grandes cacaotales y platanares en un sitio del terreno bajo llamado Morga.

En la parte alta había muchos ciervos, en tanta abundancia, que a veces se mezclaban con los terneros; y en la montaña y en las selvas del Cauca, abundante caza de todo género: cuadrúpedos y aves. Piezas bien condimentadas de diferentes animales de monte figuraban frecuentemente en la abundante y suntuosa mesa de los amos; y con más frecuencia, aunque sin condimento, en la humilde cocina de los esclavos.

De estos había más de doscientos, todos negros, del uno y del otro sexo y de toda edad; estaban divididos por familias y cada familia tenía su casa por separado.

...

La mayor parte de esos negros habían nacido en la hacienda, pero había algunos naturales de África, que habían sido traídos a Cartagena y de allí remitidos al interior para ser vendidos a los dueños de minas y haciendas. Estos eran llamados <bozales>, no entendían bien la lengua castellana, y unos y otros la hablaban malísimamente.

A esa multitud de negros se daba el nombre de cuadrilla y estaban a órdenes inmediatas de un capitán llamado el tío Luciano.

Eran racionados todos los lunes, por familias, con una cantidad de carne, plátanos y sal proporcionada al número de individuos de que constaba cada una de ellas: con ese fin se mataba cada ocho días más de veinte reses. Todos estos esclavos, hombres y mujeres, trabajaban toda la semana en las plantaciones de caña; en el trapiche, moliendo la caña, cociendo la miel y haciendo el azúcar; en los cacaotales y platanares; en sacar madera y guadua de los bosques; en hacer cercas y en reparar los edificios; en hacer rodeos cada mes, herrar los terneros y curar los animales enfermos; y en todo lo demás que se ocurría.

Pero se les daba libre el día sábado para que trabajaran en su provecho: algunos empleaban este día en cazar guaguas o guatines en el río Lili o en los bosques de Morga, o en pescar en el Jamundí o en el Cauca; otros, laboriosos y previsivos, tenían sus labranzas sembradas de plátano y maíz, y criaban marranos y aves de corral: estos, a la larga, solían librarse dando a su amo el precio en que él los estimaba, que era por lo regular de cuatrocientos a quinientos patacones. Cuando un marido alcanzaba así su libertad, se mataba enseguida trabajando para librar a sus hijos y a su mujer y esto no era muy raro.

A la falda oriental de la gran colina que hemos descrito estaba la casa de la hacienda, que hasta ahora existe, con todos los edificios adyacentes, casi a la orilla de la quebrada de Lili. Esa casa consta de un largo cañón de dos pisos, con un edificio adicional en cada uno de los extremos, los cuales forman con el tramo principal la figura de una Z al revés. A continuación de uno de esos edificios adicionales estaba la capilla y detrás de esta el cementerio.

La fachada principal de la casa da vista al oriente, y tenía en aquella época un gran patio al frente, limitado por las cabañas de los esclavos, colocadas en línea como formando plaza y por un extenso y bien construido edificio, en donde estaba el molino, movido por agua, y en dónde se fabricaba el azúcar. (Palacios, E. 2003, pp. 36-40)

Las páginas finales del capítulo están dedicadas a describir las distintas riquezas existentes en la casa de hacienda: muebles, lozas, guadameciles grabados con el escudo de armas de la casa, pinturas, etc. La extensión de la anterior cita se justifica pues en ella es posible hallar el reconocimiento que el autor hace de los principales

elementos que componen el complejo hacendatario: la gran propiedad de tierras, el paisaje y su sistema de aguas, la ganadería, los distintos productos agrícolas que incluyen el sustento de la producción del trapiche o ingenio: la caña de azúcar y, por supuesto, la gran cuadrilla de esclavos; y la organización social que este sistema económico supone expresado en su complejo arquitectónico de los edificios de la casa de hacienda, las cabañas de los esclavos, el trapiche y los lugares religiosos: capilla y cementerio, y el orden familiar.

La mayor parte de las escenas que componen la novela transcurren en la hacienda Cañasgordas y, además, del capítulo inicial que lleva su nombre, muchos otros y diferentes pasajes están consagrados a dar noticias sobre varios aspectos que constituían el orden vital y cotidiano sobre el que se levantaba. En el capítulo de *El Rodeo* se reconstruye esa labor mensual de arrear el ganado hacia ciertos potreros a fin de poderlo recontar, herrar y atender los semovientes que estuvieran enfermos. Comenzando con los pormenores de la escena sobre la compra de tres esclavos jóvenes bozales, de la cual se aporta hasta una transcripción de la escritura en que se fijó la transacción; el capítulo *Octubre en Cañasgordas* relata el pavor y las desgracias que ocasionaban las tormentas en la época de lluvias: las inundaciones, la muerte de amos, esclavos y ganado, y los incendios provocados por los rayos. Ya se señaló cómo las particularidades del viaje con que se inicia la novela tienen sentido en cuanto acompañamiento del sacerdote de confianza de la familia hacendada que ha de celebrar los oficios religiosos al día siguiente, con lo que se da paso al capítulo *El domingo en la hacienda*; en el cual el autor para mostrar la bondad y la probidad del orden hacendatario y esclavista, refiere la manera como el sacerdote se inmiscuye y direcciona la vida y las ideas de cada una de las principales instancias sociales que hacen parte de aquel: la organización y racionalización del trabajo esclavo, el lugar y la condición de la mujer y, por último, los criterios de decisión y actuación del *Alférez* y dueño de la hacienda. Lo anterior por señalar algunas de las descripciones más significativas en la construcción literaria de la hacienda *Cañasgordas*. Aun siendo el sustento material de la forma de vida social involucrada en la novela y, por tanto, el horizonte de sentido de muchos de sus elementos, su descripción ocupa un lugar separado en el texto, es completamente impersonal, no es entretendida con el habitar que de ella hacen los personajes, condición que lleva a una secuencia narrativa

de simple yuxtaposición, a un orden de exposición museal o de galería: la relación entre los *cuadros* y objetos expuestos no es asumida por la novela, dejando en el lector un efecto de *fragmentación* permanente y de relación no resuelta entre el contexto y la trama.

El hecho de que la hacienda sea *Cañasgordas* impone necesariamente la presencia de su propietario don Manuel Cayzedo (1730-1808); y el hecho de que sea la más rica y productiva la hace el sustento de que su propietario ostente la dignidad y el cargo de *Alférez Real*. De esta manera se establece una relación entre un sistema productivo hacendatario local y un ordenamiento social y político monárquico mundial a través de un centro administrativo urbano, del cual es pieza esencial la religión católica como fundamento ideológico.

Tal era, a grandes rasgos, en 1789, la hacienda de Cañasgordas, que pertenecía al muy noble y rico señor don Manuel de Cayzedo y Tenorio, Coronel (sic) de milicias disciplinarias, Alférez Real y Regidor Perpetuo de la muy noble y leal ciudad de Santiago de Cali. La ciudad tenía estos títulos por Cédula Real, y el mismo origen tenían los de don Manuel de Cayzedo. (Palacios E., 2003, p.40)

A lo largo del texto y de la permanente intervención de don Manuel en todo tipo de asuntos (de la hacienda, de la ciudad, de la familia, personales, etc.) se están señalando características de este personaje que, de acuerdo al título y al señalado género de *novela histórica* es el protagonista. Son reiterados los episodios en que se enfatiza en su bondad y largueza en auxiliar en asuntos económicos, aún a desconocidos; también se insiste en la seriedad y adustez de genio, en especial su intransigencia con respecto a guardar la diferencia entre los distintos estamentos de la sociedad. Los capítulos dedicados a *La Pascua*, *Las sesiones del Ayuntamiento* y *La Jura de Carlos IV* contienen información sobre sus funciones, su figuración y su actuación como *Alférez*, pero es en el dedicado a Inés, donde se encuentran un par de páginas consagradas a describir a *don Manuel*:

...tenía a la sazón un poco más de sesenta años: era de regular estatura, bien formado de color blanco, cabellos negros encanecidos ya, ojos negros, frente espaciosa, mejillas llenas y sonrosadas; no usaba bigote ni pera, sino solamente patillas, que le caían muy bien. Era todavía bastante ligero en sus movimientos y e maneras agradables en el trato con sus iguales. Su carácter de verdadero hidalgo castellano, se

prestaba a las acciones más generosas, aunque un tanto desigual, pues tan pronto se presentaba amable como iracundo.

En materia de linaje estaba muy pagado de su alcurnia y mencionaba con orgullo la larga serie de sus ascendientes, todos los cuales habían ejercido el honroso cargo de Alférez Real, de padres a hijos, y habían recibido de los reyes de España señaladas muestras d distinción, juntamente con su escudo de armas.

Estas distinciones honoríficas que había recibido del Soberano, unidas al esplendor de su raza, a su regular ilustración y riquezas le daban en la ciudad de Cali y su jurisdicción una autoridad casi ilimitada; al mismo tiempo que su carácter franco y generoso, su honradez proverbial y el interés con que propendía siempre a toda mejora de utilidad común, le granjeaban gran prestigio entre sus compatriotas y la general estimación. Era de hecho y de derecho el personaje más importante de la ciudad.

Ponía particular esmero, siempre y en toda circunstancia, en defender los fueros y privilegios de su familia y en mantener una valla insuperable entre la nobleza y la plebe: en este particular no transigía. Cumpliéndose este requisito, era amable con todos, a pesar de su aspecto severo; y todo plebeyo o «montañés», como se decía entonces, que ocurría a él en algún apuro pecuniario, estaba seguro de que no perdía inútilmente la vergüenza, porque siempre conseguía lo que buscaba. (Palacios E. 2003, p. 46)

El retrato que su nieto dedicó a su memoria, en el que don Manuel de Cayzedo posa de medio cuerpo sentado en un sillón rojo, tiene en su ángulo superior izquierdo el escudo de armas de la familia y en la parte inferior hay una cartela cuyo texto sorprende por la coincidencia en ideas y expresiones con la descripción que del personaje hace Palacios en su novela:

EL SOR. D^N MANUEL DE CAYZEDO I TENORIO; Caballero de la Real y distinguida Orden de Carlos III, Teniente Coronel (sic) de milicias disiplinadas (sic), Alférez Real, Regidor perpetuo de Cali, ciudad de su nacimiento. Hombre esclarecido por sus virtudes, su genio y distinguida inteligencia: lleno de Fé (sic) y de Caridad, se honraba de ser cristiano y con sus riquezas derramaba su beneficencia, en el seno de los pobres: amante de su patria, la servía en todo con desinterés y provecho, atendiendo al bien público en general, desempeñando los destinos locales y acometiendo con entuciasmo (sic) todas la empresas de utilidad pública entre las cuales le honran más sus trabajos personales en 1770 y 1805, sobre el camino de la Buenaventura y su eficaz cooperación en la redificación de los templos y fomento del culto Católico: filántropo por genio, su casa era el consuelo de los forasteros. Murió de 78 años en el de 1808, llorado de todos: su memoria se conserva con Veneración y a ella consagra este recuerdo de afecto su nieto F, de C.

Como es de esperarse el orden familiar que se deriva de tanta autoridad e importancia reunidas en don Manuel es enteramente patriarcal: el reconocimiento de la mujer es solo a partir de la belleza, de sus vestidos, de sus virtudes, de la condición de esposas y madres, desde la manera como se resuelvan frente a estos roles, se les menciona para luego ser silenciadas por completo, tal como sucede en *María*; lo cual resulta claramente contradictorio con la posibilidad de una novela fundada en una pasión sin el más mínimo asomo de conflicto con tal orden, sin la más remota posibilidad de que una relación sea reconocida como cosa distinta a la estricta continuidad de lo mismo. El orden patriarcal en *María* es absoluto, inconsulto, el padre de Efraín es la única e inapelable instancia de decisión, mientras que don Manuel con muchos más atributos de poder si recurre al criterio y consejo, en especial de su *compadre*, el sacerdote fray José Joaquín Escobar; pero esto tiene lugar, precisamente porque su poder es tanto, que representa a los órdenes hacendatario y monárquico y, por lo tanto, debe pactar con los otros poderes, especialmente el de la iglesia, mientras que el patriarcado en *María* está circunscrito a asuntos de familia.

Las haciendas a uno y otro lado del río Cauca con su dinámica productiva; la burocracia de la corona y las diversas órdenes sacerdotales eran, para el autor, las tres fuerzas preponderantes en la determinación de la condición de Cali como ciudad. A la ciudad circundada de haciendas y escenario de las fiestas y solemnidades religiosas y monárquicas, se funde la ciudad arquitectónica trazada en torno a sus iglesias, parroquias y conventos, y de una vida urbana sustentada en la piedad:

Había entonces las mismas iglesias que hay hoy, porque, aunque tenemos como nuevos los templos de San Francisco y de San Pedro, consagrado el primero en 1828 y colocado el segundo en 1842, estaban en servicio en lugar de éstos la iglesia vieja de San Francisco y una capilla en donde está hoy la matriz, y que servía de parroquial. Había, además, la de Santo Domingo, que ya no existe.

Cinco conventos de frailes tenían la ciudad: San Francisco, Santo Domingo, San Agustín, La Merced y San Juan de Dios.

Este último con su hospital estaba situado cuadra y media arriba de la plaza y había sido fundado en 1758 por...

Además de estos conventos existía ya el Beaterio, casa de asilo fundada en 1741...

....

En la esquina exterior de algunas casas del centro de la ciudad había un nicho en la parte alta de la pared, y en ese nicho la imagen de un santo, a veces en estatua; allí se encendía un farol todas las noches.

.....

Habiendo, como había tantos clérigos regulares y seculares, el número de sacerdotes que decían misa diariamente pasaba de cuarenta. En los testamentos de aquel tiempo vemos que los moribundos ricos disponían que, al morir, se les dijera veinticinco o treinta misas de cuerpo presente, y se las decían.

La influencia del clero regular era grande: la ciudad en sus costumbres parecía un convento; la piedad era general, y se hacía alarde de ella por nobles y plebeyos: todas las familias se confesaban varias veces en el año, y forzosamente en la cuaresma, porque había excomunión por un canon del Concilio IV de Letrán, confirmado por el de Trento, para los que dejaban pasar años sin cumplir con el precepto anual.... Por fortuna, ninguno daba lugar a que se aplicaran tales leyes.

Todos sabían cuando era día de ayuno, y en efecto, ayunaban.

En toda dificultad, toda desavenencia y toda desgracia que ocurría en las familias, era un fraile el consejero obligado.

De esta influencia benéfica, de las prédicas constantes y del buen ejemplo, resultaba que las costumbres públicas eran severas, que los delitos eran raros... (Palacios E., 2003, pp. 100-102)

No es aún una ciudad con dinámicas y vida propias; además de los datos característicos de una guía: población, fundador y fecha de fundación, límites, etc., apenas se mencionan unos primeros comercios y se oye el jolgorio lejano de algunos bailes que se organizan en la noche, muy seguramente provenientes del hecho de que un poco más de un sexto de su población sean esclavos africanos, bailes que se sostuvieron hasta convertir a Cali en la capital mundial de la *salsa*. Por lo demás, las referencias a la población citadina son escasas, se les ubica en las distintas festividades, se relata con bastante detalle un matrimonio de blancos pobres y se insiste permanente en los vestidos, en los adornos y las telas como manifestación visible de la diferencia de clases; por su puesto, los pobres van descalzos.

Pero lo que contienen los *cuadros* no son las hazañas de un gran personaje ni los hechos que constituyeron un acontecimiento importante, que merecieran ser registrados y relatos cronológicamente para construir y transmitir su memoria, como es el asunto y la pretensión de las crónicas, heredad literaria de la Edad Media y de papel tan definitivo en la construcción de la literatura hispanoamericana. Si hay un personaje de gran importancia local, el más prominente de los notables, cuyo título le da nombre a la *crónica*, pero sus acciones relatadas por el texto no son proezas; pero

sí se insiste permanentemente los principios virtuosos, ponderados y generosos desde los que toma sus decisiones y actúa. A partir de él y en estricto orden jerárquico hay toda una corte: una familia, célula social, estructurada sobre estrictos preceptos religiosos y nobiliarios, aunque no se diga si la negra Martina, su hijo esclavo y mulato -a quien su madre aconseja no casarse para no vivir la tristeza de ver que otros pueden castigar a sus hijos- y su padre, el amo, formaban también una familia; hay una organización del trabajo en la hacienda, con el capataz, blanco español Juan Zamora, el tío Julián, negro que capitanea la cuadrilla de doscientos esclavos, las predicas del sacerdote que les señala a unos la humildad y la abnegación como virtudes y advierte a otros de *ser padres y no verdugos de aquellos a quienes Dios en sus arcanos había colocado en esclavitud*, más los mezquinos privilegios de los esclavos que trabajan internamente, más cerca de los amos y con más posibilidades de lograr las migajas y cuidados de sus afectos como compensación por su simpatía y su dócil servilismo; hay además, un grupo de notabilidades locales encargadas del orden y la administración de la ciudad y un clero muy bien organizado para darle desde los designios divinos una racionalidad a tal sistema social. Lo que pintan los *cuadros*, entonces, son los trabajos, las actividades y los eventos que dan como resultado una vida social ejemplar y buena, ajena a las intrigas de la política y dependiendo de su lealtad al orden monárquico; eufemismos literarios de diversos aspectos de la vida social que tienen como verdadera finalidad el elogio y la apología de quienes son sus más visibles responsables. Como acciones de don Manuel de Cayzedo sería una desmesura hacerles una crónica, pero como escenas de la vida ejemplar de la muy noble y muy leal ciudad de Cali liderada por el representante del rey, esto es por el *Alférez Real*, como redificación y apología de la virtuosa y apacible vida social monárquica de la Colonia si se hace objeto de una crónica, especialmente si se tiene en cuenta que el tiempo en que transcurre la trama de la novela, es el tiempo histórico en que tiene lugar la Revolución Francesa (1789); la Jura de lealtad a Carlos IV de España por parte de sus colonias americanas (1790) y que el último evento de esta categoría que se menciona es la recolecta de dinero que hizo, poco después, como contribución de la ciudad para la guerra que Carlos IV le declaró a Francia por haber decapitado a Luis XVI. Este planteamiento también se basa en que el *reconocimiento*, la develación del misterio de la orfandad de Daniel tiene como resultado el establecer

que es noble y rico como el que más, pues es hijo de un primo del *Alférez Real*, a quien este quiso mucho y a quien afirma categóricamente es el único hombre a quien habría entregado en matrimonio a doña Inés, sin ningún reparo. Así pues, el final feliz como matrimonio entre contrayentes de igual posición social viene a confirmar la continuidad de un orden social como lo hacen, tanto el matrimonio entre blancos pobres (*Las Bodas en Cataya*), como la relación entre el mulato Fermín y la negra Andrea, aunque sobre este último pese la advertencia de la negra Martina.

De igual manera, se basa este planteamiento en el silencio que el autor tiende sobre don José de Cuero y Cayzedo, pariente de don Manuel, quien siendo obispo de Quito participó en la proclamación de la Independencia y en la Junta de Gobierno, así como sobre su hijo don Joaquín de Cayzedo y Cuero quien fue fusilado en Pasto el 26 de enero de 1813 por las fuerzas realistas a causa de su participación en la emancipación.

El Moro (1897)

La producción novelística de Marroquín se concentra al final del siglo XIX coincidiendo con el periodo de su mayor y más significativa participación en política. Esto es, en los años inmediatamente previos a su elección como vicepresidente de la República para el periodo (1898-1904), a la guerra civil de los Mil Días (1898-1901), al golpe de estado que le dio al presidente de la República Manuel Antonio Sanclemente (31 de julio de 1900)²¹³ y a la pérdida de Panamá (1903). Luego de haber sido el segundo rector del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario (1887-1890)²¹⁴ con posterioridad a la instauración constitucional de La Regeneración

²¹³ Este es uno de los episodios en que con más frecuencia es posible encontrar el uso del *eufemismo* como práctica literaria decorativa normalizada por el costumbrismo, esto es, como encubridora y tergiversadora de los hechos, pues en muchos de los historiadores sea de la literatura o de la política, se encuentran expresiones como: ocupó la presidencia de la República desde..., o, por enfermedad del titular se hizo cargo del ejecutivo desde..., entre otras.

²¹⁴ Durante el periodo del radicalismo liberal y con la pretensión de la unificación de los criterios educativos para el país, el Colegio del Rosario estuvo bajo la dirección de la Universidad Nacional, recuperando su independencia y particularidad con La Regeneración y el primer rector de este nuevo periodo sería Carlos Martínez Silva, político conservador que participó y apoyó a Marroquín en el golpe de estado a Sanclemente. Luego de la rectoría de Marroquín, la institución educativa estuvo bajo la famosa dirección del presbítero Rafael María Carrasquilla, antes referida.

(1886), vino un periodo de encerramiento en su hacienda de Yerbabuena²¹⁵ a partir de 1892 y del cual lo sacará su nombramiento como Ministro de Instrucción Pública en el gabinete del General Gabriel Quintero Calderón, encargado del gobierno a partir del retiro del presidente titular Miguel Antonio Caro y su ya mencionada proclamación como vicepresidente (Martínez F. A., en Marroquín, J. M. 1971, pp. XLVIII-L). En su prólogo a la edición de *El Moro*, Guillermo A. Arévalo presenta esta fecunda producción novelística (cinco en un periodo de tres años) en los siguientes términos:

Con un estilo académicamente pulcro, nos dejó también varias novelas: *Gil Blas* (1896), que intenta aproximarse a la picaresca española, pero sin lograr ese personaje que uno reclama de este género; *Entre primos* (1897), más circunscrita al equívoco costumbrista; *Amores y Leyes* y *Yerbabuena* (1898), textos de aventuras amorosas sin aporte alguno, pero plenos en descripciones de paisajes de las regiones del país, y *El Moro*, con justicia considerada como su mejor novela, escrita en 1897. (Arévalo G. A., en Marroquín J. M., 1988, p.11).

Económica y socialmente, hacendado sabanero; literariamente, académico, prescriptivo, costumbrista y bucólico; orgulloso santafereño *raizalista*; defensor del orden social colonial añorándolo como ideal y reservando su ironía y humor negro para las pretensiones de igualdad social y de cambio; conservador hasta el grado de ser calificado de viejo retrógrado por Alberto Lleras Camargo:

...el cura Camargo nos caía muy bien, y más, cuando supimos que don José Manuel Marroquín, nuestro vecino de *Yerbabuena*, juzgaba que sus escritos no merecían estímulo. Para nosotros eran estupendos, y probablemente mejores que *El Moro* del castellano de Chía, que era la encarnación de los adversarios, viejo retrogrado, cuyos versos de la Ortografía, que había que aprender de memoria en las escuelas, eran un suplicio atroz a pesar de su pegajoso ritmo. El señor Marroquín presidente de la República por golpe de estado de los históricos, en plena Guerra de los Mil Días, era un hombre escéptico en todo, menos en gramática, en la cual era duro y despótico, y encontraba que la lengua popular que empleaba el presbítero Camargo era una corrupción innecesaria del idioma de Castilla. Pero debió de pensar que el Castillo construido sobre el Puente del Común por su hijo

²¹⁵ En los predios de lo que fue esta hacienda funciona en la actualidad las instalaciones principales del *Instituto Caro y Cuervo*.

Lorenzo, con la ayuda involuntaria de los presos de la revuelta, forzada copia de los castillos de los franceses, era algo muy auténtico (Citado por Arévalo G. A., en Marroquín J. M., 1988, p.12)²¹⁶.

El comentario de Lleras Camargo, perteneciente a la misma élite y al listado de ex presidentes de la República, pero procedente del liberalismo, es pertinente porque se permite señalar muchas circunstancias por su nombre y vincularlas a problemas que esclarecen su sentido social.

Surgido de esta circunstancia y de esta personalidad, *El Moro* ha figurado permanentemente en la literatura nacional como la mejor y más importante novela de Marroquín. De ella se encuentra un manuscrito en la Biblioteca Luis Ángel Arango; existen ejemplares tanto de su primera (1897) como de su segunda edición (1904), así como también de la tercera, realizada por su hijo en 1921, considerada como su versión definitiva, por contener los cambios, muy seguramente propuestos por el mismo Marroquín, a partir de las dos primeras ediciones que conoció en vida. Todos estos documentos son tenidos en cuenta por Fernando Antonio Martínez para la elaboración de la edición que hizo de esta novela para la colección Biblioteca Colombiana del Instituto Caro y Cuervo en 1971. La novela está compuesta por veinticinco capítulos, un pequeño apéndice, un vocabulario, dieciséis láminas y las indicaciones acerca de la ubicación de las mismas en el cuerpo del texto.

La novela trata la vida de un caballo oriundo de la sabana de Bogotá. Los caballos, sus características, usos, arreos, vestimentas que hacen necesarias, entre otros aspectos, son uno de los temas más recurridos por los escritores costumbristas en el país²¹⁷. Junto con sus ropas, sus monedas de oro, su enorme perro, su literatura francesa, el caballo hace parte de los elementos que diferencian a don Demóstenes de la gente de la *Parroquia* en *Manuela* de Eugenio Díaz. Y con el rejo de enlazar son los instrumentos de poder con que los vaqueros sabaneros controlan al ganado y doblegan a los *cimarroneados*. En fin, entre las consecuencias por las cuales pondera

²¹⁶ A diferencia del juicio del expresidente Alberto Lleras Camargo, José Luis Díaz Granados en su artículo sobre Marroquín en el *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina*, presenta su ortografía en los siguientes términos: "También fue muy conocido por su *Tratado de Ortología y Ortografía*, texto obligado para la enseñanza primaria y secundaria de Colombia y parte de Sudamérica hasta la primera mitad del siglo XX y en el cual se indicaban en verso, de manera graciosa y fácil de memorizar, las normas ortográfica del castellano." (DELAL, 1995, volumen F-N, p. 2937)

²¹⁷ La importancia y significación de este tema están vinculadas con la compleja y diversa articulación que estos animales tuvieron hasta comienzos del siglo XX, en los aspectos económico, social y cultural de la vida de la mayoría de las comunidades.

Díaz la trilladora mecánica traído de Estados Unidos, está el de liberar a los muchos equinos de todo tipo, del inhumano maltrato a que son sometidos en la realización tradicional de la tarea de la trilla. J. M. Vergara escribió por lo menos tres *cuadros* dedicados a estos animales: *Los Caballos Nacionales*²¹⁸, dedicado a reconstruir a grandes trazos la llegada e instalación de los caballos en la Nueva Granada, recogiendo anécdotas de algunos de los más famosos equinos habidos desde la Conquista. *Consejos a mi potro* (s. f.) que no es otra cosa que una carta dirigida al “Muy castaño mío” al cumplir su “mayoría de edad” (cuatro años), “requerimiento constitucional” para entrar en pleno “ejercicio de sus derechos”: ser ensillado, entrar en paso y ponerle riendas. Esta epístola contiene los consejos que ha de seguir el potro si pretende ser un caballo que agrade a su dueño. En *El último abencerraje o biografía de mis caballos*²¹⁹, cuenta a J. M. Samper las historias de los ocho caballos que ha tenido, con sus distintas características y los nombres que les ha dado, todos relacionados con alguna lectura que estuviese realizando en el momento de adquirir el animal. Estos *cuadros* interesan en estos momentos porque en todos ellos está la idea de la biografía equina y a partir de ésta, la personalización de los caballos. En el primero de este género es presentado en los siguientes términos:

Si la memoria de los varones se perpetúa por medio de las biografías; ¿por qué no ha de hacerse lo mismo con la de los caballos célebres? Dumas, escribiendo *El último caballo de Napoleón*, ha dado un ejemplo digno de seguirse. Y estas biografías hípicas tendrán sobre las otras una ventaja inapreciable, la imparcialidad, que es la dote más indispensable en el biógrafo que escribe la vida de un hombre. En tanto que los caballos sean incapaces de narrar los hechos de sus semejantes, se conservará en sus biografías escritas por el hombre ese tono desapasionado que las hace apreciables en las muy pocas imparciales que el hombre ha escrito del hombre. ¿Qué mala pasión puede torcer la pluma tratándose de caballos? Ni la interesada adulación, ni el miedo servil, ni la esperanza de honores o riquezas, ni el temor de los ofendidos, nada puede desviar la verdad de su cauce, suponiendo que la verdad sea como un río) (Vergara y Vergara, 1931, Tomo I, p. 99)

Aun cuando la capacidad narrativa es reconocida como una carencia, ya el segundo *cuadro* se elabora teniendo como supuesto indispensable la facultad lectora

²¹⁸ Publicado en *El Mosaico*, número 33, de 27 de agosto de 1864.

²¹⁹ Publicado en *El Mosaico*, número 34 del 3 de septiembre de 1864.

del caballo; personificación del animal a la que el tercero de los *cuadros* contribuye manteniendo la necesidad del género y con muchos pasajes que presentan una muy humana personalidad del animal. También el *cuadro*²²⁰ de Carrasquilla en que este le insinúa, precisamente a Marroquín, que él, gracias a sus dotes literarios elabore un escrito donde narre los contratiempos que ha tenido a partir de su pretensión de tener un caballo. Por último, no está de más recordar que los animales como tema literario, ya se había hecho presente en Marroquín, desde su cuadro en verso titulado *Los cazadores y la perrilla*²²¹.

El análisis formal de la obra ofrece algunos problemas que son determinantes para la significación de la obra. Usualmente ha sido considerada como acabada expresión de la novela costumbrista y reconocida por su uso del recurso literario de personificación o prosopopeya, por cuanto esta “biografía hípica” es el resultado de un caballo que se hizo “capaz de narrar los hechos” de su propia vida, esto es, el término preciso sería el de “autobiografía hípica”. Si Vergara pasó de la propuesta de la biografía hípica a la personificación otorgándole a su caballo la capacidad de leer cartas, Marroquín al suyo le confirió la narración y la autoconciencia. Literariamente esta dotación configura necesariamente un narrador en primera persona. Términos como autoconciencia, narración, autobiografía conducen a pensar en los espacios creados por la literatura romántica desde mediados del siglo XVIII para profundizar la interioridad del *yo*²²². Esta convergencia de autobiografía y narración hace pensar en el *yo* con mayúscula sobre el que se estructura el famoso poema de W. Whitman o algunos de los cuentos más intensos de Edgar A. Poe, pero ante todo en el David

²²⁰ Es el mismo Marroquín quien denuncia que esta pretendida recomendación de un tema para que redacte un *cuadro* es, ella misma, sólo un embeleco y un pretexto para la realización del *cuadro*. Ver: Al señor Ricardo Carrasquilla (Contestación), publicado en *El Mosaico*, número 39 del 3 de octubre de 1860 y recogido en el *Museo de Cuadros de Costumbres*, volumen I de 1866.

²²¹ Poema considerado como *cuadro de costumbres*, compuesto de veintitrés estrofas cada una de cuatro octosílabos con rima perfecta ABBA, lo que permite categorizarlo como un romance. Fue publicado en *Biblioteca de Señoritas*, año 1, N° 2 del 9 de enero de 1858, y fue también motivo para que Vergara y Carrasquilla invitaran a Marroquín para que, si la perrilla tenía hijos, lo compartiera con ellos; siendo esta una de las primeras convocatorias a aportar escritos con la finalidad de realizar una publicación literaria.

²²² La configuración moderna del *yo* como protagonista (sujeto) a partir de la conciencia, sustenta la condición jurídica y política de la persona como fundamento de la decisión y de la responsabilidad civil. A su vez, la formación de esta persona es decisiva para la configuración social de la democracia como orden llamado a sustituir la jerárquica y servil sociedad del Antiguo Régimen. La carencia de la persona civil, de la responsabilidad civil hace imposible la igualdad y con ello la democracia: de esta manera la Independencia pasa a ser sólo un proceso externo de ruptura de la dependencia de la corona española.

Copperfield de C. Dickens. El *yo* aparece desde el primer momento en el “*Nazco*” (*I am born*) con que se da título al primer capítulo y, por supuesto, en el “Para comenzar mi historia desde el principio (To begin my life with the beginning of my life...)”, en el cual son diferenciados e integrados dos arranques de la vida, el que tiene lugar con el nacimiento material y el que acontece con el hecho literario de hacerse narrador de la misma. En Marroquín, también en el primer capítulo denominado *Llego al mundo* y evocador de la noche como tiempo de nacimiento, tiene lugar la formación del narrador en primera persona; sin embargo, hay diferentes circunstancias que particularizan el proceso y siembran dudas sobre las condiciones de este narrador como buzo que ha de descender a las profundidades de la interioridad. Frente al narrador que propone el dilema de si ha de ser o no el héroe de su propia vida y deja su esclarecimiento a las páginas que se están escribiendo, Marroquín empieza su novela con un narrador en tercera persona que cuenta como un potro de doce horas de nacido está hundiéndose fatalmente en el lodo y al cabo de casi dos páginas de la escena, sencillamente escribe: “Aquel potrico era yo”.²²³ Con esta afirmación pasa la novela a estar sostenida sobre el proceso de *personificación* por el que ha sido tan frecuentemente reconocida: el drama moderno del *yo* es puesto en los términos y los límites de la personificación de un caballo²²⁴. Con esto, lo que más reservas produce al respecto es la expectativa de hasta dónde van los límites de este recurso, sobre todo porque a escasos un par de párrafos el narrador en primera persona ya ha integrado con toda naturalidad a su relato, los términos de “hacienda, mayordomo y mi amo”.

Se señala con mucha frecuencia que la contraposición entre la bondad de la condición natural del animal y la maldad proveniente del mundo humano es el motor que dinamiza y da sentido a la novela. De esta manera la presenta Guillermo Arévalo en su prólogo a la novela:

La estructura de *El Moro* está basada en contrastes y paradojas; la oposición principal, muy en consonancia con la ideología del autor,

²²³ El hecho de que la primera persona del singular ya esté en el título del capítulo y en las frases que constituyen su sumario, hace todavía más notorio el hecho de que el autor haya empezado por la narración en tercera persona.

²²⁴ La personificación como recurso literario se utiliza primordialmente para hacer significativa una cualidad de algo, o como en la fábula, para contar un episodio corto y puntualmente destinado a dejar en el lector una moraleja; esto es, su uso para sostener casi trescientas páginas de una autobiografía es por lo menos sorprendente.

está representada por lo natural, encarnado en el jamelgo y en los valores campestres, frente a la maldad humana. El viejo conflicto de lo bucólico ante lo moderno, prosaico y degradado. Es el típico rasgo de la literatura que expresa aquella manera de ver el mundo que solo es posible desde los muelles sillones de cuero de las grandes haciendas. (Arévalo, Guillermo. (1988) p.17)

Sin embargo, esta contraposición como estructurante tiene contradicciones, pues en muchas ocasiones el bien procede del mundo humano, tanto bajo la forma de amos bondadosos y capaces de prodigar un trato y un cuidado racional a los animales que les sirven, como don Próspero Quiñones, su primer dueño; como aún de acciones altruista provenientes de personajes de dudosa conducta, como cuando su segundo dueño, don Cesáreo, hacendado diestro en ardides que le permitían sacar ventajas en el comercio de animales, enfrenta al peligroso tuerto Garmendia, buscando que no se quede con *El Moro*. A su vez, el supuesto orden natural permite la expresión de los más retrógrados y discriminantes prejuicios como cuando el aún potro protagonista espera con curiosidad no exenta de placer y de interés el nacimiento de su hermano, a quien recibe de la siguiente manera:

...Al acercármele aguijado por el deseo de conocer al nuevo miembro de la familia y de hacerle algún agasajo, descubrí con sorpresa y con una especie de disgusto que lo que había nacido era un muleto.

Instintivamente volví las ancas hacia donde estaba, y produciendo el sonido, asaz contumelioso, que suele acompañar a tales actos, disparé al aire un par de coces, dedicándoselas acá en mis adentros al bastardo orejudo, a quien no habría reconocido por hermano ni, aunque me lo hubieran predicado frailes descalzos.

Desde entonces quedaron relajados los vínculos que me unían a mi madre, y mi trato con ella empezó a adolecer de una frialdad muy sensible; pero no puedo ocultar que los desvelos y las caricias con que mi madre favorecía al animal ese, excitaban en mi pecho celos y envidia. (Marroquín, 1971, pp.11-12)

Y efectivamente a partir de este episodio la madre de *El Moro* desaparece del relato. Pero es Vergara y Vergara quien con más precisión y por extenso expresa este prejuicio:

Hablaremos de un muleto, si la moral nos lo permite. Muleto como el lector humano sabe, -que para el lector caballuno esta explicación sería perogrullada, - muleto quiere decir bastardo. Los caballos, mucho más

morales que los hombres, han logrado poner un sello imborrable sobre el fruto adulterino de la yegua. Acá en las sociedades humanas, cuando una reina logra jugarle una a su marido, da a luz un infante tan sumamente parecido a todos los infantes, que cualquiera lo toma por príncipe, inclusive el padre putativo, que no tiene medio ninguno de averiguar la certeza. Así es que, *acá entre nos los hombres, en materia de sucesiones*, dice don Juan Salas, *hay que estarse a la buena fe de la madre, hasta que pueda encontrarse un medio*, agrega su comentador, el doctor Zaldúa, *por el cual se conozca cuales niños son acreedores a sus parafernals*, (sic.) y *cuales a que los remitan francos de porte al hospicio a buscar padre y herencia*. Pues bien: ese gran medio tan buscado por los jurisconsultos, lo han encontrado los caballos. Que una yegua *faga* (sic) *entuerto*, y es seguro que allí, en medio de la dehesa, en *faz* del caballo padre y de la sanción de sus compañeras da a luz un muleto. es decir, un bastardo. La herencia del caballo no será repartida con intrusos; les toca exclusivamente a los potros, y los muletos se largan a buscar paja, según opina el doctor Zaldúa. Pues bien, un miserable bastardo de yegua es el héroe de las aventuras que voy a narrar.... (Vergara y Vergara, 1931, Tomo I, pp. 107-108)²²⁵

Pero no sólo es el hecho de que la contraposición bondad natural/maldad humana contenga estas contradicciones, sino que ellas señalan al problema de los umbrales de la personificación, pues ponen la moral y la decisión como principios de la acción sólo del lado humano. Por tal razón, y por el claro compromiso que tienen las características formales del texto con el problema del yo, resulta más pertinente proponer la oposición orden hacendatario y construcción de persona, como la tensión que determina y direcciona la novela. La ambigüedad con que se manejan los límites de la personificación, le permite al autor manejar convenientemente las facultades que otorga, pero por lo mismo se generan algunas inconsistencias. Esto conlleva a que se hable con frecuencia de la educación de *El Moro*, pero a la vez, esta es mínima, pues se limita a la adquisición del paso, a la admisión de los aperos y la montura, incluye los resabios al respecto, y termina junto con su proceso de maduración corporal. En otras ocasiones el protagonista justifica un comportamiento por el hecho de estar muy chico y no tener aún el conocimiento necesario; más, sin embargo, el dominio del lenguaje, una condición tan difícil y tan básicamente humana, así como la narración, una necesidad literaria, se las concede desde el primer día de nacido. El problema con

²²⁵ Esta cita de Vergara en medio del texto sobre Marroquín se hace necesaria no sólo porque evidencia lo común del prejuicio, sino también porque ésta ha penetrado muy profundamente la sociedad nacional, hasta el punto de que sólo hasta 1968 se sancionó una ley de paternidad responsable, que reconocía los derechos de los hijos naturales. Obviamente el prejuicio persiste a pesar.

el lenguaje es la profunda y compleja relación en que se halla con el mundo social y cultural que expresa, por lo que no puede ser considerado como un don abstracto sino como un bien colectivo e histórico. Por esta razón, desde el primer momento y como condición necesaria de su narración, hace presencia un mundo a través de términos como “mayordomo, amansador”, pero sobre todo de expresiones como “una hacienda situada en la sabana de Bogotá, su dueño don Próspero Quiñones” y, más que ninguna otra, “mi amo”:

Por la tarde vino a verme con el mayordomo el dueño de la hacienda en que vi la luz, es decir, la luz de las estrellas, pues yo nací a media noche. A esa hora vi estrellas; pero vi más cuando me sacaron del pantano. La hacienda está situada en la sabana de Bogotá y se llama Ultramar. Su dueño, don Próspero Quiñones había aguardado con sumo interés mi venida al mundo, pues fincaba grandes esperanzas en lo que había de nacer de la Dama, que así llamaban a mi madre. (Marroquín, 1971, p. 3)

Con ocasión del encuentro con un numeroso grupo de caballos, en la hacienda de *Hatonuevo*, (sic) propiedad de don Cesáreo, evento que el narrador designa como “congreso caballuno”, el *Mohino* (sic) describe pormenorizadamente la hacienda a la cual pertenece, ofreciendo con este *cuadro* una explícita manifestación de lo que significaba la hacienda como posesión de tierras y como actividad ganadera:

La hacienda en que nací, comenzó el Mohino, (sic) es una de las de la sabana de Bogotá. Comprende una parte alta y montuosa denominada por la gente de la comarca *el Paramó*, y otra parte baja y llana, bañada por el río Funza. Picos elevados, agrios peñascales, cañadas profundas, suaves recuestos y cimas anchas y casi planas cubiertas de un césped semejante al de los potreros ribereños, diversifican infinito el aspecto de la parte alta. En algunas explanadas cubiertas de vegetación de un verde caído y negruzco, que a partes deja descubierta una tierra negra y porosa, despunta el parduzco y triste frailejón. De lo más eminente de las sierras descienden arroyos de aguas purísimas, que a veces se esconden en las hondonadas con triste murmullo y salen luego a disfrutar de la luz del sol.

...

Por encima de las otras cumbres y dominando dos valles, yergue su cima un cerro que, por su figura cónica, se apellida el *Pan de Azúcar*.

....

Las faldas occidentales de la serranía, que en su suave declive vienen a confundirse con la llanura, están empradizadas; mas la verde alfombra

que as cubre parece a trechos despedazada y bordada en ciertos parajes con labores caprichosas. Tal ilusión producen (sic) las vetas de casquijo, las sementeras y los tallares que dan a su aspecto pintoresca variedad.

El ganado, que en su mayor parte era bravo, dividido en hatajos, pacía o ramoneaba diseminado en el páramo. Estaba hecho a tomar sal en los salegares, sitios en que había piedras aparejadas para que las reses lamieran en ellas la sal. A estos parajes concurría el ganado siempre que se le llamaba gritándole *toy, toy, toy*. Estos gritos llevaban un aire triste y prolongado, y un ritmo lento, y los ecos de los montes los multiplicaban repitiéndolos melancólicamente. Las vacas, apenas los oían, bramaban llamando a los becerros, y estos con las vacas y los toros se reunían en el salegar inmediato a sus querencias.

De ordinario, se les dejaba retirarse sosegadamente, o sólo se les inquietaba para enlazar alguna vaca vieja que debía bajarse a pasar sus últimos días en potrero de ceba, o unos toros que se habían vendido para que fuesen a solemnizar unas fiestas luciendo en ellas su fiereza.

...

Los rodeos eran una función clásica y solemne que se celebraba anualmente en las haciendas de *cría*, reuniendo todo el ganado para herrar y señalar lo terneros que hubieran nacido en el curso de los últimos doce meses.

Herrar los animales es aplicarles un hierro candente que deja marcado en su piel el *fierro* de la hacienda y *señalarlos* es hacerles alguna cortadura, con la que, o se les cercena cierta parte de las orejas, o se les hace una berruga (sic) o colgajo en alguna parte determinada del cuerpo.

Señalado día para los rodeos, se congregaban y se apercebían para la solemnidad, no sólo los vaqueros de la hacienda, sino otros muchos que, con invitación o sin ella, venían de los lugares circunvecinos.

Reunido un atajo de ganado en su salegar respectivo, era rodeado por un cordón de vaqueros de a pie y de a caballo, los cuales, después que las reses habían consumido su ración de sal, y a una orden del patrón o del mayordomo las arreaban y las hacían encaminarse hacia la llanura, a fin de que quedasen encerradas en un potrero mientras llegaba el día de la *fierra*.

....

Lo que llevo descrito se repetía en cada uno de los salegares y a esto seguía la *rebusca*, que tenía por objeto reducir a viva fuerza, esto es, por medio del rejo de enlazar, a las reses que, por ser más ariscas que las demás, no habían *caído* en la recogida general. Para tal operación, digna de ocupar a los vaqueros más afamados, se echaba mano de los mejores caballos. En estas y en otras faenas semejantes no era raro que hubiese que *lajear* a un toro furioso y pujante... (Marroquín, 1971, pp.105-107)²²⁶

²²⁶ La extensión de la cita se justifica, por un lado, en poner de presente un fragmento de la descripción del autor muy ponderada en las historias de la literatura nacional y, por otra, para que se conozcan

Del otro lado, el dolor que le causaron los hombres que intervinieron en rescatar al potro recién nacido de un tremedal en el que se hundía inexorablemente, halándolo del rabo y de las orejas, más la esquividad que por ellos sentía, asimilada a partir de esta misma actitud por parte de su madre, hace que muy pronto aprenda a sentirlos como enemigos y que en consecuencia perciba como el mayor exabrupto, la máxima contradicción, el que congénitos suyos permitieran el ser montado por hombres:

Lo que me confundía era ver hombres montados en seres de mi especie; pues no entendía cómo, siendo aquellos enemigos de los caballos, podían unirse con estos de una manera tan íntima; ni como los caballos consentían en dejarse montar. (Marroquín, 1971, pp. 3-4.)

En el capítulo cuarto, denominado *Amigos nuevos*, se relata como *El Moro* es llevado al *Paisaje*, potrero de ceba, junto a unos bueyes para recuperarse de los malos tratos que le ocasionó el primer proceso de enseñanza; los pensamientos que tuvo en esa soledad y la posterior llegada de otros dos caballos al mismo lugar, la controversia con uno de ellos (Morgante) sobre sus ideas y el inicio de la historia del otro (Merengue). Este capítulo es el pasaje más decisivo de la novela en términos de configuración de la persona (o personificación), autobiografía y posibilidades narrativas. No hay otro momento de mayor y más profunda dinámica de la conciencia, de más aproximación a la construcción de una autoconciencia como principio de posibilidad y, a la vez como finalidad de elaboración de la autobiografía. La soledad en que se hallaba, la incapacidad de comunicarse con los bueyes con quienes compartía el potrero, el reconocimiento del respeto que estos le inspiraban por su gravedad, su honradez, su integridad y su cordura, así como por su preparación en el retiro para la muerte, son el ambiente adecuado para propiciar un profundo movimiento de conciencia. Corriente desatada por la memoria, por el recuerdo de

algunos de los trabajos relativos a la producción ganadera de las haciendas tradicionales, uno de sus reglones económicos más importantes, junto con el trigo y la caña y los trapiches, destinados a surtir los mercados locales, regionales y nacionales, principalmente, y complementados con el tabaco y sus caneyes desde finales de la Colonia, con destino tanto al mercado interno como a la exportación. El resto del relato del caballo Mohino se ocupa con otros oficios propios de la ganadería y las destrezas que exigían en los caballos. Por lo demás, es claro como el relato deja de pertenecer a la expresión del animal personificado, para convertirse en el conocimiento que sobre el tema tiene un hacendado.

amargos eventos cuyo repaso lo ha de conducir a un estado de melancolía y a darse cuenta de su realidad y de su condición:

Di en repasar los sucesos de mi vida, de esta vida tan corta todavía y ya acibarada con tantos padecimientos. Meditaba sobre la crueldad e injusticia del trato que me habían dado los hombres; se me representaban al vivo las escenas en que yo había tenido parte, siempre como víctima, y otras en que había visto maltratar inicualemente a seres de mi especie; ponderaba la insensibilidad de que hizo prueba mi primitivo dueño cuando me entregó a un extraño sin dar muestra alguna de sentimiento, sin hacerme una caricia y sin dirigirme una palabra de cariño; recordaba al odioso Geroncio, que, antes de saber si yo merecía castigo, me aplicaba el más riguroso; me llenaba de indignación contemplando que los hombres que había sido testigos de mis quebrantos sólo en un caso habían acudido a auxiliarme, y en un caso solo, había habido quien manifestase compasión al verme sufrir. Lejos de mostrarse compadecidos, por lo común habían convertido mis cuitas en materia de chacota y de grosero entretenimiento.

Discurría también que, si nuestros tiranos nos procuran el alimento y otras conveniencias, no lo hacen generosamente, por benevolencia ni por afecto, sino porque les interesa conservarnos y mantenernos en un estado en que podamos servirles. Pensaba finalmente, que las plantas que produce la tierra para sustentarnos son tan nuestras como el aire y la luz del sol, y que el hombre, lejos de hacernos favor cuando las destina a nuestro servicio, comete una iniquidad cuando pone límites y cortapisas al uso que de ellas podamos hacer.

Estas y otras insanas cavilaciones me hicieron al cabo concebir una idea que tuve por original y extravagante, pero que ha debido ocurrírseles a muchos de los animales sujetos al hombre. ¿Por qué, me dije, no he de huir de los hombres y de los lugares que ellos habitan, para ir a vivir a mis anchas en alguna comarca que no se halle infestada con su odiosa presencia? Yo soy bastante ágil para saltar los vallados y las zanjales que encontré en mi camino y bastante fuerte para salvar montañas y para atravesar ríos. En el viaje único y bastante corto que he hecho en mi vida, he visto presentárseme sucesivamente muchas llanuras dilatadas y muchas y muy lejanas sierras; y a varios de mis semejantes le he oído hablar de tierras a donde no han llegado sino después de caminar por semanas enteras al través de terrenos despoblados. El mundo es sin duda bastante espacioso para brindar morada y sustento a los animales que quieran vivir libres e independientes.

Al principio no admití esta idea más que como una de tantas que puede servir para dar ejercicio a la fantasía y entretenimiento al ánimo; pero a fuerza de rumiarla vine a familiarizarme con ella y a formar el proyecto de pasar a nado el río que por un costado cerraba el potrero, y de empezar a caminar con constancia y siempre en una misma

dirección hasta que diese con la que para mí había de ser patria adoptiva.

Sabe Dios si yo habría puesto por obra mi descabellada resolución, y cuantos trabajos me habría aparejado mi temeridad, si durante el tiempo que ya había resuelto dejar transcurrir antes de cometerla, a fin de recobrar el vigor que Geroncio me había hecho perder, no me hubiera deparado la suerte un amigo prudente y experto que me apartara de mi loco designio. (Marroquín, 1971, pp. 52 -53)

Los recuerdos lo llevan a hacer conciencia del comportamiento humano, a meditar sobre su crueldad y sus injusticias; a ponderar la sensibilidad, los motivos y los intereses que encierran sus formas de actuar; en fin, a elaborar una idea del mundo en que se hallaba, a procurar descifrarlo, a llenarse de indignación frente a sus iniquidades, a reconocerlos como sus tiranos, a tomar una posición que le permitió concebir una idea que luego convirtió en su proyecto y se dispuso a llevarla a cabo. Íntima dinámica que no es otra cosa que el acceso y despliegue de la autoconciencia y el convertirla en la instancia que señala a la voluntad lo que ha de hacer; de este modo la conciencia deviene principio de acciones y comportamientos, y este complejo de conciencia, voluntad, decisión y actuación son el sustento de la responsabilidad y, por tanto, de la persona. De la misma manera que autoconciencia y autobiografía, narración de la vida propia, se suponen y condicionan mutuamente en su realización, también lo hacen la persona, sus acciones y su responsabilidad. Este drama de la permanente configuración de la persona a través de sus acciones y el reconocimiento que hace de ellas, dota de genuina unidad y sentido a la narración, convirtiéndola en la instancia en la que se comienza de nuevo la vida, (Dickens), en la que se recobra el tiempo perdido (Proust). Y es una condición históricamente decisiva para las sociedades que proceden de la servidumbre y de la esclavitud como formas básicas del entramado social.

La idea y el proyecto de *El Moro* no son otra cosa que el ideal de “la libertad y la independencia”, en la forma de ilusión de huir hacia regiones donde no haya llegado” la odiosa presencia humana”. Pero esta “idea está sancionada” desde el principio. El narrador mismo reconoce como “insanas cavilaciones” las consideraciones y la dinámica de conciencia en que se originó y luego la califica de “extravagante,” de “descabellada resolución”, de “loco designio” resultado de su “temeridad “y se reconoce como un potro que sólo “presumía de ser muy experimentado y muy

corrido”, cuando en realidad “tenía los cascos a la jineta”. La limitación que se le impone a la personificación es complementada con la presencia de los dos caballos que llegan al potrero donde está *El Moro*. El uno, denominado *Morgante*, es reconocido como el caballo “más despejado y de mejores explicaderas”, conocedor de los caballos y los hombres que el protagonista había conocido, y el otro, un caballo pequeño, cómico y simpático, se llama *Merengue*. La sabiduría del primero sirve para convencer a *El Moro* “sin mucho trabajo” de que “su intento no era más que una insensatez de a folio” y esto fundamentado en tres consideraciones. Según la primera, “su dueño” no tardaría en descubrir su paradero y recuperarlo; de acuerdo con la segunda, si se lograba burlar la primera, siempre y en cualquier lugar no faltaría quien lo tratase como “una cosa sin dueño” e intentara apoderarse de él. La tercera, no es nada distinto a una apología de la “servidumbre”:

...Me demostró que los caballos no podemos vivir independientes y que el único arbitrio que esta (sic) en mano de un individuo de nuestra especie, no ya para ser feliz... sino para procurarse algún bienestar, es someterse de buena voluntad al dueño o al jinete a quien le toque obedecer, y hacerse digno de su estimación ejercitando en su servicio sus habilidades y exhibiendo las dotes que más aprecien y apetecen los hombres en un individuo de nuestra raza. Un caballo manso, exento de resabios, vivo y de suave movimiento, va por lo común, sino está enfermo y si no es monstruosamente feo, a manos de un amo que ya que no por cariño, por miedo de perderlo o de perder parte de su valor, tiene cuidado de él y se abstiene de abusar de sus fuerzas. Y no es raro que un hombre se apasione por un caballo que le sirva bien: he visto varias veces al dueño de una bestia de poco valor rehusar una cantidad exorbitante que le ofrecen por ella, únicamente porque le ha cobrado cariño y se lo han cobrado su mujer y sus hijos. He visto también, y tú verás tal vez en las haciendas, caballos viejos e inutilizados a quienes jubilan y mantienen desinteresadamente en atención a sus antiguos servicios. ... (Marroquín, 1971, pp. 33-34)

El proceso de personificación, el dotar de la facultades para ser persona a algo, y con toda probabilidad a alguien que no las posee, es puesto en unos límites muy claros: realizarlas en términos de libertad y de independencia no es sino el loco designio de un mentecato, incapaz de reconocer que por fuera del orden laboral y social de la hacienda, esto es, de la servidumbre, lo único que hay es un desierto en el cual se pasan trabajos más crueles que los que se le puedan prestar al peor de los amos. La conciencia y la decisión sustentada en ella para determinar una acción son

degradadas a insanas cavilaciones; se anulan las condiciones básicas de la acción y con ello, de la perfectibilidad de la persona a través de su actuar. Entonces, sólo queda lo que al supuesto personaje le sucede. La narración no pasará, entonces de ser un cúmulo de sucesos, afortunados o adversos, pero sin que estén atravesados por la elaboración permanente de una experiencia y de una personalidad. Le sucederán los diversos amos, los múltiples trabajos, las muchas haciendas y circunstancias, unos buenos y otros malos y otros no tanto, pero sin que conduzcan a un aprendizaje, a la capacidad de tomar decisiones y ejecutar acciones. Es esta la razón por la cual no es posible para la novela costumbrista superar su estructura de yuxtaposición de *cuadros*, de serie inconexa de sucesos, a pesar de que la habilidad de escritor la dote de continuidades espaciales y temporales, como en el caso de Marroquín.

La Estructura de Galería

Lo que esta expresión supone es un sencillo orden secuencial (crónica), un advenimiento sucesivo de “contratiempos” como agentes dinamizadores de la acción, pero con una mínima relación entre *cuadros*, con lo cual no se da la posibilidad de su reelaboración permanente de unos a partir del devenir de otros en la constante formación de una experiencia, esto es, el drama derivado de la conciencia que al comprender nuevas cosas y adquirir nuevas perspectivas, reestructura con ello los principios y el sentido de su acción, haciendo de la formación de la conciencia una condición permanente y una instancia determinante del actuar. Procesos que no es otro que el drama de construcción constante de la persona, de un *yo* que se reconfigura en cada episodio de su relación con el mundo y con base en la conciencia que se forma en tal relación.

Esta posibilidad no se da en la crónica por cuanto ella ordena secuencial y temporalmente los hechos y hazañas de un “señor” que los cumple, las realiza como condición necesaria de su señorío, estas acciones hacen parte del señorío, no podrían ser encomendadas a otro que ocupando otro lugar o jerarquía no está señalado por el orden para realizarlas; por eso el registro de acción no hay un lugar a ser, no hay un proceso de configuración de persona: el señor ya es desde antes, casi que podría proponerse que es una condición impersonal y previa del orden social, aunque

obviamente si se registran las cualidades innatas de quien ocupa ocasionalmente la dignidad señorial y cómo con ellas llevó a cabo lo que su condición le exigía, y esto es lo más cercano al drama personal.

En la novela costumbrista tampoco se da esta posibilidad porque existe un orden social previo y sancionado ideológicamente como el único posible a pesar de la Independencia: el orden hacendatario, la hacienda y en él está perfectamente establecido cual es el lugar, las funciones y la dignidad de cada uno de los elementos que componen dicho orden y se hace en torno al señor, al “patrón”, al “amo”, esto es, el dueño de la hacienda. Especialmente es clara la diferencia entre señores, los amos, y la servidumbre. Por esta razón/ no hay posibilidad para el drama de la construcción de persona pues esto no significa más que una confusión, una insolente osadía como en el caso de *El Alférez Real* una irracional extravagancia como en el de *El Moro*, en fin, un puro imposible como se evidencia en ambos casos, que amenaza el sistema de privilegios y la productividad que se derivan de la hacienda. No hay otra posibilidad para un yo que el reconocimiento y aceptación de su condición previa y el acontecer de sucesivos contratiempos o parabienes que en nada alteran el orden preestablecido.

CONCLUSIONES

I

Muy usualmente el costumbrismo ha sido objeto de una ambigua valoración. De un lado, se reconoce con letras mayúsculas que es uno de los antecedentes básicos de la literatura nacional y al parecer esto justifica sus constantes y principalmente ediciones oficiales, en un aparente afán sostenido de divulgar sus obras y mantener sus procedimientos representativos en muchas de las producciones de los actuales medios masivos de divulgación, destinadas al gran público común y corriente, esto es, sin antecedentes literarios en su formación (canciones, telenovelas, seriados, etc.). Pero, por otra parte, siempre se articula a su consideración un menosprecio estético y literario que se hace patente en calificaciones como literatura menor, aunque su mayor manifestación sean las apreciaciones benevolentes y despectivas que se acumulan y se repiten acriticamente en torno a sus producciones. Esta ambigüedad no es el único ni el menor de los aspectos que caracterizan el lugar y la función social de este movimiento. Por esta razón es indispensable establecer los elementos que permitan explicarla, aun cuando no pueda hacerse de manera completamente libre de especulación. En primer lugar, es un movimiento literario en el que participó un buen número de los miembros de la élite tradicional gobernante y hacendada del país, pero también algunos de quienes debían su reciente promoción económica y educativa a la movilidad social provocada por la Independencia.

Sin embargo, fue promovido y tuvo su expresión más representativa en los *cuadros* y *novelas* escritos por un grupo de bogotanos de firme filiación católica como fundamento del orden social, moral y existencial. De igual manera, comparten la convicción de que la heredad cultural hispánica es la única y legítima fuente de las tradiciones, de la lengua y de la literatura, hispanismo que se evidencia permanentemente en sus escritos y en sus demás actividades académicas. Como es lógico, esto les generaba una muy peculiar manera de aceptación de la Independencia como fundamento y horizonte de la sociedad nacional. Por una parte y como no podía ser de otra forma, la celebraban como episodio heroico y la reconocían como asunto estatal, esto es, eran conformes al ideal de autogobierno, de la condición independiente de la nación con respecto al gobierno español y, en general a cualquier

gobierno extranjero. Pero, en cuanto las consecuencias de esta Independencia ponían en crisis, cuestionaban o atacaban el lugar político y social de la Iglesia o las veneradas tradiciones y privilegios heredados de España, la Independencia pasaba a ser vista como el inicio de un desorden social deplorable.

Actitud en la cual es necesario diferenciar dos concepciones polémicas con respecto a su momento histórico, la una de carácter económico y la otra relativa a lo social. Con respecto al libre comercio, que en el momento era instrumentado a través de leyes, instituciones y ordenamientos constitucionales, no sólo resentían y se oponían a toda esta nueva legalidad que reformaba y polemizaba toda tradición que obstaculizara sus intereses, sino que también a la incidencia transformadora de los usos, modas, mercancías y comportamientos adquiridos y promovidos por el mercado de importación y exportación, a pesar de que algunos de sus miembros practicaban y usufructuaban tales actividades económicas. El otro principio de muy difícil aceptación y de casi imposible incorporación a la vida social y cotidiana es el de la igualdad entre las personas. En un país acostumbrado y en el que el orden social descansa sobre las jerarquías militares, religiosas y sociales, en donde se prodigan y se exigen permanentemente gestos y expresiones de sumisión o de menosprecio, donde el ideal que estructura muchas de sus relaciones es la ciega e incondicional obediencia, en donde la ubicación en cualquier forma de organización social es un don que procede de la relación que se tenga con el cacique o con el *patrón* —nombre que el narcotráfico volvió a la plenitud de sentido y de circulación,— las consecuencias y los procedimientos que implica el reconocimiento jurídico y constitucional de la igualdad no pasan de ser una más de las mascaradas de la comparecencia social o de mandato de la ley inoperante ante las tramas de las jerarquías.

Esto implica que la ambigüedad y la contradicción tienen una manifestación social anterior a su forma literaria. Vinculada históricamente a los procesos de secularización propios de la modernidad y, por tanto, a la crisis de los fundamentos ideológicos de un mundo fundado sobre la doctrina de la iglesia católica y el orden monárquico, esta literatura fue realizada en el país por una élite que derivaba su condición privilegiada de ese mundo en crisis y que controlaba todos los medios y los bienes propios de la cultura escritural, pero que, a la vez se encontró con la alternativa

de promoverse económicamente a través de su vinculación con la industrialización, el mercado mundial y el liberalismo derivado de estas nuevas formas de riqueza, las cuales, además, ponían en evidencia la precariedad del sistema de auto subsistencia que caracterizaba la producción de las haciendas tradicionales. Un orden social, económico e ideológico en crisis pero del cual se deriva una condición privilegiada basada en la discriminación social y el menosprecio del pueblo y el trabajo; una riqueza y un mundo de consumos y gustos anhelados, pero para los cuales no se tienen antecedentes ni sociales ni económicos y que, por demás se estructuran sobre la propuesta de un orden social y gubernamental que asumen la igualdad y la voluntad social como fundamentos políticos que generan una legitimidad contrapuesta al orden jerárquico: la contraposición histórica de estas condiciones no sólo sustenta las divisiones y la conflictividad que se dieron al interior de la élite gobernante en esta época, sino también la ambigüedad y las limitaciones en su relación con el pueblo y en sus representaciones del mismo.

II

Si bien es cierto que la afirmación y promoción de lo propio era algo que se venía dando desde las décadas finales del siglo XVIII, a partir de las dinámicas propuestas por el reformismo borbónico, no lo es menos que, un siglo después y mediatizado por el movimiento de Independencia, ese reconocimiento, representación y expresión propios, también posee determinantes que proceden de la circunstancia histórica más inmediata que provee pautas y direcciones muy precisas, esto es, un nudo problemático al que había que responder en el momento. En primer lugar, el riesgo que corría la integridad territorial escasamente determinada, con una baja densidad demográfica, un incipiente poblamiento, inmensos baldíos y pocos procesos de colonización interior. Luego está el afán por darse a conocer en el extranjero y hacerlo proyectando una imagen que promueva los intereses y proyectos inversionistas y migratorios de unos europeos considerados servilmente como mejoradores de la raza y portadores de unas conductas civilizatorias y productivas de las que se consideraba incapaces a las comunidades locales, las cuales, por tanto, sólo alcanzan una presentación folclórica y eufemística, de gentes anónimas, masificadas, bonachonas y simpáticas. La expulsión de los jesuitas como puesta en riesgo de la

educación tradicional institucional centrada en la enseñanza del latín y de las literaturas clásica y española, pero también como uno de los muchos eventos que pusieron de manifiesto la compleja situación con la iglesia, en cuanto se adelantaba contra ésta los conflictos político (propuesta de la necesidad de un estado no confesional o dicho de otra forma, el principio de la libertad de cultos) y económico (principio de desamortización de bienes de manos muertas en su gran mayoría en poder de la iglesia), pero su crítica y sustitución como factor de construcción social no se fue capaz de realizarla a cabalidad. En este sentido el proyecto de educación pública fue una de las principales tareas asumidas por el Estado y aunque venía adelantándose desde la Independencia, nunca se ha hecho ni con los recursos ni con los medios indispensables para su cabal realización, aun cuando este programa educativo esté tan profundamente interrelacionado con la construcción del estado nacional, pues es evidente como muchas de las representaciones escriturales ejecutadas en esta época tienen realización como contenido de los programas escolares, especialmente la cartográfica, la literaria, la simbólica, la historiográfica y la institucional; pero a su vez, la escuela es uno de los instrumentos de divulgación ideológica más poderosos y efectivos al servicio del creado estado nacional. La iglesia por su parte siempre ha mantenido su pretensión de extender su dominio ideológico a todo el campo educativo: al cotidiano y local mediante sus acciones evangelizadoras, sus sacramentos, su moral y las muchas y múltiples prácticas religiosas con que ha permeado la totalidad de la vida social e institucional, mediante el control de los seminarios, los colegios, las universidades y de sus contenidos programáticos. En el paso de la conflictividad y la complementariedad de la relación existente entre el trono y el altar por el control ideológico de la comunidad a la que se da entre el estado moderno y la iglesia, tiene lugar la realización de la literatura de costumbres en el país y es uno de los aspectos más definitivos en su estructuración.

La formación de un estado y una administración nacional más definitiva fue sin dudas, el evento que más movilizó social y políticamente a la sociedad del momento y la base de convergencia de construcciones y cambios fue el libre comercio, en cuanto ideal y estrategia de una parte del sector social privilegiado del país para vincularse al mercado mundial. El libre cambio generó todo tipo de reformas legales y administrativas (unificación de pesos y mediadas, formación de la

banca central, abolición de las instituciones que lo obstaculizaban de cualquier forma, preocupación por las diferentes medios de comunicación, entre otros) y en su aspecto de importación y exportación, de amplia relación con extranjero, especialmente francés, inglés y estadounidense, cuestionó y modificó muchos de los hábitos locales e introdujo novedosos gustos y comportamientos que la moda y el arribismo amenazaban con instaurar mediante la particular y contradictoria condición de las nuevas costumbres creadas por los nuevos consumos, generando una crisis en el mundo conformado por las costumbres tradicionales, favorecido hasta esa época por el aislamiento en que había subsistido. La redundante condición de esta última expresión encuentra su sentido como posición polémica de un sector de la élite vinculado históricamente con la administración y la burocracia monárquica frente al cúmulo de reformas y novedades propio del sector de élite con pretensiones de vincularse de diversas maneras al mercado mundial. De esta contraposición surgió la vena que alimentó una relación con el pasado fundada en la nostalgia y la añoranza y que dio como resultado la reminiscencia y el tradicionalismo como formas de orientación trascendental de la representación historiográfica. La trivialidad, esto es, la incapacidad y la falta de voluntad de ahondar en la relación con lo propio para dotarlo de conocimiento y con ello gestar la posibilidad de hacerlo objeto del debate y la polémica, tuvo como consecuencia que estas formas de representación surgieran de las veladas interdicciones impuestas por el eufemismo y lo anecdótico. La trivialidad disolvió la dialécticas materiales y sociales que se dieron entre la pertenencia y la ruptura por un lado, y entre el descontento y la promesa por otro, para decirlo en términos de Gutiérrez Girardot y de Henríquez Ureña, en la superficial intriga de los salones santafereños entre moda y reminiscencia, entre chocolate santafereño y té bogotano, para expresarlo con palabras de Vergara y Vergara, es decir, se gestó una forma de representación vinculada con lo propio pero que aplazaba la experiencia moderna de conocimiento.

Por último, la *Comisión Corográfica*, como mucho antes la *Expedición Botánica* y en cuanto proyecto liberal institucional, estaba mostrando la presencia insoslayable y completamente necesaria de una nueva forma de representación a la cual, tradicionalmente, el país ha sido refractario. Este proyecto acumuló a lo largo de la década de los años cincuenta del siglo XIX mapas, pinturas y escritos, tanto

geográficos como de descripción de las distintas comunidades y paisajes regionales y propuso de esta forma una primera representación de la comunidad nacional, un primer inventario comprensivo de su territorio y de la multiplicidad de paisajes y comunidades que lo componían, recurriendo a disciplinas, procedimientos e instrumentos propios de la ciencia moderna. La literatura, junto con la religión, las formas de representación máspreciadas por la tradición, respondió procurando aportar una imagen de la forma de vida social y cotidiana de la comunidad nacional, privilegiando a Bogotá y el orden hacendatario de su sabana, como cifra y modelo del acontecer social para el país.

III

Desde los primeros tiempos de la Conquista, los diferentes grupos humanos resultantes de tal proceso en el vasto territorio que hoy puede reconocerse como Hispanoamérica, la encomienda fue el teatro en el cual convergieron y se desarrollaron muchos de los conflictos y situaciones básicos para lo que pudieran ser estas comunidades. Surgidas bajo la forma elemental de repartimiento de los indios que debían de estar bajo el cargo de los españoles que llevaron a cabo de manera directa las empresas de conquista y colonización de los territorios encontrados y tomados en nombre de la corona (conforme a las prebendas pactadas en las capitulaciones), buscaron darle un orden, una forma a los conflictos de intereses surgidos entre la corona como poseedora legítima (gracias a la merced papal) de tierras y de pueblos, y aquellos que invirtieron concretamente sus riquezas en los distintos recursos indispensables para llevar a cabo tales empresas. De esta manera, la encomienda involucraba problemas y aspectos de primer orden social como el control de la mano de obra, esto es la distribución de la fuerza laboral indígena, tanto a nivel de la cantidad de personas encargadas a cada encomendero, como los trabajos que era posible asignarle y los distintos aspectos referentes a cómo debía realizarse el mismo, así como la manipulación del destino etnográfico y demográfico de estas ya fragmentadas poblaciones, la distribución de la tierra, las formas y el tiempo por el cual era otorgada estas mercedes, la imposición y condiciones de los recaudos de las rentas que correspondían a la monarquía. Pero también y por ello mismo, eran el espacio para el encuentro material de los pueblos y sus culturas con problemas

concretos y cotidianos como la diversidad de lenguas y de ordenamientos sociales, el establecimiento de relaciones de mando y obediencia, las delegaciones de poder y las movilidades sociales, la evangelización, la vida sexual, las diferentes tradiciones, destrezas y formas de trabajo, el resurgimiento de la esclavitud, y asuntos más abstractos e ideológicas como el del prestigio y las jerarquías sociales, y la sumisión a la corte y a la iglesia.

Con esta unidad productiva y de socialización enfrentó el orden colonial los distintos procesos y crisis que tuvieron lugar durante su vigencia. Los auges y decadencias de la minería, predominio y conflicto entre notables encomenderos locales y la corona, sus designios y su red de funcionarios; el desarrollo de la agricultura y de la ganadería y el establecimiento de las relaciones de intercambio mercantil en sus diversos niveles son algunos de los procesos socio-económicos que se configuraron a partir de la encomienda. Es esta, pues, la institución a partir de la cual adquirieron forma las múltiples sociedades coloniales en Hispanoamérica. La fuerza reformista e intervencionista de la corona durante la segunda mitad del siglo XVIII, fue uno de los factores que con mayor potencia incidió en su crisis durante este periodo y que acentuó su carácter de economía de autoabastecimiento, con la mengua que esto implica para el desarrollo de las formas de mercado a partir de esta unidad productiva. Desde esta situación hizo su paso a la condición de hacienda y bajo esta forma enfrentó las movilidades de distinto orden que implicó la Independencia y se instaló en la vida republicana de las sociedades hispanoamericanas, habida cuenta de las transformaciones impuestas por la guerra y por la nuevas formas de la legalidad. La encomienda y la posterior hacienda son, pues, la unidad económica y social básica de un orden social prioritariamente rural, jerárquica y católica desde la que se asumieron procesos tan decisivos durante el siglo XIX como la formación del estado moderno, el reto de crear una sociedad democrática e igualitaria, pero también las transformaciones y novedades acarreadas por el mercado mundial, el desarrollo de la vida urbana y los procesos de colonización interna.

La cultura escritural es un privilegio en manos, tanto de las élites hacendadas, como de las élites burocráticas, las cuales convergen conflictivamente en la resolución de los mencionados retos y cambios, así como en la democratización de la escritura a

través de los proyectos, escolar y periodístico, de educación y opinión pública. De esta manera, el *costumbrismo*, la *literatura* y la *pintura de cuadros de costumbres*, hace parte de las respuestas y representaciones con que esta élite enfrentó su pertenencia a un orden y un mundo tradicional del cual hasta ese momento habían derivado sus privilegios, así como a los cambios y exigencias del nuevo orden impuesto por la industria y el mercado mundiales, del que anhelaban sus formas de riqueza y en el que cifraban sus posibilidades de subsistencia. Junto con el desarrollo de una pintura nacional, de una escritura constitucional, jurídica y administrativa, el surgimiento de la historiografía nacional, el desarrollo de un movimiento intelectual considerado como humanista, una significativa producción novelística, la formación de la literatura regional, el aumento y la expansión de las imprentas y de las publicaciones periódicas con su consecuente formación de un nuevo sector social lector y la gran producción de cuadros de costumbres expresamente promovida en Bogotá por la tertulia y la revista de *El Mosaico*, conforman lo que puede entenderse como el capítulo de formación para una literatura nacional en Colombia. La mediatización política, social y cultural de la producción literaria señala hacia un problema, hacia un complejo de relaciones sociales que requieren un estudio y análisis permanente que permita el reconocimiento de su significación para la cultura del país.

IV

Las primeras manifestaciones del costumbrismo en Colombia tuvieron lugar en la pintura. El paso de una pintura primordialmente dedicada a los temas religiosos y al retrato de los notables burócratas de la corona, así como la transición de un pintor íntegramente determinado por las dinámicas y funciones del taller artesanal propio de la colonia, a la condición de artista individual moderno que se descifra como tal esencialmente a través de su obra, se dio durante el siglo el siglo XIX, a través de un lento proceso de desprendimiento en el que involucró en sus inicios tendencias como la realización de retratos en miniatura, la pintura de costumbres, la caricatura y el retratismo. La *Expedición Botánica* no sólo aportó el giro de la mirada hacia lo propio, hacia el reconocimiento, inventario y representación, otorgándole con ello la condición de valor en sí mismo, sino que, además, contribuyó al enriquecimiento de

las destrezas indispensables para tal tarea, trayendo maestros de pintura y dibujo de la escuela quiteña. Sin embargo, no se puede dejar de lado la presencia inglesa con su ya bien establecida disciplina de documentar paisajes, pueblos y costumbre mediante el dibujo y la pintura. Su multiplicada presencia en la Nueva Granada después de la Independencia está al frente de muchas iniciativas empresariales de exportación e importación, de transporte, y en renglones tan decisivos para la vida política y cultural como el de la impresión. Empresas que no solo tuvieron una fuerte influencia y la adopción y el fortalecimiento del libre comercio como concepción económica y social básica, sino que también, permitieron la llegada al país de personajes aficionados a la pintura cuya obra promovió y dio horizonte a la representación pictórica del y en el país. Así, por ejemplo, la serie de acuarelas de Mark, la participación de Price en la *Comisión Corográfica* y, ante todo, el de las pinturas, el encargo, direccionamiento y promoción que al respecto hizo Joseph Brown, ayudando a que Manuel José Groot produjera las primeras y muy influyentes series de cuadros de costumbres sobre el país.

Muchas de estas condiciones las comparte el costumbrismo en sus inicios como manifestación literaria. Habría que añadir enfáticamente la tradicional, admirada y permanente presencia de la literatura española, en su situación polémica con las tendencias hispanoamericanistas, recordar la asombrada y a la vez temida influencia de la literatura francesa, amén de algunas obras provenientes del inglés, y se tendría una aproximación a algunas de las principales directrices que orientaron sus inicios. Pero no son sólo estos elementos y procesos propios de un ámbito social y cultural lo que comparten pintura y literatura nacionales en su configuración costumbrista; también les son comunes, tanto sus procesos de reconfiguración de su función y divulgación sociales, así como muchas de sus pautas y procedimientos de representación en los cuales el gran mediatizador es la creciente presencia e influencia de la prensa y su masa de nuevos lectores. La proliferación y extensión a muchas partes del país de distintas publicaciones periódicas hicieron de la prensa el instrumento de mayor incidencia en la formación de la opinión pública y en la divulgación de la lectura como práctica para sectores sociales hasta ese momento ajenos a la cultura escrita. La prensa periódica se convirtió en objeto de un consumo paulatinamente creciente y con ello se diversificaron sus posibilidades de impresión a

fin de hacerla más llamativa gracias a los diferentes tipos y tamaños de letra, a adornos y márgenes que permitían la impresión de diversos titulares, una mejor visualización de la separación entre columnas y entre artículos, en fin, hacían necesaria su diagramación, permitían convertirla en objeto de diseño y con ello un medio adicional en el logro de las pretensiones comunicativas de los editores. Así, se proponían la prensa ilustrada y la caricatura como formas novedosas de la expresión y de la comunicación. El recurso último y más determinante lo aportaron las diferentes técnicas de grabado al servicio de las publicaciones periódicas, pues permitieron que las imágenes se incorporaran en el desarrollo mismo de los escritos, determinando de esta manera sus posibilidades de significación y de lectura. La serie de cuadros de costumbres pintados por Ramón Torres Méndez con su fragmentación, su simplificación y su versión eufemística de los temas pintados es la mayor evidencia de una pintura que se adapta a las exigencias y propósitos de la prensa periódica, haciendo del público lector una de sus directrices centrales. Los cuadros de costumbres literarios, aunque procedían en su gestación de un lugar social distinto y que conocieron publicaciones especializadas como las revistas literarias, compartieron con la pintura esta exposición a la amplia divulgación y, por tanto, también, la permanente consideración del público lector como una de sus determinantes.

Ya en la famosa serie pintada por Torres es posible reconocer algunos de los procedimientos de representación que se hicieron distintivos del costumbrismo nacional. En primer lugar, una simplificación extrema del tema, lograda mediante la desarticulación del mismo de su entorno, el cual se difumina hasta casi desaparecer. De esta manera se pierde toda referencia concreta a una ubicación, a un determinado momento y a todo tipo de relación que lo vincule a su entorno. Entonces, el tema es tratado desde la abstracción, desde esquematizaciones que generalizan sus características, las cuales, a su vez, son tratadas eufemísticamente perdiendo con ello su último trazo de singularidad. En literatura este proceso de fragmentación lo lleva a cabo la descripción mediante su selección de los aspectos que han de ser tratados y el silenciamiento deliberado de otros, así como de los términos en que se crea tal descripción, que hacen inviable el ingreso de la pluma a la entraña social de la que procede y la que vive y tiene sentido el tema seleccionado. De esta manera, lo anecdótico y las tipificaciones impiden el encuentro y el reconocimiento de lo

singular, que en el caso de los seres humanos implica la desaparición de las personas concretas y de la urdimbre dramática de sus circunstancias, sus decisiones y sus acciones; generando unas precarias tipologías hechas más de prejuicios y lugares comunes que no consolidan verdaderas tipologías que permitan proponer una comprensión y una expresión de la vida social. Esta fragmentación y simplificación conducen a representaciones de lo real sin aparente compromiso con nada, permite que sean ideales para ser incorporadas en programas narrativos que se les imponen desde afuera, permiten su perfecta manipulación ideológica y por tal motivo que términos como mosaico, museo, álbum, galería, etc., son tan frecuentes cuando se trata de cuadros de costumbres.

V

El costumbrismo como fenómeno cultural en general y literario en particular, tiene en varios de sus aspectos, —producción, sociedades, lugares en que hizo presencia, diversidad de sus influencias principalmente— unas dimensiones por decir lo menos, sorprendentes. Esta situación aunada al lugar común que lo califica como una manifestación menor —estableciendo más o menos el mismo parangón que se supone existe entre, por ejemplo, la zarzuela y ópera— hace que usualmente en los intentos por comprenderlo y presentarlo, se sea proclive al uso de especulaciones generales difíciles de contrastar, porque aunque recogen e iluminan algunos aspectos de distintas manifestación del fenómeno, es muy fácil proponer contraejemplos, también más o menos generales, procedentes de un lugar u otro. Esto es, las enormes dimensiones del costumbrismo deberían obligar a muy cuidadosas y sustentadas generalizaciones, conformes a sus múltiples situaciones de manifestación. Por abrumador que parezca, resulta imperativo reorientar el estudio hacia investigaciones de carácter factual, que impliquen no sólo el conocimiento riguroso y pormenorizado de las obras particulares, destacando su estructura y su proceso como constructo, sino también, la circunstancia histórica, social y cultural como determinante semántico involucrado en su construcción.

Esta pretensión se sustenta de una parte, en que no se le puede negar al costumbrismo su condición de invención, de ficción literaria, independientemente de la valoración que se le otorgue como experiencia literaria y, más allá y en contra de

los fáciles expedientes de la *copia fidedigna* y de la *simple descripción*, propuestos por él mismo como forma de comprenderse. Y, por otra, en que no es una creación ex nihilo, a partir de la nada, sino que fue una práctica cultural con compromisos, vínculos y consecuencias en diversos ámbitos del espectro de la comunidad y, por tanto, con conexiones y profundas relaciones con la vida social, en medio de la cual se gestó. Por lo anterior, puede afirmarse que en cada caso es el estudio de una ficción histórica fuertemente comprometida con el propósito de proveer representaciones y memorias colectivas y, con ello, que trabaja deliberadamente en la construcción de la conciencia, de la subjetividad de quien lee.

El impacto de esta función básica social de creación de conciencia puede evidenciarse mediante sus múltiples y complejas relaciones con la eclosión de la prensa durante el siglo XIX y, se hace tanto más significativa cuando se reconoce que usualmente del lado del diseño y producción de esa prensa —es decir, del lado de su control discursivo— está el mismo sector social que tradicionalmente ha manejado el poder político, administrativo y económico y, del lado de su consumo, están los sectores sociales recientemente movilizados por las reformas borbónicas, la Independencia y los nuevos órdenes económicos mundiales, lo que implica que aún son, simplemente analfabetos, si con un ingreso reciente, incipiente y parcial al universo de la cultura escrita.

En consecuencia, el costumbrismo tiene un valor como ficción cultural y literaria, y como tal es insustituible como fuente primaria para el estudio de una forma de representar la realidad social que se dio en un determinado momento, por parte de un sector letrado y, también, de las formas de memoria y de identidad comunitaria, en que ese mismo sector quería proponer como dinámicas de la conciencia colectiva. Esto, es lo que fundamentalmente justifica el sentido de su estudio.

VI

El presente siglo a presenciado una significativa y creciente producción historiográfica sobre el siglo XIX: ediciones de obras completas, intentos de ediciones críticas o por lo menos de estudio de algunas obras, así como estudios históricos propiamente dichos. La *Comisión Corográfica*, Carlos Arturo Torres, Eugenio Díaz, José M. Vergara y Vergara y el *costumbrismo*, han sido algunos de los autores y de

los eventos, objeto de la dedicación de los estudiosos. Uno de los aportes más significativos para la investigación ha sido la digitalización y divulgación, por parte de las bibliotecas Luis Ángel Arango y Nacional de Colombia de algunas de las fuentes primarias procedentes del referido siglo y existentes en sus anaqueles, esto es, colecciones de revistas y de periódicos, tanto como de manuscritos y ediciones de obras particulares.

La directriz de este estudio de sustentarse primordialmente en una relación directa con las fuentes primarias, esto es con las obras estudiadas, intentando tener con ellas un encuentro en cuanto artefactos, en cuanto ficciones, a la vez que evitando hasta donde fuera posible la mediación de interpretaciones y comentarios, implicó que se sirviera más de las ediciones de las fuentes primarias que de los estudios sobre el costumbrismo, tan contaminados, en muchas ocasiones, del verbalismo de las administraciones de turno, públicas y privadas, y que han usado sus ediciones para evidenciar sus supuestos y convenientes nacionalismos y patriotismos. Sin embargo, uno de los obstáculos más difíciles de sortear fue la relacionada con la posibilidad de disponer de fuentes primarias. Las ediciones críticas son casi inexistentes y *María* de Jorge Isaacs, también en este aspecto, es la más favorecida. Tampoco son frecuentes las ediciones de obras completas y, en la mayoría de los casos, son subsistencias de las realizadas a finales del siglo XIX o primera mitad del XX, debidas a iniciativas privadas de amigos o familiares de los autores u ordenadas institucionalmente con ocasión de la conmemoración de algún aniversario y a cargo casi siempre de algún afamado escritor del momento carente de las competencias para una idónea realización de tal tarea. Son muchas las obras que existen sólo gracias a la edición que se hizo de ellas en el siglo XIX, esto implica que son casi inexistentes las primeras ediciones corregidas o reelaboradas por el autor y reeditadas a partir de tales indicaciones. Son muy pocas las obras del periodo que cuenten con ediciones serias para estudio; que cuenten con una presentación preliminar y un sistema de notas que permitan una lectura más provechosa, apoyada en interpretaciones lúcidas que esclarezcan su reconocimiento y apropiación en cuanto obras que hacen parte de la tradición literaria de una comunidad. Así mismo, las colecciones de revistas y de periódicos digitalizadas son muy pocas y algunas están incompletas o contienen ejemplares de sus fascículos deteriorados.

En el caso del *costumbrismo* existen muchas antologías, apenas dotadas de un prólogo de ocasión, que en general no supera la trivialidad de los lugares comunes y del oportunismo, como se ha mencionado ya varias veces, negando con ello la posibilidad de estudios y comentarios procedentes de un genuino interés literario que permitieran la reconstrucción de la historia de la recepción de esta corriente literaria y cultural a través de la vida nacional. En este sentido, la situación con el *Museo de cuadros de costumbres y variedades*, obra central para esta investigación, es necesario decir que cuando ésta comenzó, solo se contaba con los escasos ejemplares de su primera edición realizada en el siglo XIX, ubicados en las difícilmente alcanzables colecciones de libros raros de las bibliotecas, con los ejemplares de sus cuadros recogidos en las mencionadas antologías y con una supuesta reedición llevada a cabo por el departamento editorial del Banco Popular en su colección *Biblioteca de "El Mosaico"-1886*, con el nombre de, *Museo de cuadros de costumbres variedades y viajes*, en cuatro volúmenes publicados entre el 20 de marzo y el 14 de mayo de 1973. Edición ésta, que, con sus añadiduras, exclusiones y modificaciones diversas, se convierte en algo completamente diferente a su original. Sin embargo, era la edición base para cualquier estudio por parecer la más completa y no haber una instancia de fácil acceso para establecer su fidelidad. Solo la reedición de los dos volúmenes del *Museo de cuadros de costumbres y variedades*, de los *Mosaicos*, realizada por Felipe Martínez, en el año de 2020, dotada de un estudio preliminar consistente, preocupada por reubicar los distintos cuadros que lo componen en sus primeras ediciones en revistas y periódicos de la época, y explícitamente comprometida con la fidelidad con la primera edición de la obra, puso de presente la enorme distancia entre la primera edición del *Museo* y la adelantada por el *Banco Popular* y, por tanto, su limitante como fuente para la investigación. La referida edición de Felipe Martínez ha sido de evidente beneficio para la investigación y estudio del costumbrismo en el país, no sólo por la restitución que hace de una fuente primaria, sino además, porque presenta las principales líneas de su interpretación del *costumbrismo* y sustenta su esclarecedor planteamiento según el cual, con independencia del autor original de cada cuadro, la organización y modificaciones introducidas por Vergara, siempre buscando reconducirlos o por lo menos que no resultaran contradictorios con sus propias concepciones, hacen que se pueda

reconocer en él, el autor de una nueva obra, basada en el guion que tenía para su *Museo*.

Esta situación pone de manifiesto la principal dificultad hallada en la investigación literaria del *costumbrismo* en el país: nunca se habla de la disponibilidad de los manuscritos que permitan un cotejo de los cuadros originales con sus primeras apariciones en periódicos y revistas, así como con sus posteriores ediciones en antologías u obras completas, pudiendo de esta manera, poner en evidencia la intervención de los editores en la versión de la obra que se divulga y permitiendo un mejor acercamiento a lo pensado y escrito por su autor. Despreocupación que resulta, muy seguramente, de agregar, a la negligencia institucional con relación a su responsabilidad de divulgar los asuntos que son de interés público, el velado, pero persistente juicio peyorativo sobre el valor literario del costumbrismo. Situación que en el caso de Eugenio Díaz lleva casi al desconsuelo previo con respecto a ciertos resultados, pues con relación a su principal novela *Manuela*, solo se puede cotejar la aparición de sus primeros capítulos en los números iniciales de la revista *El Mosaico*, con la primera edición completa de la novela incluida por Vergara en el segundo volumen de su *Museo* y con la edición que algunos años después se hizo en París y con sus posteriores ediciones que son muchas. Si se tiene en cuenta que la supuesta rusticidad de la escritura de Díaz fungió como pretexto para la intervención de los más pretenciosos *mosaicos*, para lo que señalaron como la necesaria corrección de la novela, al parecer, hasta el punto de llevar al autor a un grado de disgusto que sería el motivo de la detención de la edición de la novela por entregas en la revista. Es evidente lo decisivo que sería para una investigación, poder disponer de los *cuadernos* en que Díaz aportó su obra a Vergara, y que fueron el resultado de la transcripción que Díaz encargó, siendo de los primeros manuscritos “con todo tipo de tinta y pluma”, y con todo lo que como papel cayó en sus manos en los imposibles lugares para la escritura a que lo llevaron sus proyectos de empresas agrícolas y de comercio. La misma queja se repite con respecto a los manuscritos de la correspondencia que este escritor mantuvo con sus pariente y amigos, y mediante la que se adiestró en contarles sobre los distintos paisajes y situaciones en que se hallaba y que, por tanto, fueron el taller donde se hizo diestro en elaborar sus *cuadros de costumbres*. Así pues, la importancia de la prensa en el momento, la conciencia que

tenían sus editores de los efectos que buscaban provocar en sus lectores, hizo que estos fueran muy activos en la determinación de todo aquello que publicaban y, por tanto, solo la disposición de los manuscritos permitiría establecer la dimensión de tal intervención y la condición inicial de la obra y de su autor.

VII

El trabajo con las obras en particular y la consideración explícita y permanente de su condición de artefactos, de ficción literaria, condujo a los autores y a sus personalidades intelectuales, y estos a los grupos que se componían y se disolvían en torno a una febril dinámica cultural diversa y, en especial, a una actividad editorial — en su mayoría dedicada a la publicación de periódicos, pero paulatinamente también de revistas y libros—. Entre las academias, las sociedades de una y otra índole, los colegios, las instituciones que se formaron, la *Comisión Corográfica*, como proyecto estatal para dotar a la administración de una cartografía y una geografía social y económica del país, en principio, y *El Mosaico*, en cuanto grupo de amigos que se consagraron a la creación y sostenimiento de una revista, una tertulia literaria y un proyecto editorial, ocuparon la mayor parte de esta investigación.

La denominación de *cuadros de costumbres* hizo conjeturar desde el comienzo, una profunda conexión con la pintura y, el éxito divulgativo de la serie de *cuadro de costumbres* realizada por Efraín Torres Méndez, así como la personalidad de José María Groot en cuanto escritor, pintor, historiador y articulista de carácter religioso y polémico, pusieron de presente que no podía faltar el acercamiento al camino de desarrollo de la pintura nacional durante el siglo XIX. Se devolvió la consideración hasta la pintura durante las primeras décadas de Independencia y fue necesario considerar aspectos como la pintura miniaturista, el papel de los ingleses, el cambio de las temáticas en la pintura, los encargos y el servil propósito de proyectar hacia el extranjero una imagen idílica y pintoresca que hiciera aparecer el país ante los ojos de los foráneos como destino ideal de migración y, de este modo, presuntamente, nos trajeran lo que por nosotros mismos no éramos capaces de alcanzar. La pintura de estos dos reconocidos artistas, fue una ocasión magnífica para el análisis de la composición *costumbrista* del cuadro.

Para el año de 1858, Marroquín, Vergara y Carrasquilla ya estaban planeando la creación de una revista exclusivamente literaria y la novela aportada en diciembre de

ese año, por Díaz Castro, fue la oportunidad de darle realidad. Estaba dedicada explícitamente a los *cuadros de costumbres* y no fue otra cosa que la respuesta literaria de Vergara, a la portentosa y múltiple imagen del país que durante casi una década habían estado elaborando Codazzi, Ancizar, los pintores y demás integrantes de la *Comisión Corográfica* y de la cual, se sabe, Vergara estuvo siempre muy pendiente, cuando luego de las distintas salidas, volvían a la capital a elaborar los informes. Frente a los mapas, las pinturas, los inventarios y descripciones geográficas y naturalista, Vergara se propuso la elaboración de una imagen literaria que le brindara al país otra representación de su diversidad regional y social, literatura que, por tanto, tenía que ser fragmentada, pero ordenada mediante un programa que compondría un *mosaico* y un *museo*.

Este trabajo también se dedicó ampliamente a las obras, tanto de Díaz Castro, como de Vergara y Vergara, a fin de hacer evidente dos personalidades literarias, no solo por su condición de fundadores del movimiento, sino sobre todo porque son dos experiencias literarias diametralmente opuestas que integran factores semejantes y compartidos, con resultados muy disímiles. La consideración de la casi totalidad de la obra de cada uno de estos autores, permitió apreciar sus pretensiones y sus logros literarios de maneras más íntegra. Los conocimientos, las capacidades y las destreza literarias de Vergara se ponen de manifiesto con plenitud en su historia de la literatura, pero la carencia de una genuina pasión literaria se hace evidente en la forma como claudican sus capacidades de escritor ante la autoridad de sus prejuicios en sus *cuadros* y en su novela. Sin lugar a dudas, la experiencia como escritor más profunda y completa es la de Eugenio Díaz Castro; es cierto que en muchos pasajes sacrifica un personaje o una trama para darle lugar a una exposición doctrinaria, pero no lo es menos, la grandeza de su empeño por sitiar literariamente la ciudad para poder descifrar las diversas tramas de su especial condición histórica.

Se comparte con Felipe Martínez el planteamiento referente a cómo la intervención de Vergara y Vergara es una condición definitiva para el resultado final de lo que fue el *Museo de cuadros de costumbres y variedades*. Sin embargo, se trabajó con una amplia producción de los *cuadro de costumbre* de algunos de los miembros más significativos de *El Mosaico* y no solo con los incluidos en la nombrada colección, intentando presentar la singularidad de una escritura y la

personalidad de un autor. No obstante, el reconocimiento de la gran significación cultural y social, que se intentó hacer patente del *costumbrismo* propuesto por la tertulia de *El Mosaico*, no es posible desconocer lo insípida que resulta su experiencia como literatura: una subjetividad de los personajes que no alcanza más hondura que la de plantearse la devoción que le debe a sus prejuicios que, por lo demás, son los de su comunidad y los de su tradición y, por tanto, una vida social trivial y simplona que no da sino para los paseos de los pudientes, las torpezas de las sirvientas —en un mundo vergonzosamente lleno de ellas y las impertinencias de los niños. A pesar de algunos intentos por acercarse a las opresivas y muy limitadas posibilidades en la vida de las mujeres, aún casi llegando a la responsabilidad y la condición social de su situación, siempre se termina comprendiéndola y juzgándola desde las versiones más toscas y precarias de la moral mariana y, en general, la organización social comprendida como una continuidad del orden jerárquico, hispánico y católico.

ANEXO I

EL MOSAICO

Trimestre 4. ° Bogotá, sábado 24 de setiembre de 1859 Número 38

En el mes de agosto de 18... emprendí la subida del Magdalena con uno de aquellos franceses que habiendo dejado su patria quieren en todas partes encontrarla, que de cuanto ven manifiestan siempre un ostigoso (sic) desdén, i (sic) para quienes americano i (sic) salvaje son unum et idem. Abrumado me tenía el tal frances, (sic) desde que salimos de Barranca, con que París es la capital del mundo civilizado, con sus jardines de Luxemburgo i (sic) de las Tulleraiis, con la grande ópera francesa, con los sorbetes de Tortoni, i (sic) con qué sé yo qué más. “qué (sic) soledad tan agreste, qué monotonía tan horrible! C’est affreux” me repetía a menudo cuando miraba los bosques todavía vírgenes (sic) que baña el Magdalena. Escuchábale (sic) yo sin alterarme, porque desde niño aprendí que al loco i(sic) al aire darle calle. En cinco días llagamos a Mompos, (sic) que por cierto no es largo viaje para el que navega en champán. Hasta entonces, ningún contratiempo, ninguna molestia sensible nos había ocurrido: principiábamos apenas nuestro viaje, teníamos víveres frescos y abundantes i (sic) lo que, es más, trabajaban con gusto los bogas deseosos de llegar a Mompos, (sic) que para ellos es un verdadero París.

El boga del Magdalena es un ente singular, de quien todos los viajeros hablan, contra de quien se declama fuertemente, pero cuyo carácter i (sic) costumbres ninguno hasta ahora ha descrito con propiedad. Quién lo compara con los beduinos del desierto, quien con los tártaros i (sic) casacos (sic) i (sic) quién, en fin, con los más solemnes bandoleros. No, señores, tan malo como todo esto, no es el boga, i (sic) aun en malicia no alcanza a los que armados de estilete roban a los viajeros en Italia, ni tampoco a los mui (sic) cultos escrocs (sic) de París, i (sic) menos a los bellacos arrieros de Aragón. Inherentes a la raza de que trae su origen i (sic) al clima en que vive, son por la mayor parte sus defectos. Supersticiosos como el español, i (sic) camorrista como el africano, de cuya mezcla ha nacido, soporta con pena el trabajo en medio de los ardientes calores de un sol abrasador. Sin educación, sin familia, porque el boga casi nunca conoce a su padre, es un ser aislado, ignorante, imprevisivo (sic) i (sic) lleno de resabios. Sus vicios, empero no pertenecen a la clase de aquellos que hacen estremecer la humanidad; i (sic) siendo más bien travesuras i (sic) ruines pillerías, (sic) con las que poco riesgo corren la vida i (sic) la propiedad de los viajeros. Atienda el lector benigno a la sucinta relación de nuestro viaje, i (sic) por ella podrá formar concepto de lo que es un boga, si es que por su fortuna o por su desgracia nunca ha subido el Magdalena.

A las 5 de la mañana del último lunes de agosto debimos salir de Mompos; (sic) i (sic) bien puede suponerse que por nuestra falta no había de demorarse la partida. Estuvimos pues, a la hora citada en el champan (sic); pero dan las siete...las ocho... las diez i (sic) solo se hallan presentes el patrón i (sic) dos bogas; los demás, dicen, andan buscando, los unos los palos o palancas, los otros los cigarros i (sic) el dulce o panela: aquel se despide de sus comadres, que para el boga nada como el compadrazgo es tan sagrado, i (sic) este dirige (sic) sus ruegos para tener un buen viaje a San Rafael, cuyo hermoso pescado, tan hermoso como un bagre, según su misma impresión, le edifica i consuela. Por fin, a las tres de la tarde se reúne (sic) toda la

tripulación; el sol derrama torrentes de fuego sobre las abrazadoras playas, i (sic) el guía o barrote grita en selvática i (sic) triste voz el Ave María, que es contestada por todos de la propia manera, siguiendo luego el canto de una letanía de varios santos a cuya intercesión todos se encomiendan. Desde este momento empiezan el trabajo y la algaraza: (sic) ningún esfuerzo, ninguna maniobra hace el boga, sino es gritando i vertiendo espresiones (sic) más o menos indecentes: los que van sobre la tolda o cubierta, dan tales pisoteos, que hacen temblar la embarcación: en suma, el calor, los mosquitos, las imprecaciones, todo ofrece el cuadro de un infierno ambulante, en el que por mui feliz se tendrá el pasajero, si en él solo veinte días (sic) espera durar. “¡Ah mon cher! me (sic) decía el frances, (sic) i (sic) después nos critican que vengamos a explotar (sic) este país en que no se sabe qué (sic) es peor, si sus climas, insectos i (sic) malos caminos, o la inestabilidad de su gobierno, para regresar luego a nuestra patria, sin dejar por aquí un solo rastro de la civilización europea!”

En el Peñol debimos permanecer tres días para que tomasen descanso los bogas. Qué, ¿en este lugar hemos de estar tres días sufriendo calor, mosco i (sic) aburrimiento? Decía a uno de ellos mi compañero. Si blanco, respondía el boga, aquí mismo, —¿I (sic) no hai (sic) otro mejor lugar para hacer la parada? No, blanco: si en las orillas del Magdalena hubiera ciudades i (sic) posadas, i (sic) no se sintiera calor, i (sic) mosquito, tanto mejor para el boga i (sic) para el blanco, pero no sucede así. —¿I (sic) por qué han de tomar descanso los bogas? Porque ni aun a las bestias de carga se les niega; el boga trabaja desde el amanecer hasta el anochecer, aguanta calor i (sic) mosquitos i (sic) come mal; por eso nunca llega a viejo. —Pero ustedes son bien pagados. —Catorce pesos recibimos, la mitad de mala moneda i la otra mitad en ropa podrida. Suspendiose (sic) aquí el diálogo, para irnos a cazar con la escopeta monos i (sic) guacamayas. Después supe que el boga de la conversación había sido soldado i (sic) hecho las campañas de Venezuela i (sic) Perú, i (sic) que, obtenida su licencia, había vuelto al oficio de boga en que se había criado. Un día se quejaba el mismo de la ingratitud de la patria con los bogas, i preguntaba a uno de sus compañeros; “¿vos habéis visto un boga de administrador?” Lo será, decía yo entre mí, cuando tengamos FEDERACIÓN.

Dejamos el Peñón i (sic) continuamos nuestra marcha. La vida del viajero en el Magdalena es sumamente monótona: el mismo calor, los mismos mosquitos, las mismas selvas, las mismas griterías (sic) de los bogas. Las conversaciones de estos suelen ser interesantes i (sic) divertidas: cada uno tiene un compañero a quien llama rancho, con el que parte lo que tiene i (sic) de quien recibe algunos cuidados en caso de enfermedad. Los alimentos están reducidos al plátano i (sic) a la carne salada que preparan lo mejor que pueden, i (sic) luego lo comen sirviendo de plato los canaletes, por la noche estienden (sic) su petate en la playa tostada por el sol, i (sic) duermen tranquilamente. Otra parada igual a la del Peñón hicimos en Moráles, (sic) que es lugar de encanto i (sic) de placer para el boga. En San Pablo i (sic) en Nare, también nos detuvimos cuatro días. A todos estos lugares entre siempre el boga aseado i (sic) bien vestido: de resto anda casi enteramente desnudo.

Hallábame (sic) un día profundamente dormido, cuando unos descompasados gritos me despertaron. Púseme (sic) de pie, i (sic) vi a mi Monsiur (sic) hecho un basilisco, echando mil bravatas: centelleaban sus ojos, i (sic) de la boca le salía abundante espuma. —¿Qué es esto? Le pregunté en las mejores razones que pude— Sacré nom... estos fripons (sic) de bogas me acaban de hacer un robo: son unos bandoleros, briganes, deben ser guillotizados. — I (sic) bien, ¿qué le han robado a U?

¡¡Media botella de brandi superior!!— Vaya, si eso no más es, puede U. (sic) tranquilizarse: ¿qué persona decente hace alto en tales pequeñeces? Picardigüelas (sic) son estas de colejial (sic), más bien que de un bandolero o forajido: ¿i (sic) no ve U. (sic) con qué lealtad conducen los intereses del comercio i del Gobierno por estos inmensos despoblados? Vaya U. (sic) a viajar por los países más cultos de Europa, llevando en lugar de letras de cambio dinero sonante, i (sic) verá todo el riesgo que corre: el boga roba un poco de dulce o de licor, unos cigarros, o cualquier otra friolera, pero nunca se hace reo de unos de aquellos grandes delitos que tan frecuentes son del otro lado de los mares. En cuanto al brandi, ofrezco regalar a U. (sic) dos botellas de uno de excelente calidad que para mí gasto llevo— Vous êtes bien amable, Mr., me contestó quedándose con esto más sosegado i (sic) tranquilo.

A los treinta i (sic) un días de haber salido de Mompos (sic) llegamos a la vuelta de la Madre de Dios, en donde termina nuestro viaje por agua, i (sic) también las molestias, privaciones i (sic) riesgos del Magdalena. El primer objeto que a nuestra vista se presentó fue el hermoso buque de vapor que estaba fondeado en aquel punto. Entusiasmado i (sic) fuera de sí exclamaba (sic) el francés— “He aquí un destello de civilización que sobre los desiertos de la América equinocial (sic) despide la Europa. Dentro de poco UU. (sic) nos deberán el imponderable bien de subir en 12 días el Magdalena, con la misma comodidad con que se viaja de Chálons (sic) a Marsella. Se acortarán las distancias con la Europa, se esportarán (sic) fácilmente (sic) los frutos granadinos, i (sic) a la sociedad i (sic) muerte de estos bosques sucederán el cultivo, el comercio i (sic) la vida” Si señor, le respondí: el patriotismo granadino, unido al espíritu emprendedor de los ingleses, se esfuerza en luchar contra la naturaleza i (sic) metamorfosear el aspecto material de este país. Todos confiamos en que la introducción del vapor en la Nueva Granada producirá una revolución completa en el comercio, en las empresas, en todos los negocios... “Pero Blanco, dijo con sorna el boga consabido, con estos buques no podrán hacer UU. (sic) todo lo que dicen, i (sic) por mucho tiempo solo el pecho del boga vencerá la corriente i (sic) los caprichos del Magdalena.” Al siguiente día me separé de mi casual compañero de viaje, quien siguió precipitadamente para Bogotá, en donde me aseguró que permanecería pocos días para regresar a Francia i (sic) escribir una obra consciensuda (sic) sobre la riqueza, comercio i (sic) gobierno de la Nueva Granada i (sic) las costumbres de sus habitantes.

RUFINO CUERVO.

(Tomado del "Observador" de 16 de febrero de 1840.)

ANEXO II

El Primer Ministro (sic) de Brasil acreditado en Bogotá fue el señor Sousa Díaz, quién para llegar a su destino prefirió el viaje por los callejones de Ocaña. Lo que no hizo el Excelentísimo MIGUEL MARÍA LISBOA, distinguido como el CONSELHIRO, pasajero del vapor Manzanares. El Conselhino Lisboa es famoso en la historia diplomática del país como signatario del tratado internacional firmado por d. Lorenzo María Lleras, Secretario (sic) de Relaciones Exteriores del Presidente Obando, el cual fue negado por unanimidad en el congreso de 1855. El relato del Conselhino contiene valiosa información sobre los primeros años de la navegación a vapor por el Magdalena y referentes a la vida del río, el momento en que el transporte aún se efectuaba, en parte, usando champanes a partir del puerto de Conejo. El señor Lisboa recoge tradiciones que solo en su crónica hemos encontrado como el concepto del Libertador en torno a los bogas y las exageraciones de Le Condamine sobre los mosquitos. Su explicación por ausencia de caimanes en la orilla y la del griterío de los remeros para "ahogar el cansancio", son lógicas y hacían parte de las creencias populares por experiencia acumulada, a las que Humboldt había encontrado explicación científica.

MIGUEL MARÍA LISBOA

A PARTIR DE REMOLINO

El cauteloso río Magdalena tiene su origen, juntamente con su afluente el Cauca en el Paralelo 1° 40' de latitud norte, en el lugar donde la cordillera de los Andes se divide en tres ramificaciones; y corriendo de norte a sur, por espacio de 9 grados y medio de latitud, desagua en el mar de las Antillas entre las ciudades de Santa Marta y Cartagena, situadas aquella a sotavento, está a barlovento de su desembocadura, en la misma altura en que el Magdalena tiene su origen la cordillera se divide en tres ramificaciones que toman la denominaciones de cordillera oriental, central y occidental.

... a las 6 de la mañana del día 12, día en que debía largar el vapor de Remolino, no estábamos en el último canal que teníamos que superar; esto es, aún era posible, tal vez probable, que después de tantos padecimientos llegásemos al Magdalena después de haber zarpado el Manzanares. Entramos por fin en el hoyo de Remolino a las 7, expuestos a los rayos de un sol abrasador; y ahí nuevos obstáculos se nos presentaban en la forma de lo que se llama en el país tapones. Consiste el tapón en una obstrucción formada por un tronco que se atraviesa en la corriente, que después se fija y detiene

tras de sí todos los demás troncos que descienden, interceptando completamente el paso. En algunos de estos tapones hayamos (sic) un canal estrecho cerca de la orilla del hoyo, por donde a viva fuerza se puede arrastrar la canoa; pero llegamos a uno tan grande que absolutamente no daba paso. Allí encontramos dos grandes bongos que descendían; y reunida toda su gente con nuestros siete hombres (cuatro bogas, dos patrones y un práctico), siendo más de veinte por todos, se comenzó a trabajar para deshacer el tapón. Una hora entera emplearon en tan ardua tarea. De tiempo en tiempo se desprendía de la gran masa de troncos secos una especie de isla que flotaba por la corriente abajo; con frecuencia los trabajadores resbalaban, y yendo al fondo salvaban su vida a nado; otras veces era necesario bajar rápidamente el servicio de desobstrucción y acudir a los bongos para evitar las averías que le hubiera causado un enorme tronco que se hallaba presto a desprenderse y que caerle encima los hubiera volcado. Pero todo lo vence la constancia; y destruido este tapón continuamos a superar el hoyo de Remolino, y en breve advertimos indicios de cultivos de caña y de bananos, que nos hicieron pensar que estaba próximo el término de nuestras fatigas. Finalmente, a las 10 y media de la mañana entramos en las aguas del Magdalena; y no solo por la esperanza del puerto de salvación sino porque en verdad en un río majestuoso, al entrar en él experimenté una sensación de ánimo, dilatándose me el corazón. Navegando por el Magdalena algo más de unas doscientas brazas llegamos a la población de Remolino, donde estaba atracado el vapor Manzanares.

Comenzó el Manzanares a subir el río con la velocidad de ocho millas por hora, venciendo, una corriente de tres millas y ganando una distancia poco más de cinco. A las 8 y media de la mañana del 13 pasamos por Guáimaro, aldea de chozas. El río, de Remolino hacia arriba hasta Calamar, tiene cerca de media milla de ancho. Llegamos a las 10 y media a Salamina, aldea situada en la ribera derecha, frente a la cual hay una isla de más de una legua de ancho. Las márgenes del Magdalena son bajas, y excepto en las cercanías está cubierta de matorral, sin cultivo alguno. Estas aldeas consisten en una plaza con una iglesia en el medio unas calles a los lados, todo cubierto de paja. En la margen derecha está San Antonio, que pasamos a las 2 de la tarde; y habiendo costeadado algunas islas llegamos a Calamar, población más considerable que las precedentes, situada en la margen izquierda del Magdalena. De este punto parte un camino por tierra, de veinticuatro leguas, hasta Cartagena; y hace pocos años se construyó un canal artificial, con dos esclusas, que costó 60,000 pesos a la nación y hoy está obstruido, y que, como el tajamar de la Guaira, no es un honroso monumento del ingeniero americano que lo construyó. A las 4 y media de la tarde pasamos por Barranca, en la orilla izquierda, frente a una isla grande, donde los españoles en tiempos antiguos abrieron un canal que también comunicaba con Cartagena; y poco más arriba, del lado puesto, la pequeña aldea de Pedraza. Una milla más arriba estaba Barranca Vieja, y otra milla más allá Yucal, ambas en la margen izquierda. Arriba de Yucal el terreno es más desigual, y tiene algunas colinas cerca de la ribera del río; pero todo es inculto. A las 7 de la noche llegamos a Heredia, en la margen derecha, y contra lo acostumbrado, por ser noche clara, seguimos hasta Zambrano, donde paramos a medianoche para coger leña, y de dónde solo partimos a las 6 de la mañana del día 14 de mayo. La distancia de Remolino a Zambrano es de ochenta y dos millas, que el Manzanares recorrió entre las 7 de la mañana y las 12 de la noche del día 13; esto es, descontándose el tiempo perdido en Calamar para recoger

leña, doce horas, siendo la distancia obtenida a razón de 5,12 millas por hora; y como el cálculo de las revoluciones de las ruedas por minuto, descontada la resistencia de las aspas, le daba una velocidad de ocho millas, se deduce que la corriente del Magdalena entre Remolino y Zambrano es poco más o menos de 2,88 millas por hora. Llámese Zambrano, o Santa Cruz, el lugar donde la compañía de vapores de Santa Marta tiene un agente y un depósito de leña, que está casi frente a la aldea de Plato. Allí nos demoramos hasta las 6 de la mañana del día 14 para tomar leña, y allí fue la segunda parada que hicimos desde Remolino, siendo la primera también para aprovisionarnos de leña en Calamar, por una hora. No debo sin embargo imponer al lector la penosa y monótona tarea de subir el Magdalena, como lo subí yo, milla por milla y de contar una por una las pocas aldeas que adornaban las márgenes; basta que le dé de todo una idea general. El puesto de Remolino, de dónde zarpó el vapor, está veinticuatro leguas y media, o noventa y ocho millas inglesas distantes de Santa Marta, espacio que el Manzanares había recorrido la víspera de la llegada a este Puerto en diez horas. En este trayecto hay que atravesar un paso difícil, que es aquel en que, en las bocas del Magdalena, las aguas de este río chocan con las del océano; más es dificultad que se vence en un minuto. Sobre la ribera izquierda del río, y distante de Santa Marta 18 leguas y media, está la ciudad de Barranquilla, que me dicen tener la misma población de Santa Marta, y que dista de Remolino cerca de seis leguas. De Barranquilla a Vuelta de la Madre de Dios, poco más allá del lugar hasta dónde llega el vapor, se cuentan 142 leguas de cuatro millas cada una, o sea 568 millas. En este espacio existen treinta y nueve ciudades y pueblos, fuera de algunos pequeños lugares como Salamina, Pedraza, etc.; y a distancia de ocho leguas (por tierra), arriba de la Vuelta, está la ciudad de Honda, de donde se sube para Bogotá, que de allí dista veinticuatro leguas.

Tiene el Manzanares 170 pies de largo y 38 de ancho, y es de fondo plano. Sus dos máquinas de alta presión, cuyos cilindros están colocados diagonalmente, tienen una fuerza de más de 200 caballos; y en ese viaje llevaba mil doscientas cargas de diez arrobas o 150 toneladas de mercancías. Cada carga paga de flete de Santa Marta a Honda 7 pesos, de modo que concedidos lo que es mucho 2.440 pesos para gastos, este viaje deja una ganancia líquida de 6000 pesos. Estos vapores llevan a Honda mercancía europea y de allí traen quina, tabaco, maderas y oro. Las máquinas, con todo el aparato de calderas y hornos, están colocadas sobre el combés, dónde también está la cámara de las damas; y en un piso superior; cubierta con un toldo de tablas forradas de zinc, está la cámara donde de día comen y de noche duermen en camas de lona los pasajeros masculinos. Este pavimento superior ocupa dos tercios del combés por medio de un mecanismo de cadenas. El único retrete que tienen los pasajeros hombres, cuando no van acompañados con sus señoras, es un cuartito donde pueden por la mañana hacer sus abluciones uno por uno. Mientras tanto, con excepción de la falta de camarotes, falta muy sensible en caso de enfermedad o para el descanso del día, que tan apetecido es en este ardiente clima, no se está mal a bordo del Manzanares; el salón de los hombres es alto y aireado, la mesa es regular y el servicio aceptable. Fuera de la compañía de Santa Marta existe otra de Cartagena, que posee el pequeño vapor Calamar, y otra de Barranquilla, con el vapor Barranquilla; y para fines de 1853 deberán llegar tres grandes vapores de una nueva compañía inglesa (llegaron dos, pero con la revolución del 17 de abril de 1854 interrumpieron su

marcha). Para todos ellos hay tráfico suficiente; las compañías existentes han dado hasta hoy buenos dividendos.

14 de mayo de 1853. – A las 6 de la mañana zarpamos de Zambrano; y a las 11 y cuarto pasamos la desembocadura del río Cauca, afluente principal del Magdalena, que baña varias importantes provincias cuyas serranías encierran tanto oro como California y Australia, y en cuyas riberas están las populosas ciudades de Antioquia y Popayán. Un poco arriba de su confluencia con el Magdalena está sobre el Cauca la ciudad de Magangué, donde todos los años en el mes de junio se celebra una famosa feria en la que circulan extraordinarias cantidades de oro en polvo. De Calamar hacia arriba comienza a estrecharse el Magdalena; después de la boca del Cauca no tiene más de la mitad de anchura que en Remolino. Sus márgenes son bajas y cubiertas de matorrales, y raras veces muestran vestigios de industria humana. Paramos, entre las 2 y media y las 3 y media, para recoger leña y a las 6 y media llegamos a Mompós, donde las torres de numerosas iglesias y las casas en enjalbegadas con cal y cubiertas de tejas nos alegraron la vista, ya cansada de tanta aldea y tanta choza. El tiempo empleado desde Plato hasta Mompós fue de once horas; la distancia recorrida, de 56 millas; la proporción entre el tiempo y la distancia, de 5,09 millas por hora; la velocidad, conforme a las revoluciones de la rueda, descontada la resistencia de las paletas, de 8 millas por hora; la corriente del río, de 2,01 millas por hora.

15 de mayo de 1853.- Pasamos toda la noche atracados en el muelle de Mompós, donde se desembarcaron 50 bultos de loza, lo que alivió mucho la barca y de desobstruyó el combés.

A las 10 de la mañana seguimos, río arriba, nuevos pasajeros, y como remolque el champán con unos veinte bogas, que debían transportarnos de Conejo hasta más allá de la Vuelta de la Madre de Dios. Debo confesar que en tres puntos me había formado una idea diferente del Magdalena, antes de conocerlo; a saber, mosquitos, caimanes y fiebres. Mucho se ha escrito sobre los horrores de estas tres plagas; pero más de cien personas movilizadas por el Manzanares gozaban de buena salud; mi mosquitero no me servía todavía y nada por ahora veía de aquellos millones de insectos de la Condamine, (sic) cuyo peso, cuando se posaba en sus en su bote, lo hacían hundir algunas líneas. Sólo avisté dos cocodrilos de mediano tamaño, uno muerto, otro vivo. Por otra parte, es poco cuando se diga del excesivo calor del Magdalena; estoy cierto de que Fahrenheit marcaría hoy más de 100° (38°). También sufrimos considerablemente por la sed, pues estando deteriorados los filtros del vapor nos daban a beber lodo en lugar de agua. A las 7 y media de la noche atracamos frente a (El) Banco, para pernoctar y conseguir leña. El tiempo empleado de Mompós a (El) Banco fue de nueve horas; la distancia recorrida, de 56 millas; la proporción entre tiempo y distancia, de 6,25 millas por hora; la velocidad, de 9 millas; la corriente del río, de 2,75 millas por hora.

16 de mayo de 1853. – a las 6 y tres cuartos de la mañana salimos de (El) Banco, aldea situada en la confluencia con el río César, que, naciendo en la Sierra Nevada de Santa Marta, corre hacia el sureste para unirse al Magdalena por su margen derecha.

En esta confluencia la corriente es extraordinariamente fuerte. Un poco adelante, aclarando el tiempo, avistamos a la derecha y a gran distancia la Sierra de Antioquia, que se prolonga entre el Cauca y el Magdalena, y es parte de la cordillera central de los Andes, y a la izquierda la mucho más elevada sierra de Ocaña, parte de la cordillera oriental. A las 3 y cuarto de la tarde encontramos el vapor Magdalena, que descendía de Honda cargado de tropas, y que nos saludó con su música marcial. A las 4 y cuarto se separaron los dos hermanos, hijos de la misma compañía, y cada uno siguió en pos de su destino. A las 8 y media atracamos en el depósito de carbón de la compañía frente al Puerto Nacional, o de Ocaña. El tiempo empleado del Banco a Ocaña fue de 12 horas; la distancia recorrida, 60 millas; la proporción entre tiempo y distancia, de 5 millas por hora, la corriente del río, de 3 millas por hora.

17 de mayo de 1853. – Cerca desagua el río Lebrija, en cuyas márgenes está la ciudad de Girón, con minas de oro y tierras que producen tabaco que rivaliza con el de La Habana. Atracado en el puerto de Ocaña permaneció esa misma noche del 16 de mayo el pequeño vapor Calamar, que descendía; y ahí dejamos todos los pasajeros embarcados en Mompós. Antes del establecimiento de los vapores, este viaje del Magdalena se hacía en champanes que gastaban 60 días y más para llegar a Honda, muchos pasajeros preferían subir por el caño de Ocaña y, pasando por la ciudad de Ocaña, ir por tierra a Bogotá; este fue el primer camino que tomó el primer ministro del Brasil que vino a Colombia, señor Souza Días. Al frente está la gran isla de Morales, de más de seis leguas de largo.

A las 6 de la mañana salimos río arriba, teniendo que vencer una fuerte corriente. El río estaba extraordinariamente crecido; pasamos algunas rozas y cabañas inundadas por sus aguas. A esta crecida se debía la ausencia de los tan afamados cocodrilos del Magdalena; con todo, hoy vimos mayor número de ellos, algunos con más de dos brazos de largo. Estaban a la orilla del río, asoleándose, fácilmente los hacíamos saltar al agua gritándoles desde el vapor o disparándoles tiros de pistola. No se piense, sin embargo, que son siempre tímidos e inofensivos; un cónsul extranjero que navegaba en este río en un champán; (Mr. Henderson) tuvo la desgracia de perder un hijo de tierna edad, arrebatado por un caimán. El pequeño estaba recostado en el borde del champán, con el brazo o el vestido suspendido por la parte de afuera, cuando el monstruo acuático lo agarró por dicho brazo o vestido y lo sumergió. Se cuentan otras desgracias de esta especie, antiguas y modernas, y varios ejemplos de luchas entre el caimán y el hombre, en que éste ha salido victorioso. Es creencia popular en el Magdalena que el cocodrilo tiene en la garganta un nudo o carozo que siendo apretado le causa tal dolor que pierde las fuerzas; y que quienes los atacan, o de ellos se defienden, se cuidan en primer lugar de echar mano de dicho nudo. No hay Aquiles sin su talón. Con frecuencia encontramos grandes troncos de árboles nadando en la corriente a flor de agua, y que cuando se aproximaban al costado del vapor obligaban al capitán a mandar parar la rueda del lado por dónde venían. Este obstáculo, los bancos de arena que existen en lugares inciertos, y las continuas y a veces rápidas vueltas del río, tornan esta navegación muy incómoda, porque exigen una vigilancia activa e incesante. Al lado de la rueda del timón vi siempre tres hombres, y el propio capitán del vapor iba con frecuencia a leer su periódico o libro junto a la caseta donde estaba esa rueda. Paramos en Badillo al medio día, para coger leña; esta aldea estaba enteramente inundada; sus habitantes pasaban de choza a choza en canoas. Un

compañero nuestro refiriéndose al diario de un viaje anterior, halló que las aguas del Magdalena habían subido once pies sobre el nivel medio, o veinte sobre el de máxima sequía. Pernoctamos en un lugar desierto, cuatro leguas bajo de San Pablo. El tiempo empleado de Puerto Ocaña a este lugar fue de once horas; la distancia recorrida, de 66 millas; la proporción entre tiempo y distancia, de 6 millas por hora; la velocidad, de 9 millas; y la corriente del río, de 3 millas por hora.

18 de mayo de 1853. – Zarpamos a las 5 y media de la mañana con lluvia. El ancho río, como consecuencia de la creciente, era igual a la de Remolino. Después de habernos detenido una hora, para coger leña, en San Pablo, aldea grande, paramos de nuevo para el mismo fin, a las 2 de la tarde, en otro depósito poco abajo de la boca del río Sogamoso, afluente oriental del Magdalena, cuyo confluente, el río Suárez, baña las importantes ciudades de Socorro, Vélez y Tunja (sic). Esta última está situada en lo alto de la cordillera oriental, cerca de las cabeceras del Suárez; y de la villa de Sogamoso, sobre las márgenes del río del mismo nombre, tiene un camino que conduce a la ciudad de Pore, situada sobre un brazo del río que corre al Orinoco. Pernoctamos una legua abajo de Barranca Bermeja. El tiempo empleado de la salida a la parada fue de diez horas; la distancia recorrida, de 50 millas, la proporción entre el tiempo y la distancia, de 4,54 millas por hora; y velocidad, de 9 millas por hora; la corriente de 4,46 millas por hora.

20 de mayo de 1853. – El sitio donde pasamos la noche dista tres leguas de la aldea de San Bartolomé, situadas un poco arriba del lugar donde desagua por la Ribera izquierda del Magdalena el río Regla. Pasamos esta desembocadura, peligrosa por la rapidez y cruce de las corrientes y por sus bancos de arena movediza, a las 11 de la mañana, habiendo salido a las 5 y media. Avanzamos menos los días anteriores, no solo por causa de la corriente, sino porque la leña era mala y no ardía. Un poco abajo de San Bartolomé pasamos una balsa, especie de jangada conducida por tres hombres a impulso de la corriente. Finalmente, habiendo perdido dos horas y media como consecuencia de varios obstáculos, habiendo encallado tres veces, habiéndonos roto la cadena del timón, fondeamos en el centro del río a las 6 de la tarde. El tiempo transcurrido de la salida a la parada fue de diez horas; la distancia recorrida, de 33,58 millas; la proporción entre el tiempo y la distancia, de 3,35 millas por hora, la velocidad, de 8 millas la corriente del río, de 4,65 millas por hora.

21 de mayo de 1853. – Zarpamos a las 6 de la mañana y llegamos a Nare a las 2 de la tarde, habiendo pasado con gran dificultad un lugar llamado Angostura, donde el río corre a razón de más de siete millas por hora. Al entrar a este lugar, donde el lecho del río se estrecha mucho, presencié una notable y majestuosa lucha entre la fuerza de los elementos y la inteligencia e industria del hombre. El vapor giraba sus ruedas veinte veces por minuto, o sea que marchaba a razón de más de 12 millas por hora, atizándose el fuego con leña alquitranada; el cauteloso genio del río resistía vigorosamente, más el vapor venció, y en 18 minutos salvo el paso peligroso. Apenas fuera de Angostura avistamos la población. Nare está situada sobre el cristalino u aurífero río del mismo nombre, que viniendo a la sierra de Antioquia da paso, en parte por agua y en parte por tierra, para la ciudad de Medellín, situada a gran altura sobre el nivel del mar; en ésta la vía más natural y frecuentada, entre las poblaciones de la cordillera oriental y las de la central y la occidental. Ocupa el ángulo que forman los

dos ríos, en la ribera derecha del Nare y la izquierda del Magdalena; y consiste en una casa de tejas, que es la bodega o almacén de la compañía, y una calle de casas de paja. Tiene su capilla, tísica, porque no tiene cura.

Nare es el emporio de las provincias de Medellín y Antioquia, aquí dejó el Manzanares la mitad de su carga. Fuera del tiempo que empleamos en vencer la fuerza de la corriente en Angostura, perdimos más de dos horas esperando el champán que venía atrás; en uno de los dos bancos de arena en que encalláramos fue preciso soltarlo; y los bogas, en lugar de seguir el vapor para alcanzarlo, atracaron en tierra y se fueron a almorzar, obligando al capitán del Manzanares a descender el río más de una milla para ir a buscarlos. El tiempo empleado de la salida hasta la parada en Nare fue de cinco horas; la distancia recorrida, de 20,65 millas; la proporción entre el tiempo y la distancia, de 4,13 millas por hora; la velocidad, de 11,12 millas por hora; la corriente, de 6,99 millas por hora. Hemos navegado pues, desde Remolino hasta Nare, la distancia de 474,28 millas, o 118 leguas y media. Empleamos para ello 91 horas en nueve días, lo que da una proporción entre tiempo y distancia (término medio) de cerca de 5 millas por hora; siendo el término medio de la velocidad de 8,83 millas por hora, y el de la corriente del río de 3,88 millas por hora. El viaje del Manzanares de Nare hacia arriba no ofrece nada que merezca especial mención. Salimos el día 22 a la una de la tarde; paramos a las 6 y media para pernoctar; seguimos al día siguiente a las 6 de la mañana, y habiendo pasado el mediodía el cristalino río La Miel, que desagua por el lado occidental, y a las 2 el oscuro río Negro, que por el oriente trae sus aguas color de lodo para mezclarlas con las amarillentas del Magdalena, pernoctamos un poco arriba de Guarumo. El 24 de mayo, a las 9 y media de la mañana estábamos, con cuatro horas de marcha, en Conejo, punto extremo de la navegación de nuestro vapor. Este lugar dista 133 de Remolino, que hicimos en poco más de once días, empleando en ellos 111 horas. De los vapores que actualmente navegan por el Magdalena, solamente el Calamar, perteneciente a la compañía de Cartagena, pasa más allá de Conejo, llegando a la Vuelta de la Madre de Dios. Esta subida, que es de cuatro leguas, nos vimos obligados a superar en un champán, único medio de navegación en este río, en época no muy remota. La compañía de Santa Marta tiene en Conejo una bodega o almacén, donde se depositó la carga del Manzanares, que constaba, entre otras cosas, de cuatro voluminosos buses destinados a correr en la sabana de Bogotá, y que tenía que ser transportados a hombro de hombres hasta una altura de más de 8000 pies sobre el nivel del mar. Hallamos en Conejo el vapor Barranquilla, llegados tres días antes que nosotros, y cuyos pasajeros continuaban a bordo por no atreverse a subir el río en champán o canoa, lleno como estaba. Pero nosotros, los del Manzanares, fuimos más impacientes, y a pesar de la creciente nos embarcamos con nuestros bagajes y provisiones para dos días, en el champán que a remolque habíamos traído de Mompós.

Se llama champán una especie de gran barcaza de 12 o 15 brazas de largo, 12 palmos de anchura en el centro, y armado de un toldo hecho de grandes postes, cubierto con paja, y que tiene 12 pies de altura y ocupa unas seis brasas en el centro del barco, dejando tres brazas a popa y tres a prueba descubiertas. Un champán mediano carga cien cargas de diez arrobas cada una, y tiene una tripulación de 20 hombres que

llaman bogas, y un patrón y un segundo. El patrón y su ayudante lo dirigen, sirviéndose, como timón, de una pala que llaman canaleta, que trabaja sobre una tabla (patilla) saliente, fijada a popa como plataforma. El canaleta juega a veces sobre el extremo, a veces sobre los lados de la patilla. Los bogas llevan el barco con palancas, o sea con una vara armada de una horqueta, con que lo impulsan por la orilla del río o por los árboles que desbordan las márgenes. Cuando hay que atravesar el río usan los canaletes. Se sirven también de una especie de gancho que llaman gambia (sic). Cuando tienen que pasar corrientes fuertes o chorros, que existen principalmente en la desembocadura de algún afluente o cerca de algún roquedo saliente, el champán no puede subir sino al lado. Entonces, para amarrar el cabo de la cuerda en algún árbol conveniente, se arrojan al agua dos o tres bogas, llevando uno de ellos el cabo enredado en el brazo, y con agilidad y aún con peligro de vida lo amarran en tierra. Estos chorros son a veces tan violentos que el champán solo los puede salvar atravesando para el lado opuesto del río. Para la travesía escogen lugar propio, que llaman botadero; los bogas mueven el barco a fuerza de canaletes, dejando las palancas; y al abordar la ribera opuesta del río amarran el cable con que lo halan de algún árbol, saltando al agua dos, tres o cuatro bogas. En esta operación de travesía nos sucedió una vez que la corriente se llevó el champán río abajo, de modo que perdimos en cuatro minutos lo que habíamos adelantado en cuarenta. Y en un barco como éste, y con tal sistema de navegación salimos de Conejo a las 6 de la mañana para la Vuelta de la Madre de Dios. No es posible describir las sensaciones que experimenta quien por primera vez entra en semejantes máquinas. Los bogas (de quienes decía Bolívar que eran los animales más parecidos al hombre que él conocía) no pueden trabajar sino desnudos, y acompañando sus enérgicos movimientos con un alarido continuo que se asemeja mucho al latido de una numerosa fila de perros. Las obscenas palabras que pronuncian, la manera brutal con que en sus juramentos mezclan lo sagrado con lo profano, causan al mismo tiempo horror y risa por la originalidad de las combinaciones. Cuéntase (sic) de un prelado español que, subiendo el Magdalena, no podía aguantar ni la casi desnudez ni las obscenas exclamaciones de los bogas; y exigió que, en atención a su presencia, se contuviesen. El espíritu religioso que distingue al bajo pueblo granadino los contuvo durante algún tiempo; pero finalmente se despertaron, y en Mompós (sic) desertaron del champán, dejando al prelado inmovilizado. Pretenden que su vocería es indispensable, llamando a su gritería a ahogar el cansancio (en español en el original), y que el ejercicio agitado y violento de manejar los palos le hiere la piel cuando ésta va cubierta con cualquier tela. Para su trabajo se dividen en dos grupos, uno de los cuales trabaja sobre el toldo y el otro, menos numeroso, a proa del champán; cuando uno de estos grupos retiene el barco contra la corriente, el otro se mueve hacia adelante para impulsarlo, y así trabajan alternadamente de modo que no pierden el terreno ganado. Los gritos incesantes de los bogas, la confusión de sus movimientos, las vueltas que sobre sus cabezas dan a las palancas, la fuerza y la energía con que se ven muchas de ellas al mismo tiempo fijas en el barranco del río o contra las elevadas ramas de un árbol, hacen recordar los cuadros de un combate de salvajes. El carácter de esta gente es original, como son su apariencia y usos. Son dóciles, sencillos y serviciales, pero son de una indolencia desesperante, excepto cuando se hallan en el acto de mover las palancas. Cuando menos se piensa abandonan el champán con su carga y pasajeros en las poblaciones donde tocan, indicando con nudos en el cable cuántos días quieren estar ausentes, para información a sus compañeros; y al final de tales días, pero no

antes, vuelven a sus obligaciones. Son en general fieles, y dan cuenta religiosamente de lo que se les confía; pero son inescrupulosos al robar comestibles en las haciendas de las riberas del río, si las hallan desguarnecidas. Lllaman a esto platanear, (sic) esto es, coger bananos. Las grandes crecientes del Magdalena (y la actual había hecho subir el río veinte pies sobre su nivel de tiempo de seco) dificultan la navegación, no solo porque aumentan la velocidad de la corriente, sino porque inundan las playas y barrancos donde trabaja cómodamente la palanca, y llevan la orilla del río dentro del bosque. Se hace así entonces necesario impulsar el champán haciendo hincapié en ramas de altos árboles; frecuentemente el nuestro pasó por encima de grandes ramificaciones. Se hace también necesario ir abriendo campo, para pasar el toldo del champán en medio de las ramas, y sobre todo desbastar las ramas próximas a la ribera del río. Cualquier descuido en conservar el champán próximo a tierra, donde la corriente es menor, puede lanzarlo al centro del río, donde no hay más remedio que dejarlo seguir a discreción de las aguas, y tal vez zozobrar. Estas dificultades producidas por las grandes crecientes, producen en los bogas mucha repugnancia en navegar mientras ellas duran, y se sirven de mil ardidess para no hacerlo. En nuestro caso no les fue posible dejar de largar de Conejo porque el champán (que se llamaba Bolívar) venía a órdenes de la compañía del vapor, cuyos oficiales imponían respeto; pero además habíamos hecho media lengua, o sea navegando tres o cuatro horas, y al aproximarnos al chorro de Pretalito, formado en la margen izquierda del Magdalena por la proyección de un acantilado rocoso, el patrón amarró el champán en una playa, declarando que era absolutamente imposible salvar el chorro mientras el río no bajara, pues era preciso sirgarlo, y ningún boga iría a amarrar el cabo sin riesgo de perder la vida. Considérese la tripulación de 14 pasajeros, ocho de ellos criaturas, con seis sirvientes, ante la perspectiva de esperar ocho o diez días a que el río bajara, teniendo víveres apenas para dos. No hubo súplica que moviera al patrón; y finalmente fue preciso que los pasajeros, entre los cuales venía un ingeniero inglés, se le ofreciesen para ir a amarrar el cabo. Entonces sí se prestó el patrón a ayudarnos, y comenzó la operación más dispendiosa, incómoda y larga que se pueda imaginar. Saltó a tierra el ingeniero, acompañado de algunos bogas y comenzó primero por abrir una trocha, río arriba, hasta encontrar arriba del chorro, un árbol propio para amarrar el cabo; luego los bogas colocaron una cruz en lo alto del peñasco, para ahuyentar al diablo. Enseguida se ataron todos los pedazos de cuerda, sogas o bramante que se encontrará a bordo, haciendo una línea de más de cien varas, una de cuyas extremidades se amarró al árbol escogido. A la otra se ató un pedazo de palo corto y pesado; y arrojado este palo a la corriente del río fue por ella traído al champán, estableciéndose de esta manera la comunicación entre éste y el árbol. Entonces fue fácil, amarrando la punta del cabo al largo cordel, y halándolo por la parte de arriba, alzándolo al árbol. Así pasamos el chorro, ejecutando en dos horas lo que el patrón había juzgado imposible. Con este impedimento, con la gran pérdida de tiempo que sufríamos para que los bogas comieran tres veces al día, para cortar leña para su fogón y para "platanear", (sic) ganamos muy poco en el primer día de viaje, y paramos para pernoctar habiendo apenas hecho un recorrido de una legua.

El día siguiente, **26 de mayo**, tuvimos la misma fastidiosa tarea, sufriendo lo que no es posible imaginar. Era el último día para el cual teníamos víveres en abundancia, y nos dábamos cuenta de la necesidad de economizarlos. El río continuaba lleno; la ribera estaba enmarañada por la vegetación, haciéndose necesario a cada momento

abrirse paso por entre las ramas, abriendo trocha; los bogas mantenían su fogón encendido casi todo el día, enviando hacia adentro del toldo una humareda que nos sofocaba; en los pequeños intervalos en que ella cesaba, éramos atacados por innumerables legiones de mosquitos resueltos a chuparnos hasta la última gota de sangre, y entonces sentíamos nostalgia de la humanidad, hasta que venía ésta y sentíamos nostalgia de los mosquitos. De noche no había insecto que no nos atacara, pulgas, hormigas, chinches. ¡Dios permita que no me vea nunca más en tales trances!

En el tercer día del viaje comimos de unas tiras de carne molida que venía como reserva, y bananos y caña plataneada (sic). Finalmente, después de habernos procurado, abriéndonos paso por la ribera del río, más leña de la que sería suficiente para hacer marchar un vapor el doble de la distancia que había recorrido el champán, y después de pasar los chorros de Purnio, Yucalito, La Gasera y Yeguas, y después de haber atravesado el río cinco veces, con gran pérdida de tiempo, avistamos el tan deseado término de nuestros trabajos, la bodega de Vuelta, al cuarto día de viaje, a las 2 de la tarde. ¡Para que aún tuviésemos más motivos de contrariedad, estando apenas a unas cien brazas de distancia de la bodega, los bogas atracaron el champán en tierra, declarando que iban a comer, esto es a perder una hora más, antes de proseguir! No pude aguantar más, y acompañado por el ingeniero inglés y por un habitante del lugar, que venía a bordo, salté a tierra y comenzamos a abrírnos camino con machetes por el bosque. Tuvimos además que vadear con el agua hasta las rodillas un arroyo que encontramos más allá de la bodega, a la que llegamos antes de que los bogas hubieran comenzado a comer. Así concluyeron nuestros trabajos acuáticos para comenzar los terrestres. ¡Gastamos cuatro días para recorrer cuatro leguas! ¡Y tuvimos una muestra de lo que, antes de haber vapores, era un viaje a Bogotá! ¡De este modo se subía el Magdalena aún no hace diez años, gastándose en esta subida 60, 70 u hasta 90 días de vida!

El río Magdalena es un majestuoso río; sus fértiles márgenes producen abundante caña, café, algodón y tabaco, que se cultiva de Honda hacia arriba, en los distritos de Ambalema y Neiva. Los bosques que las cubren abundan en preciosas maderas de construcción, resinas y tinta, como cedro y palo-mora. Pero el río Magdalena está casi todo inculto, y apenas se ven señales de trabajo humano en las vecindades de sus aldeas y pueblos. El terreno hasta Mompós es completamente plano; de ahí hacia arriba vence las sierras de las cordilleras central y oriental, pero a gran distancia; y solo en Honda estas cordilleras prolongan sus estribaciones hasta el río. Su población es de raza mixta, de carácter dócil sencillo y supersticioso. Cuando hubimos ejecutado el trabajo de amarrar el cabo de cabría en Pretalito, y nos habíamos recogido en el champán, notamos la falta de unos cinco o seis bogas sin los cuales no podríamos continuar; y después de que llegaron supimos que se habían quedado atrás para elevar sobre el barranco del chorro una cruz que los protege contra los peligros a que iban a exponerse. En general los habitantes del Magdalena son macilentos, como consecuencia de las fiebres que asolan la región cuando las crecientes ceden; y es muy frecuente el defecto del coto. Me sorprendió la generalidad del uso del tabaco; raro fue el hombre que vi sin él en la boca, lo mismo que muchísimas mujeres, no solo de clase ínfima signo de la que pudiera llamarse media; y muchísimos niños. La compañía de vapores ingleses de que ya hablé proyecta extender la navegación hasta Honda, construyendo champanes de hierro, movidos por máquinas de 10 o 12

caballos, para llevar pasajeros y carga de Conejo hacia arriba. Ojalá esto se realice, para evitar trabajos y sufrimientos, que es casi increíble que existan, pero existen, en una vía que da acceso a una de las más cultas capitales de la América del Sur.

Tomado de: Crónica Grande del río de la Magdalena. Recopilación Notas y advertencias de Aníbal Noguera Mendoza. (1980). Banco Cafetero. (1954-1979). Bogotá: Ediciones Sol y Luna. Pág., 33-39

ANEXO III

El siguiente texto ha sido tomado de la versión digital de Martínez Pinzón, F. (2020), pp. 9-14. *Museo de cuadros de costumbres y variedades*: Tomo I y II. Universidad de los Andes. <https://www-digitaliapublishing-com.banrep.basesdedatosezproxy.com/a/102401>

En la parte final del presente texto, se encuentra una selección con 5 acuarelas más significativas sobre el tema.

EL BOGA DEL MAGDALENA²²⁷

Por M. M. Madiedo²²⁸

¡Dichoso el que no conoce
más río que el de su patria,
y duerme anciano a la sombra
do pequeñuelo jugaba
A. Lista²²⁹

Carlos continuaba²³⁰ tocando y, lleno de un bienestar que jamás había sentido, repetía con gozo entre sí mismo: — Ciertamente que esto no se parece a las lindas cuadrillas con que se divierten los parisienses; ni estas playas ardientes rodeadas de bosques ignorados se asemejan a sus ricos salones alfombrados con los productos de las fábricas de los Gobelinos; ni tienen nada de común los casi desnudos bogas del Magdalena con los perfumados LEONES de la capital de Francia.

²²⁷ Este cuadro es un extracto de la novela *La maldición*, que apareció por entregas en *El Mosaico*. Vergara extrajo este cuadro de su número 41, 15 dic. 1859 y 44, 5 nov. 1859. *La maldición* fue editada como libro en el 2010 por la editorial Diente de León con prólogo de Carolina Alzate. “El boga del Magdalena” es un título introducido por Vergara con el afán de producir un cuadro, a partir de esta novela, que describiera el tipo del remero de este río.

²²⁸ 1815-1888. Intelectual católico cartagenero, fue un político heterodoxo, novelista y uno de los primeros en introducir las ideas socialistas en Colombia.

²²⁹ Alberto Lista (1775-1848). Poeta y crítico literario español.

²³⁰ En el original publicado en *El Mosaico* aparecen en su lugar las palabras “siempre continuaba”. Vergara, al producir este cuadro a partir de un extracto de una novela, hizo modificaciones —como suprimir aquel adverbio— para borrar cualquier rastro de continuidad con otra acción anterior. En distintos lugares de la compilación replicó igual operación de “cortar y pegar”. Para mayores referencias a este tipo de operaciones, referirse al “estudio introductorio”.

De pronto el patrón hace a Carlos una señal de terminar la música, y dice en alta voz:

— ¡Muchachos! Er (sic) sancocho se enfría. Y dirigiéndose a Carlos añadió:

— Branco, venga y pruebe er (sic) cardo (sic) der (sic) boga, que le prometo que no le hará daño la comida der (sic) pobre.

Carlos se levantó, el patrón tomó la calavera en que el músico había estado sentado, y se la colocó en un sitio próximo a una cazuela llena de sancocho y una totuma nueva rebosando de guarapo.

La olla estaba ya sobre la arena, dejando escapar de su seno una columna de humo blanco, y entre las rubias brasas del fogón humeaban grandes pedazos de bagre salpreso, mientras que al calor de la ceniza se doraban los plátanos verdes, los sabrosos amarillos y las blancas yucas que debían servir de pan.

Los bogas, después de haber sacado del champán anchas hojas de plátano, las tendieron sobre la arena a manera de mantel y, derramando todo el caldo de su comida en una honda cazuela, colocaron sobre su rústica mesa las presas de res salada, los trozos de yuca más blancos que los colmillos del caimán y los plátanos verdes divididos por mitad. Algunos separaron su ración sobre las paletas de sus canaletes y el resto comía en común, hablando del baile con ademanes expresivos y altas voces.

— ¡Pero ah sambito!, (sic) decía TIGRILLO, ¡si estoy más liviano que una barsa (sic)!

— Nadie como JUAN-SEVÁ, repetía el patrón: Juan-Sevá aprendió con er (sic) diablo a bailá, (sic) porque eso es... ¡Ave María purísima!... ¡No diga!

— Conmigo nadie se ponga, respondió VARASANTA con un tono magistral: yo sí que sé hacer ahí cuatro figuras con forma y con subilización²³¹ (sic).

— ¡Déjese de eso, viejo!, contestaba CARACOL, embarazado con un hueso lleno de nervios que chupaba sabrosamente, vea que aprendí en Morales, que es donde se sabe hacer la cosa; y esto es que agora (sic) estoy un poco lerdo, desde que un mardito (sic) PUERCO-MANÁ me mordió una pierna, ¡que si no!... ¡ah negro de los demonios!... ¡habías de ver a este zambito zapatear (sic) más que un peje-espada (sic) peleando con un manatí en la Boca de Tacaloa!...

Oyendo tales alabanzas, un boga sobrenombrado (sic) TÁBANO, que tenía cada brazo como el de una ceiba, el pecho del ancho de una piedra de lavar ropa, cada mano como un oso y la voz como el ronquido de un toro, dijo desde el lugar en que estaba apartado cenando sobre el extremo (sic) de su canalete:

— ¡Hombre, Caracol!, me choca la gente alabanciosa. ¡Qué vas tú a saber bailá, (sic) cuando ere más lerdo que un burro viejo! Si fueras tan

²³¹ Madiedo reproduce la palabra “civilización” como “subilización”. La forma habla del sentido de la palabra. No poder decir el término civilización se adecuaba al supuesto salvajismo de estas poblaciones ribereñas.

vivo como dices no te hubieras dejado golpeá (sic) por un animar tan zonzoso como un caimán. ¡Y teniendo en la mano un macoco, con(sic) er (sic) cuar (sic) fuera yo jasta (sic) capa (sic) de comerme cruos (sic) mir (sic) caimanes!

Oyendo esto Caracol, con el pecho hinchado de rabia y blanqueándole los ojos horriblemente, le contestó:

— ¡Ah hijo e la rusia!... ¡cómo te duele todavía que er (sic) domingo pasao (sic) no te prestara mi señidó (sic) rojo para ponerte guapo con lo ajeno! ¡Cómo te duele que no te convidara a tomar las ONSE*(sic) la otra tarde cuando llamé a mi compae (sic) Perico a echar un buche! ¡Ya me la pagarás!... Todo es porque te quité la muchachona aquella caratosita, (sic) esa es la incomodación. (sic) Agradece a que estoy estropiao (sic) por ese animal, que sinó (sic) jasta (sic) te daba una mano de ventaja pa (sic) darte unas trompá (sic).

Al oír la amenaza Tábano, con la furia con que un torrente se lanza al abismo, apretadas las manos y rechinando los dientes, se precipitaba ciego de enojo sobre Caracol, que lo esperaba con calma, cuando, poniéndose en medio PERICOLIGERO, compadre de éste, le grita:

— ¡Gallina! No querrás irte a lucí(sic) delante der(sic) branco, (sic) con estropeá (sic) a mi compae (sic) Caracó (sic) porque hoy lo ha descompuesto er (sic) caimán; si tanta jambre (sic) tienes de peleá (sic), ¡mete mano por tu machete y verás lo que es un sambo (sic) aguardientoso!

Esto dicho, con más varios reniegos crudos, dióle (sic) tan violento empujón que lo arrojó patas arriba gran trecho y fue a esperarlo fríamente en medio de la playa. No con tanta viveza se vuelve la elástica pelota del muchacho sobre los lados de una pared angulosa, como el enfurecido boga sobre su machete, y de allí sobre su sereno enemigo.

El patrón, viendo esto, toma una raja de leña que aún no había sido puesta a la hoguera y se coloca entre los combatientes. Tábano, bramando de ira, descarga sobre el patrón golpes de muerte, dirigiéndole un torrente de desvergüenzas e imprecaciones: este desquita los golpes con asombrosa destreza y le suplica a gritos escuche antes de batirse. Desahogados los primeros arranques de la cólera del boga, empezó a oír las palabras del patrón que era su íntimo amigo. Avergonzado de haberle tirado a muerte en su ciega rabia, arrojó el machete sobre la arena con un mugido espantoso y derramando lágrimas, después de haberse echado a sí mismo una docena de maldiciones, fue a abrazarlo pidiéndole perdón por haber

* Número de letras de la palabra AGUARDIENTE. Esta frase acerca del aguardiente – en que escribe once en lugar de onces– es nota marginal de Vergara y Vergara pues no aparece en el folletín de la novela que salió en *El Mosaico*. Como es sabido, la c y la s en Colombia no se pronuncian de manera distinta. Poner en boca de los bogas palabras como “once” dichas como “onse”, a pesar de no tener consecuencia fónica alguna, quiere remarcar el hecho de su incorrección lingüística. Esto lo replica con términos como “hacer” por “hacer” y “agradeser” por “agradecer”, entre otros.

levantado su arma contra él y asegurándole que creyó tener delante a su enemigo.

— ¡No hay novedad²³², sambo!, (sic) le dice el patrón: ahí tengo el cuero del tigre, que maté yo solo er (sic) mes pasao (sic) sobre er (sic) mesmo (sic) altar mayor de la iglesia der (sic) pueblo de San Pedro. No hay necesidá (sic) de derramar sangre para i (sic) luego a Cartagena. El que quiera probá (sic) que es hombre, puede hacerlo en la lucha; y e (sic) vencedó (sic) será dueño del cuero de ese animalito. Ambos son *arribeños*²³³ (sic) luchaores (sic) de profesión, con que agora (sic) veremos...

— ¡Bravo, Bravo!, exclamó Carlos involuntariamente.

— ¡Viva e (sic) patrón!, ¡viva e (sic) patrón!, añadieron los bogas con estruendo.

Al instante el patrón pone ante todos los ojos la manchada piel de un jaguar monstruoso, en cuyos flancos se veían las anchas grietas de la lanza de su vencedor, los bogas forman, teniéndose fuertemente de las manos, un gran circo entre el cual deben combatir los dos enemigos, y a cuya formación Carlos no desdeña prestar sus brazos robustecidos por el gimnasio de los colegios europeos.

El terrible Tábano arrojaba espuma de su pecho inflado por la cólera y hacía oír un ronquido como el de un tigre que duerme: el recuerdo sin duda, de alguna ofensa de consideración para él, le llenaba de una tremenda rabia. Pericoligero, por el contrario, permanecía en pie esperando a su enemigo, como un monte de rocas espera sin temblar la borrasca que en torno suyo se forma.

Cerrado el arco, Tábano escoge por padrino al patrón y a Diego, Perico. Este último arroja con desdén su arma cerca de la hoguera medio apagada y va con una negligencia temible a ocupar su lugar en el circo. Tábano lo sigue de cerca, midiéndolo de pies a cabeza con despreciadora mirada. Cada uno está en su puesto: la señal se oye y los enemigos, como dos toros celosos que se provocan a tiempo, se precipitan el uno sobre el otro. Un turbión de arena se levanta de debajo de sus pies y al ceñirse con los fornidos brazos se oyen crujir los huesos de los combatientes como los maderos de un bajel combatido por las ondas; y mil denuestos y amenazas salen en voz tartamuda de aquellos pechos oprimidísimos (sic) a cada nuevo esfuerzo. Enterrados los pies en la arena, infladas las venas del rostro, dejan escapar de sus pulmones bufidos espantosos entre las exhalaciones de un aire abrasador; pero uno y otro permanecen inmóviles sin sacarse ventaja. De improviso sepáranse (sic) acezando y escupiendo la arena introducida por la respiración en sus bocas entreabiertas; pero de improviso también se vuelan encima, se traban y vuelven a quedar inmóviles; semejantes a dos rocas que, desprendidas

²³² En el original de *El Mosaico* se lee *noverá*. Sin consistencia alguna, Vergara a veces cambia el texto de Madiedo a un español estándar y en otras lo deja en la grafía origina que intenta reproducir la oralidad.

²³³ Se refiere a que son del Alto Magdalena.

de las cumbres de dos montes vecinos, se encuentran en su descenso, se traban con un choque horroroso y forman entre monte y monte un puente firmísimo. Los dos atletas parecen estatuas y los silenciosos espectadores, hombres sin vida. La arena no se levanta más a sus ojos atónitos. Los músculos de los dos enemigos aparecen en un estado horrible de dilatación; sus venas anuncian el calor de la venganza; y vuelven y revuelven sobre sus membrudos brazos como un boa que se enrosca sobre la tosca corteza de un tronco centenario. Sus ojos se pierden bajo las cejas proyectadas por el furor, y mientras la victoria se muestra en equilibrio, la luna, desde un cielo sin mancha, platea sus anchas espaldas bañadas de sudor, pues en el largo bregar han pasado ya las horas de la tarde.

He aquí el último esfuerzo: un nuevo torbellino de arena se levanta: las blasfemias y los denuestos favoritos se cruzan rápidamente. El circo se estrecha por el deseo que anima a los espectadores de no perder de vista ni el más leve matiz de la escena. Las simpatías están divididas en dos bandos y un vivo interés sobrecoge los ánimos. Gritos tumultuosos, mezclados de amenazas, van a perderse en las entrañas de las selvas que terminan la playa y al través de las dormidas corrientes del Magdalena.

— “¡Meté (sic) sancadiya! (sic)... ¡La mano por debajo!... ¡con fuerza!, ¡ah, sambo (sic) viejo! ¡Cuidao (sic) te dejai (sic) dar contra er (sic) suelo! ¡Tábano! ¡Perico!... ¡viveza, apretálo agora!... (sic) ¡Ársalo (sic) en peso!... ¡agora!, (sic) ¡ya!, ¡¡contra er (sic) suelo, sambo...!” (sic).

En vano los luchadores, aguijoneados por la vanidad y el deseo de poseer la magnífica piel, gimen y mugen de desesperación por sembrarse con violencia entre la playa. Sus dientes rechinan con estrépito destemplado: levantados en las puntas de sus pies sobre la arena que se empapa con las gruesas gotas del (sic) sudor que inunda sus frentes y rueda por sus espaldas y piernas, se estrechan el uno contra el otro hasta perder la respiración. Semejantes a dos toros que desean el dominio del rebaño, y sangrientos los ojos, las narices hinchadas por el fuego de los celos, se acometen cien veces, se traban al fin con encarnizamiento, se levantan encorvados sobre sus patas, pierden el equilibrio y vienen a tierra con sorda caída, y se separan conociendo que ambos merecen el imperio de la dehesa; tal los dos luchadores levantados sobre las puntas de sus pies se equilibran un momento, vacilan y yéndose lateralmente se siembran en la arena, sin que ninguno quede debajo ni merezca el premio de la victoria.

Cien gritos confusos, entre carcajadas, imprecaciones e injurias, turban el silencio de las sombras y retumban hasta los confines de las laderas, aplaudiendo y vituperando simultáneamente a los atletas. El patrón declara que ninguno ha ganado la piel; todos lo repiten a una voz y Carlos, que se ha alegrado extraordinariamente con el combate, regala un escudo de oro a cada campeón. Los padrinos extienden mano firme a los fatigados combatientes que respiran anhelosamente, y los dos enemigos, no sin lanzarse de antemano algunas balandronadas

descomunales, se abrazan, para olvidarse de todo tomando un trago en una misma totuma.

Terminado el combate los bogas se diseminaron por la playa en pequeños grupos, aplaudiendo o vituperando la lucha según quería cada uno que ella hubiese terminado. Después de algunos minutos, varios comenzaron a preparar sus lechos sobre la arena en diferentes sitios, mientras muchos, según lo acostumbrado, para mejor libertarse del mortificante aguijón del mosquito y habiendo vendido sus toldos para emborracharse dos o tres días consecutivos en Mompós, se enterraban en derredor de la moribunda hoguera, no dejando fuera de la arena sino la cabeza. Ya la luna tocaba al cenit y, en medio de los cielos, dejando caer sus rayos sobre la ribera silenciosa, parecía un ángel custodio velando por la paz y el reposo de la naturaleza dormida.

Carlos estaba absorto en una profunda meditación y le parecía que deliraba poseído de una dulce melancolía. De trecho en trecho se veían blanquear los toldos de los bogas, algunos de los cuales dejaban escapar sordos ronquidos del fondo de sus pechos, olvidados de los trabajos de la vida en un sueño profundo. Los toldos estaban asegurados por palancas enterradas en la arena y parecían al claroscuro de la luna las tumbas de un cementerio. En este instante, una negra nube cubrió la cándida faz de la luna, cayendo sobre la tierra suave oscuridad. La hoguera ya moribunda despedía de vez en cuando un lívido destello de entre la blanca ceniza, y a su derredor los bogas enterrados hasta la garganta parecían cabezas de guerreros mutilados por el acero enemigo, o más bien, muertos que abandonaban sus sepulcros para ir a turbar el sueño de los hombres. Algunas de estas cabezas tenían ya los ojos cerrados y todas ellas dejaban ver a trechos sus caras quemadas por el sol de la zona tórrida, mientras que los labios de uno referían en voz baja los cuentos favoritos de hechicerías, brujas y apariciones de muertos.

De allí a poco todo fue silencio...



Figura 59. *El vapor “Unión” en su primer viaje por el río Magdalena en agosto de 1839.” Joseph Brown” (firmado al respaldo de la pintura). Fechado en Mompox, 14 de mayo de 1840. Acuarela y tinta, 17,5x 27,2cm. Adaptado de Deas, Sánchez Cabra, & Martínez Carreño, (1989), pp. 60, 61.*

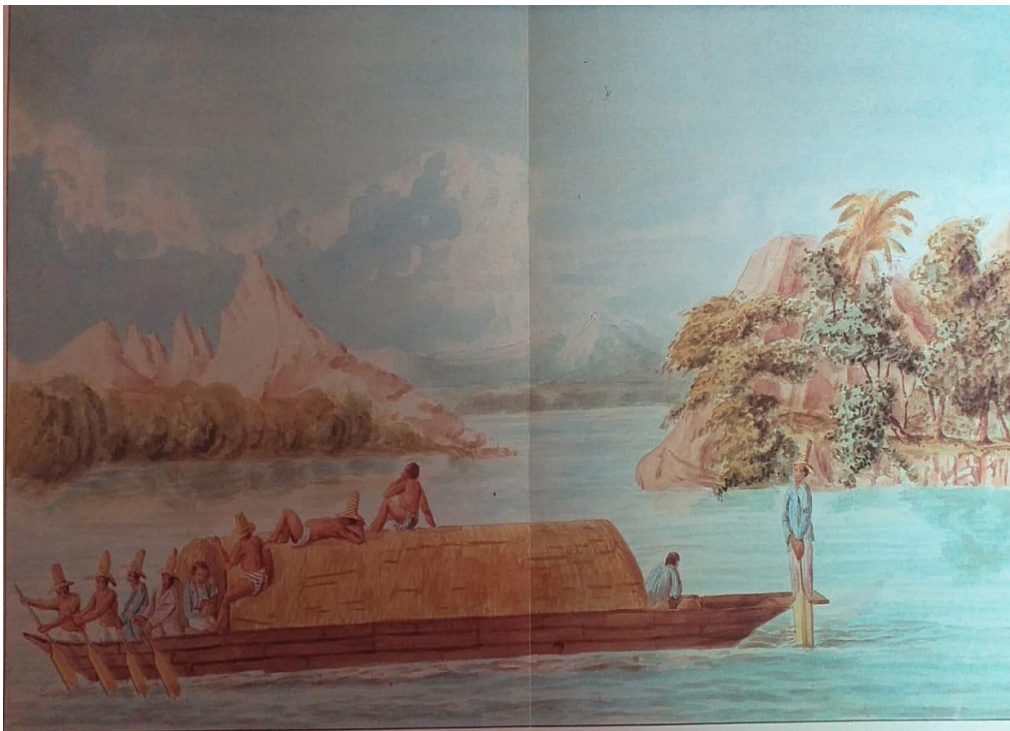


Figura: 60. *Champán bajando el río Magdalena. Sobre posible original de J. M. Groot. Acuarela 27,4 x 40,1 cm. Adoptado de Deas, Sánchez Cabra, & Martínez Carreño, (1989) pp. 54, 55-56.*

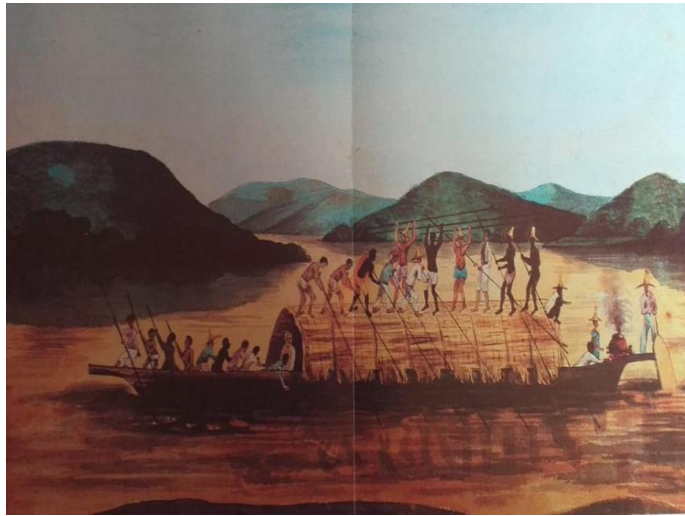


Figura 61. Champán(sic) del Magdalena. Joseph Brown. Acuarela y tinta 18,5 x 33,7cm parcialmente cubierta con laca transparente. Adoptado de Deas, Sánchez Cabra, & Martínez Carreño, (1989), p.p. 50, 51-52.



Figura 62 El cocinero del champán (Sketched on the Magdalena. Edward Walhouse Mark). Acuarela sobre papel: 16,7x13,2cm. Tomado de <https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte>



Figura 63 El champán del Magdalena. Edward Walhouse Mark. Acuarela sobre papel: 12,5x17,5 cm. Tomado de <https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte>

BIBLIOGRAFÍA

- Abella Arturo. (1855). *Causa de responsabilidad contra el ciudadano presidente de la República general José María Obando*. Bogotá, 1855. Bogotá: Grupo de Estudios Fénix, 1957.
- Acosta Peñaloza, Carmen. (2009). *Lectura y Nación: novela por entregas en Colombia, 1840-1880*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Ardila, Jaime, Lleras, Camilo. (1985). *Batalla contra el olvido. Acuarelas colombianas 1850*. Bogotá D.E. Colombia: Ardila & Lleras Ltda.
- Aguilera Peña, Mario, et al. (1991). *Gran enciclopedia de Colombia*. Volúmenes 1-10. (director Jorge Orlando Melo). Santafé de Bogotá: Círculo de lectores.
- Alcibiades R. Mirla. (1995). *Diccionario enciclopédico de las letras de América Latina*. Caracas: Biblioteca Ayacucho y Monte Ávila Editores.
- Álvarez Barrientos, Joaquín, Romero Ferrer, Alber. (1998). *Costumbrismo Andalúz*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Arciniegas, Germán, Araújo, Helena, et al. (1993). *Manual de literatura colombiana*. Bogotá: Planeta Colombiana Editorial S.A.
- Arias Vanegas, Julio. (2007). *Nación y diferencia en el siglo XIX colombiano*. Bogotá, Universidad de los Andes.
- Ancízar Sordo, J. (1985). *Manuel Ancízar* (357 ed., Vol. 125). Bogotá: Biblioteca Banco Popular.
- Ancízar, Manuel. (1853). *Peregrinación de Alpha. Por las Provincias del Norte de la Nueva Granada, En 1850-1851*. Santafé de Bogotá: Imprenta de Echeverría Hermanos.
- Anuario Colombiano de Historia y de la Cultura*. Departamento de historia. Facultad de Ciencias Humanas. Universidad Nacional de Colombia: Número 13-14 Años: 1985-1986. Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango: https://descubridor.banrepcultural.org/discovery/search?vid=57BDLRDC_INST:T:57_BDLRDC_INST
- Antei, Giorgio. (1993). *Mal de América. Las obras y los días de Agustín Codazzi, 1793- 1859*. Santafé de Bogotá: Escala.
- Antei, Giorgio. (1995). *Immagini della Nuova Granada. L'opera cartografica di Agostino Codazzi nel Fondo manoscritto della Biblioteca Nazionale Universitaria*. Torino: Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino.
- Arango Cortés, J., Arias Aguirre, E., Chisco Pinilla, D., et al. (2017). *Cuestión española y otros escritos de José María Vergara y Vergara*. (Edición crítica Iván Vicente Padilla Chasing, editor.). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Ayala Aracil, María de los Ángeles, (1992). *Las colecciones costumbristas (1870-1885)*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Baquero Goyanes, M. (1963). *Perspectivismo y contraste*. Madrid: Gredos.
- Baralt, Francisco, Bustamante, Gaspar, et al., (1987). *Costumbristas cubanos del siglo XIX*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Barney Cabrera, Eugenio. (1986). *Costumbrismo y arte documental*. A.A.V.V., En: *Historia del arte colombiano*. Vol. V, Bogotá: Salvat Editores S.A.
- Barthes, Roland. (1991). *El imperio de los signos*. España: Impresión Grafiris S.A.

- Barthes, Roland. (1993). *El grado cero de la escritura*. México: Siglo veintiuno editores.
- Barthes, Roland. (1995). *El placer del texto*. México: Siglo veintiuno editores.
- Bataillon, M. (1968). *Novedad y Fecundidad del Lazarillo de Tormes*. (L. Cortés Vázquez, Trad.) Madrid: Ediciones Anaya S.A.
- Bataillon, M. (1969). *Pícaros y picaresca. La pícaro Justina*. (F. Vadillo, Trad.) Madrid: Taurus Ediciones S.A.
- Belver, J. (1887). *Ramón Torres Méndez*. *Papel Periódico Ilustrado*. (112), págs. 246-247.
- Bello, Andrés. (1847). *Gramática de la lengua castellana: destinada al uso de los americanos*. Imprenta del Progreso. Disponible en <https://doi.org/10.34720/cpwe-3s13>
- Benedict, Anderson. (2007). *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Trad. L. Suárez Eduardo. México: Fondo de Cultura Económico
- Betancur Cuartas, Belisario. (2008). *Lo social en Carrasquilla. Más allá del costumbrismo*. *Revista Universidad Pontificia Bolivariana* (1).
- Braudel Fernand. (1985). *La dinámica del capitalismo*. Madrid: Alianza editorial.
- Biblioteca Nacional de Colombia: <https://bibliotecanacional.gov.co/es-co>
- Boletín de la Sociedad Geográfica Colombiana: https://www.sogeocol.edu.co/documentos/047_el_alb_de_la_com_corog.pdf
- Bonilla, Heraclio, Montañéz, Gustavo. (2004). *Colombia y Panamá: la metamorfosis de la nación en el siglo XX*. (Heraclio Bonilla, Gustavo Montañéz, editores.). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Burke, E. (1997). *Indagación sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. (Trad. Menene Gras Balaguer). Madrid: Tecnos.
- Burke, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. (Primera ed.). (T. Lozoya, Trad.) Barcelona: A & M Gráficos.
- Bustamante Roldán, Darío. (1974). *Efectos económicos del papel moneda durante la Regeneración*. Bogotá: Editorial La Carreta.
- Bonnet, Diana, Michael La Rosa y Mauricio Nieto (comps.), (2010). *Colombia, preguntas y respuestas sobre su pasado y su presente*. Bogotá, Universidad de los Andes.
- Bushnell, David. (1985): *El régimen de Santander en la Gran Colombia*. (Melo Jorge Orlando traductor). Bogotá: El Áncora Editores.
- Cacua Prada, Antonio. (1968). *Historia del periodismo colombiano*. Bogotá: Fondo Rotario Policía Nacional.
- Caicedo Rojas, J. (1945). *Veladas literarias*. Santafé de Bogotá: Ministerio de Educación Nacional.
- Caldas, Francisco José de. (1808). *Semanario del Nuevo Reyno de Granada*, número 6. Bogotá: Imprenta de don Bruno Espinosa de los Monteros, 1808-1809. Recurso en línea Biblioteca Nacional de Colombia, 2017. https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es_ES/search/asset/132637/0
- Calderón, Camilo (ed). (1991), *Gran enciclopedia de Colombia*, vols. 1 y 2: Historia. Bogotá: Círculo de Lectores.
- Calabrese, O. (1993). *Cómo se lee una obra de arte*. Madrid: Ediciones Cátedra S.A.

- Camacho Roldan, Salvador. (1976). "*Manuela*" (Prólogo a la edición de 1889). En: *Escritos sobre economía y política*. Bogotá: Colcultura.
- Camacho Roldán Salvador. (S.f.) *Memorias*. Bogotá: Editorial ABC,
- Cané Miguel. (1992). *Notas de viaje sobre Venezuela y Colombia. Viajeros por Colombia. 1907* Bogotá: Imprenta De La Luz.
- Carrasquilla, Ricardo. (1858): *Las fiestas de Bogotá. Cuadros de Costumbres*. Bogotá: Imprenta de la Nación.
- Carranza, María Mercedes., Ospina, William, et al. (2001). *Historia de la poesía colombiana*. Bogotá: Fundación casa de poesía Silva.
- Caro Molina, Fernando. (Recopilador y ordenador de los documentos). (1955). *Documentos de la Comisión Corográfica 1850-1860. CONTRATA para el levantamiento de la Carta Geográfica de la Nueva Granada*. En: *Boletín de la Sociedad Geográfica de Colombia*. Números 45 y 46, Volumen XIII.
- Cárdenas, Juan. (2023). *Peregrino transparente*. Editorial Periférica.
- Castillero Reyes, Ernesto de Jesús. (1955). *Historia de Panamá*. Panamá: Editorial Panamá América.
- Castro-Gómez, Santiago. (2005). *La hybris del punto cero. Ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Bogotá: Universidad Javeriana.
- Codazzi, A. (1958). *Jeografía (sic) física y política de las provincias de la Nueva Granada. Provincias de Tunja y Tundama*. Bogotá: Banco de la República.
- Codazzi, A. (1974). *Memorias*. (Soriano Lleras, Andrés; & A. Lee López, Trads.) Bogotá, Colombia: Talleres gráficos del Banco de la República.
- Codazzi, A. (2002). *Geografía física y política de la Confederación Granadina. Estado del istmo de Panamá provincias de Chiriquí, Veraguas, Azuero y Panamá*. (Vol. VI). Santafé de Bogotá: Universidad Nacional de Colombia y Universidad del Cauca.
- Codazzi, A. (2003). *Geografía física y política de la Confederación Granadina. Estado de Boyacá. Tomo II. Antiguas provincias de Tunja y Tundama y de los cantones de Chiquinquirá y Moniquirá*. (Vol. III). Santafé de Bogotá., Universidad Nacional de Colombia, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia y Universidad del Cauca.
- Codazzi, A. (2004). *Geografía física y política de la Confederación Granadina. Estado de Santander. Antiguas provincias de Velez, Socorro, Soto, Ocaña, Santander y Pamplona*. (Vol. V). Santafé de Bogotá: Universidad Nacional de Colombia y Universidad del Cauca.
- Colmenares, G. (1973). "*Manuela, la novela de costumbres de Eugenio Díaz*". En: *Manual de literatura colombiana*, pp. 247-266.
- Colmenares, Germán., [et al.]. (1986). *La independencia: ensayos de historia social*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Cortázar Toledo, R. (1908). *La novela en Colombia*. Bogotá: Imprenta Eléctrica.
- Cristina, María T. (1992). "*Costumbrismo*". En *Gran Enciclopedia de Colombia Temática Literatura 4*. Bogotá: Círculo de Lectores.
- Cordovez, Moure José María. (1957). *Reminiscencias de Santafé y Bogotá*. (sic). Edición prólogo y notas de Elisa Mújica. Madrid: Aguilar
- Cuervo, Ángel (1900): *Cómo se evapora un ejército*. Paris: Imprenta de Durand, Biblioteca Nacional de Colombia, 2011. Recurso en línea (394 p.):
https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es_ES/search/asset/86737/0

- Curcio Altamar, Antonio. (1975). *Evolución de la novela en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- David Bravo, A. I. (2010). "Pertinencia de la historia conceptual para el estudio de fenómenos literarios específicos: Una aproximación desde el costumbrismo". En: Revista *Lingüística y Literatura*, (57), 35–48. <https://doi.org/10.17533/udea.lyl.6294>
- De la Parra Martha Rosa. (1990). *Catálogos de la Biblioteca Nacional de Colombia. Vergara y Vergara Fondo Especial*. Bogotá: Colcultura.
- Díaz, Castro Eugenio (1972): *El rejo de enlazar*. Bogotá: Imprenta Banco Popular.
- Díaz, Castro Eugenio (1985): *Novelas y cuadros de costumbres*. Nota Crítico-biográfica de Elisa Mujica. Tomo I y II. Nueva Biblioteca Colombiana de Cultura Procultura S. A. Bogotá: Editorial Printer colombiana, Ltda.
- Díaz, Castro Eugenio (1936): *Una ronda de Don Ventura Ahumada, y otros cuadros*. Biblioteca Aldeana de Colombia. Selección Samper Ortega de Literatura Colombiana. Bogotá: Editorial Minerva, S.A.
- Díaz, Castro Eugenio. (1985): *Manuela. Joyas de la literatura colombiana*. Prólogo de Juan Luis Panero. Bogotá: Círculo de lectores.
- Díaz Castro, Eugenio. (1889) *Manuela: novela de costumbres colombianas*. 2 vol. París: Librería Española de Garnier Hermanos. Biblioteca Nacional de Colombia.
- Díaz Castro, Eugenio. (2011). *Manuela: novela bogotana*. Edición crítica de Rodríguez Arenas, Flor María. Florida: Stockcero.
- Díaz Castro, Eugenio, (2018). *Una ronda de don Ventura Ahumada y otros cuadros*. Bogotá: Ministerio de Cultura, Biblioteca Nacional de Colombia.
- Díaz Espino, Ovidio. (2003). *El país creado por Wall Street. La historia no contada de Panamá*. Bogotá: Planeta Editorial.
- Díaz Guevara, Marco A. (1984). *La vida de Don Miguel Antonio Caro*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Diccionario de la Real Academia Española. <https://www.rae.es>
- Diccionario biográfico de las artes visuales en Venezuela. (2005). Fundación galería de Arte Nacional. Caracas.
- Dickens Charles. (1994). *David Copperfield*, London: Penguin Books.
- Domingo Faustino Sarmiento. (1977). *Facundo*. (Silvia Zanetti. Nora Dottori. compiladoras). Caracas: Colección Biblioteca Ayacucho.
- Entralgo, P. L. (1979). *La generación del noventa y ocho*. Madrid: Espasa-Calpe, S.A.
- Espinosa, José María. (2016). *Memorias de un abanderado*. (Presentación, Sergio Zapata León). Bogotá: Biblioteca Básica de Cultura Colombiana.
- Esteban Llorente, J. F. (1990). *Tratado de Iconografía*. Madrid: Istmo S.A.
- Escobar Arronis, José. (2000). *Costumbrismo entre romanticismo y realismo*. Glendon College, York University. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/costumbrismo-entre-el-romanticismo-y-realismo-0/html/ff87782c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_7.html#I_0
- Escobar Arronis, José. (1996). *Del Romanticismo al Realismo: Actas del I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX*. Barcelona. URI: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcws956>
- Freyre, Gilberto. (1977). *Casa-Grande y senzala: introducción a la historia de la sociedad patriarcal en el Brasil*. (Prólogo y cronología: Darcy Ribeiro;

- traducido por Benjamín de Garay y Lucrecia Manduca). Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Fonnegra Gabriel. (1984). *La prensa en Colombia: ¿cómo informa? ¿de quién es? ¿a quién le sirve?* Bogotá: El Ancora Editores
- Galí, N. (1999). *Poesía silenciosa, pintura que habla*. Barcelona: El Acantilado.
- Galí, Monserrat, Net Elizabeth. (1990). *El nacimiento del Canal de Panamá*. Barcelona: Aconcagua Ediciones y publicaciones.
- García Aylluardo, Clara. (2018), *Las reformas borbónicas 1750-1808*. Serie Historia Crítica de las Modernizaciones en México. Editorial: Fondo de Cultura Económica.
- Guerra, José Joaquín y Pombo, Manuel Antonio. (1986). *Constituciones de Colombia*. Recopiladas y precedidas de una breve reseña histórica. Biblioteca Popular de Cultura Colombiana. Bogotá: Talleres gráficos del Banco Popular.
- Ginzburg, C. (2010). *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*. (L. Padilla López, Trad.). Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Giraldo Jaramillo, Gabriel. (1980). *La miniatura, la pintura y el grabado en Colombia*. Bogotá D.E. Instituto Colombiano de Cultura.
- Girón, Lázaro M., (jul. 1953). *Un recuerdo de la Comisión Corográfica*. En: Hojas de Cultura Popular Colombiana, No. 31
- Goic, C. (1991). *Costumbres y experiencia. Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*. Barcelona: Crítica.
- Goodman Paul. (1971). *La estructura de la obra literaria*, trad. Marcial Suárez. Madrid: Siglo XXI editores.
- Gómez Campusano Ricardo. (2014). *Visiones de nacionalismo en el arte colombiano*, investigación y textos Claudia Cristancho Camacho. Bogotá: Banco de la República. O.P Gráficas Ltda.
- Gómez Picón, Alirio. (1972). *El golpe militar del 17 de abril de 1854*. Bogotá: Editorial Kelly.
- Gómez Restrepo, Antonio. (1953): *Historia de la literatura colombiana*. Período colonial. Bogotá: Editorial Cosmos.
- Gómez Restrepo, Antonio. (1936): *Crítica literaria*. Selección Samper Ortega de literatura colombiana. Bogotá: Editorial Minerva.
- González de Arenas María Carmenza. (Curadora). (2008). *La Comisión Corográfica: aporte interdisciplinario para el mundo*. Bogotá: Biblioteca Nacional de Colombia: URL: https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es_ES/search/asset/197942/0
- González Aranda, Beatriz. (1991). “Colombia en cuatro tiempos: Carmelo Fernández 1809-1887”. En: *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Vol. 28. núm. 28.
- González Aranda, Beatriz. (2009). *La caricatura en Colombia a partir de la Independencia, Gubias, dados y matachines, 1840-1860* <https://www.banrepcultural.org/la-caricatura-en-colombia/texto09.html>
- González Aranda, Beatriz. (2020). *Historia de la caricatura en Colombia*. Tomos I a III. Bogotá: Villegas Asociados S.A.
- González Aranda, Beatriz. (2017). *Manual de arte del siglo XIX en Colombia*. Bogotá: Biblioteca Nacional de Colombia.
- Gordillo Restrepo Andrés. “El Mosaico (1858-1872): nacionalismo, elites y cultura en la segunda mitad del siglo XIX.” En: *Fronteras de la Historia*. 2003, (8), 19-63. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=8330800>

- Groot, José Manuel. (1890). *Cuadros de costumbres* Selección Samper Ortega de Literatura Colombiana. *Prosa Literaria* No. 21. Bogotá: Minerva S.A.
- Groot, José Manuel. (1956). *Historia eclesiástica y civil de la Nueva Granada* (Tomos I y II). Bogotá: Cosmos.
- Guarín, José David. (1936). *Una docena de pañuelos y otros cuadros*. Bogotá: Editorial Minerva S.A.
- Guillen Martínez, Fernando. (1986). *La Regeneración. Primer frente nacional*. Bogotá: Carlos Valencia Editores.
- Guillen Martínez, Fernando. (1996). *El poder político en Colombia*. Bogotá: Planeta.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. (1989). *Temas y Problemas de una Historia Social de la Literatura Hispanoamericana*. Bogotá: Ediciones Cave Canes.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. (1890). *La formación del intelectual hispanoamericano en el siglo XIX*. Maryland: University of Maryland at College Park.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. (1968). *El fin de la filosofía y otros ensayos*. Medellín: Antorcha–Monserrate.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. (1986). *Aproximaciones*. Bogotá: Procultura.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. (1987). *Modernismo, Supuestos Históricos y Culturales*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia y Fondo de Cultura Económica.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. (1989). *Hispanoamérica: Imágenes y Perspectivas*. Bogotá: Editorial Temis.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. (1998). *Jorge Luis Borges: El gusto de ser modesto*. Bogotá: Panamericana.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. (2000). *Cesar Vallejo y la muerte de Dios*. Bogotá: Panamericana.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. (2001). *El intelectual y la historia*. Caracas: La nave va.
- Gutiérrez Sanín, Francisco. (1995). *Curso y discurso del movimiento plebeyo (1849-1854)*. Instituto de Estudios Políticos y Relaciones Internacionales. Bogotá: El Áncora Editores.
- Gutiérrez De Alba José María. *Impresiones de un viaje a América. Desde el 19 de noviembre de 1871 al 18 de noviembre de 1872*. Tomo VII. Bogotá: Banco de la República.
- Gutiérrez Ponce, I. (1927). “El Liceo de la Infancia” En: *El centenario de Don Ricardo Carrasquilla*. Revista del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario
- Guzmán Méndez, D. (2015). *Memoria y canon en las historias de la literatura colombiana (1867-1944)*. Ediciones USTA.
<https://www-digitalpublishing-om.banrep.basesdedatosezproxy.com/a/40751>
- Halperín, Donghi Tulio. (1991) *Economía y sociedad*. En: *Historia de América Latina*. 6. *América Latina independiente, 1820-1870*. The Cambridge History of Latin América. Trad., Ángels Sola. Barcelona: Editorial Crítica.
- Harrison, J. (1977): *La evolución del tabaco colombiano hasta 1875*. Bogotá: La Carreta.
- Hauser, Arnold. (1969). *Introducción a la historia del arte* (Traducción de Felipe González Vicén). La Habana: Inst. del libro.
- Hauser, Arnold. (2004). *Historia social de la literatura y el arte II. Desde el rococó hasta la época del cine*. Trad., A. Tovar y F.P. Varas-Reyes. Madrid: Random House Mondadori S.A.
- Hauser, Arnold. (1975). *Sociología del Arte*. Madrid: Ediciones Guadarrama.

- Heidegger, Martin. (1983). *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*. Trad., de Eugenio Trias. Madrid: Editorial Ariel.
- Heidegger, Martin., (2006). *Arte y poesía*. Prólogo y traducción Samuel Ramos. México: Fondo de Cultura Económica.
- Hinestrosa, L., & Pinzón, F. M. (2020): *El paseo campestre (cuadro de costumbres de Ramón Torres)*. En: J. M. V. y Vergara (Ed.), *Museo de cuadros de costumbres y variedades: Tomo II* (pp. 225–230). Universidad de los Andes, Colombia. <http://www.jstor.org/stable/10.7440/j.ctv11qdw0.31>
- Horowitz, G. (2020). *Revisitar el costumbrismo. Cosmopolitismo, pedagogías y modernización en Iberoamérica*. Anuario Colombiano de Historia Social y de La Cultura, 47(1), 390–393.
<https://doi-org.banrep.basesdedatosezproxy.com/10.15446/achsc.v47n1.83162>
- Ibáñez, Pedro M. (1989). *Crónicas de Bogotá*. Tomo I, II, III y IV. Biblioteca popular de cultura colombiana. Bogotá: Tercer Mundo editores.
- Isaacs, Jorge. (1988). *María*. Caracas. Biblioteca Ayacucho.
- Isaacs, Jorge. (2005). *Obras completas*. Edición crítica de María Teresa Cristina. Volúmenes I a V. Bogotá: Universidad Externado de Colombia, Universidad del Valle.
- Jaramillo Uribe, Jaime. (1976). *Las sociedades democráticas de artesanos y la coyuntura política y social colombiana de 1848*. Universidad Nacional de Colombia
- Jaramillo Uribe, Jaime, et al (1981). *Manual de historia de Colombia*. Bogotá: Procultura. Tomos I, II y III. Instituto colombiano de cultura.
- Jaramillo Uribe, Jaime. (2017) *El pensamiento colombiano en el siglo XIX*. Bogotá: Biblioteca Básica de Cultura Colombiana.
- Jarauta, F., Lyotard, J. F., Wagensberg, J., Echeverría, J., & Relle, F. r. (1992). *El lenguaje de la crítica de arte. Pensar el presente*. Madrid: Graficas Rogar S. A. Fuenlabrada.
- Kalmanovitz, Salomón. (2018). *Breve historia económica de Colombia*. Bogotá: Biblioteca Nacional de Colombia.
- Kaplan, Marcos. (2001). *Formación del Estado Nacional en América Latina*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Kastos, Emiro. (1972). *Artículos escogidos*. Bogotá: Biblioteca Banco Popular.
- Köning Hans J. (1994): *El camino hacia la nación. Nacionalismo en el proceso de la formación del Estado y de la nación de la Nueva Granada, 1750-1856*. Bogotá: Editorial del Banco de la República
- Láminas de la Comisión Corográfica
https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es_ES/bd/search/result?s?lm=F_COROGRAFICA_DIG&te=ASSET&rm=ACUARELAS+DE+L0||1||0||true
- La historiografía colombiana nace con el país (¿1950 y 1985?)*, (2015). Bogotá: Biblioteca Nacional de Colombia, Recurso en línea URL
https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es_ES/search/asset/72442/0
- Laverde Amaya, Isidoro. (1963): *Ojeada histórico-crítica sobre los orígenes de la literatura colombiana*. Banco de la República. Bogotá: Talleres gráficos.

- Laverde Amaya, Isidoro. (1882) *Apuntes sobre bibliografía colombiana con muestras escogidas en prosa y en verso*. Bogotá: Imprenta de Vapor de Zalamea Hermanos.
- Laverde Amaya, Isidoro. (1890). *Fisonomías literarias de colombianos*. Editor: Curazao: A. Bethencourt e Hijos, 1890. Recurso en línea: Biblioteca Nacional de Colombia
https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es_ES/search/asset/118780/0
- Lee, A. M., & Montiel, A. M. (1945). “La Moral y las Costumbres en el Control Social”. *Revista Mexicana de Sociología*, 7(2), 185–193.
<https://doi.org/10.2307/3537203>
- Lemaitre Román, E. (1980). *Panamá y su separación de Colombia*. (2ª. ed.). Bogotá: Editorial Pluma.
- Leoz, J. M. M. (2020). *Virtud, letras y conocida sangre; siendo hijo de muy buenos padres»: Informaciones de los colegiales de San Bartolomé, 1689–1808*. En *Normatividades e instituciones eclesiásticas en el Nuevo Reino de Granada, siglos XVI–XIX*. P. Mejía, O. Danwerth, & B. Albani (Eds.), (Vol. 13, pp. 61–86). Max Planck Institute for Legal History and Legal Theory.
<http://www.jstor.org/stable/j.ctv18gfz4t.6>
- Leyes y Decretos expedidos por el Congreso Constitucional de la Nueva Granada en el año de 1849*. Bogotá: Imprenta del Neogranadino. Por Antonio M. Pradilla. 1849. Digitalizada por Biblioteca Nacional de Colombia
- Libretas de Apuntes de la Peregrinación: Facsímiles digitales completos
https://www.humanas.unal.edu.co/bvc/exhibits/show/manuel_ancizar/nuestros_investigadores_resalt/peregrinacion_de_alpha/libretas_de_apuntes
- Liévano Aguirre, Indalecio. (1987). *Los grandes conflictos sociales y económicos de nuestra historia*. Volúmenes I y II. Bogotá Ediciones Tercer mundo.
- Lynch, John. (1983). *Las revoluciones hispanoamericanas 1808-1826*; traducción del inglés por Javier Alfaya y Barbara McShane. Barcelona: Editorial Ariel,
- Loaiza Cano, Gilberto. *Biografía revisada a partir de los artículos de Proyecto Biblioteca Virtual Colombiana (BVC) Equipo de investigación*. Por Erika Alexandra Arias Aguirre. *Acerca de la vida privada de un hombre público del siglo XIX (El caso de Manuel Ancizar)*.
- Loaiza Cano, Gilberto. (1999). “El neogranadino y la organización de hegemonías. Contribución a la historia del periodismo colombiano”. *Historia Crítica*, 1(18), 65-86. <https://doi.org/10.7440/histcrit18.1999.06>
- Loaiza Cano, Gilberto. (2004). *Manuel Ancizar y su época (1811-1882) Biografía de un político hispanoamericano del siglo XIX*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT
- Loaiza Cano, Gilberto. (2004). *La búsqueda de autonomía del campo literario El Mosaico, Bogotá, 1858-1872*. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 42 (67), 2–19. Recuperado a partir de
https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/812
- Loaiza Cano, Gilberto. (2014). *Poder letrado. Ensayos sobre historia intelectual de Colombia, siglos XIX y XX*. Cali: Universidad del Valle.
- Loaiza Cano, Gilberto. (2018). *El desafío de descifrar imágenes*. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 51(93), (pp.129–130). Recuperado a partir de
https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/9669

- Londoño, Patricia; Sánchez Cabra, Efraín. (1988). *Retrato de un Artista*. Boletín Cultural y Bibliográfico: Bogotá, Vol. 25, no. 15 p. 176-177.
- Londoño Vega, M. P. (2007). *Acuarelas y dibujos de Henry Price para la Comisión Corográfica de la Nueva Granada*, Bogotá: Banco de la República - Guía de estudio núm. 58. Consultado en línea en la Biblioteca Digital de Bogotá <https://bibliotecadigitaldebogota.gov.co/resources/2081835/>
- Lukacs Georg. (1965). *Ensayos sobre el realismo*. Trad., de Juan José Sebreli. Buenos Aires: Ediciones siglo XX
- Lukacs Georg. (1966). *Teoría de la novela*. Epílogo de Lucien Goldman. Trad., de Juan José Sebreli. Buenos Aires: Ediciones siglo XX.
- Lukacs Georg. (1973) *Sociología de la novela. Historia, ciencia y sociedad*. Trad., Michael Faber-Kaiser. Barcelona: Ediciones Península.
- Luque Muñoz, H. (1976). *Narradores colombianos del siglo XIX*. Biblioteca Básica colombiana. Bogotá: Editorial Andes.
- Madiedo, Manuel María. (2018). *La Maldición*. Editorial: Diente de León. Colección: La biblioteca del Río. Bogotá
- Malcolm Deas, Efraín Sánchez Cabra y Aída Martínez Carreño. (1989). *Tipos y costumbres de la Nueva Granada. La colección de pinturas formada por Joseph Brown en Colombia entre 1825 y 1841 y el diario de su excursión de Bogotá a Girón, en 1834*; prólogo de Virgilio Barco. Bogotá: Editorial Fondo Cultural Cafetero
- Mark, Edward Walhouse. (1976). *Acuarelas de Mark (1843-1856): un testimonio pictórico de la Nueva Granada*. Bogotá: Banco de la República.
- Martínez, Fabio, (2003). *La búsqueda del paraíso: biografía de Jorge Isaacs*. Bogotá: Editorial Planeta Colombiana.
- Martínez Pinzón, Felipe (2016): *El costumbrismo cosmopolita: deuda, producción de pueblo y color local en el siglo XIX*. En Kari Soriano Salkjelsvik y Felipe Martínez Pinzón (eds.): *Revisitar el costumbrismo. Cosmopolitismo, pedagogías y modernización en Iberoamérica*. Frankfurt, Peter Lang.
- Martínez Pinzón, Felipe. (2020). (Edición académica, Estudios y Notas). *Museo de cuadros de costumbres y variedades: Tomo I y II*. Bogotá: Universidad de los Andes y Universidad del Rosario.
- Martínez Pinzón, Felipe (2021): *Patricios en contienda. Cuadros de costumbres, reformas liberales y representación del pueblo en Hispanoamérica (1830-1880)*. Chapel Hill, Department of Romance Studies at the University of North Carolina.
- Martínez Silva, Carlos. (1890), *A la memoria de José María Vergara y Vergara: recuerdo de sus hijos*. Bogotá: Biblioteca digital de Bogotá. Textos. https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es_ES/search/asset/761/0
- Martínez Silva, Carlos. (1879). *Tres colombianos. Esbozo critico-biográfico*. Bogotá: Biblioteca Popular.
- Marroquín, José Manuel, Gutiérrez González, G., Caicedo Rojas, J., (1867). *Parnaso colombiano*. Bogotá: F. Mantilla.
- Marroquín, José Manuel. (1889). *Lecciones Elementales de Retórica y Poética*. Bogotá: Imprenta de La Luz.
- Marroquín José Manuel (Pbro). (1915). *Don José Manuel Marroquín Íntimo*. BERNARDUS Archiepiscopus bogotensis. Bogotá: Arboleda & Valencia.

- Marroquín José Manuel. (1973). *Blas Gil*. Biblioteca colombiana. V. Edición dirigida por Ricardo Pardo. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Marroquín José Manuel. (1971). *El Moro*. Edición crítica por Fernando Antonio Martínez. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Marroquín José Manuel. (1982). *Escritos Históricos*. Volumen 109. Bogotá: Biblioteca Banco Popular
- Marroquín José Manuel. (1985). *En Familia*. Biblioteca colombiana. Introducción y notas de Ricardo Pardo. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Marroquín, Lorenzo. (1986) *Pax. Joyas de la Literatura Colombiana*. Prólogo por Germán Arciniegas. Bogotá: Círculo de lectores. Editorial Printer Colombiana Ltda.
- Marx Carlos y Engels Federico. (2007) *El Manifiesto Comunista*. Introducción y notas de Gareth Stedman Jones. Trad. Jesús Izquierdo Martín. México: Fondo de Cultura Económico.
- Maya, Rafael. (1969). *El costumbrismo en Colombia: una modalidad del pensamiento nacional. De perfil y de frente*. Estudios literarios. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Meisel, Roca A., Ramírez, M. T. (2010). *Economía colombiana del siglo XIX*. Sección de obras de economía. Edit., Bogotá: F.C.E. Banco de la República de Colombia.
- Melo, Jorge. Orlando., Jaramillo Uribe, J., et al., (1989) *Nueva historia de Colombia*. Jaime Jaramillo Uribe (director Científico). Volúmenes del 1-8. Bogotá: PROCULTURA S.A. Planeta colombiana Editorial S.A
- Melo, Jorge Orlando (ed.). (1991). *Colombia hoy*. Bogotá, Siglo XXI.
- Melo, Jorge Orlando. (2017). *Historia mínima de Colombia*. Madrid, Tumer Publicaciones S. L.
- Mercier, Louis-Sébastien. (1781), *Tableau de Paris*. Première partie, Londres.
- Montesinos, José Fernández. (1960): *Costumbrismo y novela. Ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*, Valencia, Castalia.
- Mora, Luis María. (s.f.). *Los contertulios de la gruta simbólica* Serie: Selección Samper Ortega de Literatura Colombiana. Ensayos; N°. 53. Bogotá: Editorial Minerva. Biblioteca Nacional de Colombia, 2015. Recurso en línea https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es_ES/search/asset/124122/0
- Mora, Luis María. (1972). *Croniquillas de mi Ciudad*. Bogotá: Biblioteca Banco Popular
- Morales Benítez, Otto (1990). “Florentino González: conspirador, periodista, hombre público y catedrático”. En: *Revista Credencial Historia* No. 9. septiembre 1990 <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-9>
- Morales de Gómez, T. (2003). *Historia de un despojo: el tratado Urrutia-Thompson, Panamá y el petróleo*. Bogotá: Planeta.
- Moreno Clavijo, J. (1965). *Los cuadros de costumbres de Torres Méndez*. Boletín Cultural y Bibliográfico, 8(12), 1852–1854. Recuperado a partir de https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/4842
- Mutis, J. C. (2014). *Flora de la Real Expedición Botánica del Nuevo Reyno de Granada (1783-1816)*. Promovida y dirigida por José Celestino Mutis. (2014). Instituto Colombiano de Antropología e Historia, ICANH Bogotá: República de Colombia.

<https://publicaciones.icanh.gov.co/index.php/picanh/catalog/download/194/232/572?inline=1>

- Nariño Antonio. (1897) *Ensayo sobre un nuevo plan de administración en el Nuevo Reino de Granada*. (Escrito que envió Antonio Nariño al rey Carlos IV a través del Virrey Pedro Mendinueta y que fue publicado por la revista de Economía Institucional, Vol XII número 23, segundo semestre de 2010.
- Navarro García, Luis. (1988). *José Antonio Páez Caudillo De Venezuela*. Biblioteca Americana. Madrid, Ediciones ANAYA.
- Nieto Arteta, Luis Eduardo. (1996). *Economía y cultura en la historia de Colombia*. Bogotá: Banco de la República- El Áncora editores.
- Nietzsche, Friedrich. (1981). *Así habló Zaratustra*. El libro de Bolsillo. Madrid: Alianza editorial.
- Noguera Mendoza, Aníbal. (1980): *Crónica grande del Río de la Magdalena*. Recopilación, notas y advertencias de Aníbal Noguera Mendoza; traducciones Otto De Greiff. Vol 1 y 2. Edición del Fondo Cultural Cafetero. Bogotá: Ediciones Sol y Luna.
- Ocampo, José Antonio. (1984) *Colombia y la economía mundial 1830-1910*. Bogotá: Siglo XXI editores.
- Ortega, J. J. (1935). *Historia de la literatura colombiana*. Bogotá: Cromos.
- Ortíz, Juan Francisco, *Reminiscencias de D. Juan Francisco Ortiz: opúsculo autobiográfico, 1808 á 1861*: Bogotá: Librería Americana, 1907. Biblioteca Digital de Bogotá <https://www.bibliotecadigitaldebogota.gov.co/resources/2124783/>
- Ortíz, José Joaquín. (1868). *Las Sirenas Discurso contra la moral sensualista de jeremías Bentham*. Bogotá; Imprenta de Ortíz Malo.
- Ortiz, Venancio (1855): *Historia de la revolución del 17 de abril de 1854*. Bogotá: Imprenta de Francisco Torres Amaya, Biblioteca Nacional de Colombia, 2019. Recurso en línea https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es_ES/search/asset/195682/0
- Ortiz, Venancio. (1972) *Historia de la revolución del 17 de abril de 1854*. Volumen 36. Bogotá: biblioteca Banco Popular.
- Palacios, Eustaquio. (2003): *El alférez real*. Patiño Spitzer, Silvia (Editora). Cali: Panamericana Formas e Impresos S.A.
- Palacios, Marco y Frank Safford, (2002). *Colombia: país fragmentado, sociedad dividida. Su historia*. Bogotá: editorial Norma.
- Pardo Umaña, Camilo. (1946). *Haciendas de la Sabana*. Bogotá: Editorial Kelly.
- Parson, James. (1997). *La colonización antioqueña en el occidente de Colombia*. Bogotá: Banco de la República-El Ancora editores.
- Paz, Manuel María. (1889). *Atlas geográfico e histórico de la República de Colombia*. Paris: A. Lahure.
- Paz, Manuel María. (2011). *Libreta de apuntes de Manuel María Paz*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- Plaza, José. Antonio. (1850). *Compendio de la historia de la Nueva Granada desde antes de su descubrimiento hasta el 17 de noviembre de 1831 para el uso de los colejos (sic) nacionales i (sic) particulares de la República, i (sic) adoptado como testo (sic) de enseñanza por la dirección general (sic) de instrucción pública*. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10554/75>

- Perelman Chaïm (1997): *El imperio retórico. Retórica y argumentación*. Trad. Gómez. G. Adolfo. Santa Fe de Bogotá: Grupo editorial Norma.
- Pérez Manosalva, Felipe, (1986). *Semanario Biblioteca de Señoritas*, Bogotá (Colombia). Consultado en línea en la Biblioteca Digital de Bogotá <https://www.bibliotecadigitaldebogota.gov.co/resources/2094964>
- Periódico *Biblioteca de Señoritas*. (1858-1859). Bogotá: Imprenta de Ovalles I. Comp., Bogotá: Biblioteca Nacional de Colombia, 2018. Recurso en línea: Biblioteca Nacional de Colombia. Hemeroteca digital. Prensa del siglo XIX. Fondo Soledad Acosta de Samper. <https://bibliotecanacional.gov.co/content/conservacion?idFichero=190157>
- Periódico *El Mosaico: miscelánea de literatura, ciencias i (sic) música*. (1858-1872). Editor: Bogotá: Imprenta de J. A. Cualla, Biblioteca Nacional de Colombia. Hemeroteca digital. Prensa del siglo XIX. Fondo Soledad Acosta de Samper. <https://bibliotecanacional.gov.co/content/conservacion?idFichero=190160>
- Periódico *Papel Periódico Ilustrado*. 1881-1887. (1968). Bogotá: Edición del Banco de la República. Especial *Describiendo la República: comisiones y viajeros del siglo XIX*. Instituto Colombiano de Antropología e Historia 1/7 <https://www.youtube.com/playlist?list=PLtPYRLbXJ5KH6HL5ddpiDSUookyahEJyi>
- Ponce de León, Manuel. (1864): *Carta corográfica del estado del Magdalena, construida con los datos de la Comisión Corográfica i (sic) de orden del gobierno general,(sic) Magdalena* (Colombia). Consultado en línea en la Biblioteca Digital de Bogotá <https://www.bibliotecadigitaldebogota.gov.co/resources/2078460/>
- Propp, Vladimir. (2000) *Morfología del cuento*. España: Editorial Fundamentos.
- Rama, Ángel. (1982). *La novela latinoamericana. Panoramas 1920-1980*. Bogotá: Procultura.
- Ramírez Restrepo, M. del P. (2015). “Breve historia de la narrativa colombiana. Siglos XVI-XX”. *Estudios de Literatura Colombiana*, 36, 172–175. <https://doi-org.banrep.basesdedatosezproxy.com/10.17533/udea.elc.21500>
- Restrepo, Olga. (1999). *Un imaginario de la Nación. Lectura de láminas y descripciones de la Comisión Corográfica*. (U. N. Historia, Ed.) Anuario colombiano de historia social y de la cultura. (26).
- Rebolledo Caicedo, Álvaro. (1957). *El Canal de Panamá*. Cali: Universidad del Valle.
- Revello, T. J. (enero-diciembre de 1947). *Ensayo de una biografía del bibliotecario y periodista Don Manuel Del Socorro Rodríguez*. Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo. (1,2 y 3).
- Revista Credencial Historia. <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia>
- Revista del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario: <https://repository.urosario.edu.co/handle/10336/19107>
- Revista Lingüística y Literatura ISSN 0120-5587 N.º 59, 2011. <https://doi.org/10.17533/udea.lyl.12542>
- Revista *Noticias Culturales*. Instituto Caro y Cuervo. Bogotá; Número 130, 19 de noviembre de 1971
- Reyes, Carlos José, (1988.). *El Costumbrismo en Colombia*. En: *Manual de Literatura Colombiana*. Bogotá: Procultura

- Reyes, B. (1946). "General José María Melo". En: *Cuadernos de Chiapas*. N 1, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- Reyes Alfonso. (1986). *Visión de Anáhuac. Las vísperas de España. Calendario*, en *Obras Completas II*, México. Fondo de Cultura Económica.
- Rivera y Garrido, Luciano. (1946). *Impresiones y recuerdos*. Bogotá: Editorial A.B.C.
- Rodríguez, C. Juanita. *Crear una nación pintándola: las láminas de la Comisión Corográfica (1850-1859)*. En: URL https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es_ES/search/asset/233336/0
- Rodríguez, Juan Carlos y Salvador, Jofre Álvaro. (2005). *Introducción al estudio de la literatura Hispanoamericana. Las literaturas criollas de la Independencia a la Revolución*. Madrid: Akal Editores.
- Rodríguez Arenas, Flor María. (2002): 19): *Los orígenes de la novela decimonónica colombiana: María Dolores o la historia de mi casamiento (1836) de José Joaquín Ortiz*. En Revista: *Literatura: teoría, historia, crítica*. Bogotá: UNAL
- Rodríguez Arenas, Flor María. (2011). "El realismo de medio siglo en Manuel (1858) de Eugenio Díaz Castro: Revisiones de la historia y de la crítica literarias colombianas" *Revista Lingüística y Literatura* (59), 13-20. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.lyl.12542>
- Rodríguez Arenas, Flor María. (2011). *Eugenio Díaz Castro: Realismo y Socialismo en Manuela. Novela bogotana*. Florida: Stockcero.
- Rojas, J. C., & Pinzón, F. M. (2020). *Antiguo modo de viajar por el Quindío: Cuadro del señor Ramón Torres*. In J. M. V. y Vergara (Ed.), *Museo de cuadros de costumbres y variedades: Tomo II* (pp. 127–134). Universidad de los Andes, Colombia. <http://www.jstor.org/stable/10.7440/j.ctv11qdw0.18>
- Rojas Mix, Miguel. (1978) *La Plaza Mayor. El urbanismo, instrumento de dominio colonial*. Barcelona: Muchnik Editores.
- Rubiano Caballero Germán. (1986). *Pintura y escultura a mediados del siglo XIX y primeras décadas del XX*. En: *La Historia del arte colombiano*. Vol. V, Bogotá: Salvat Editores S.A
- Rubiano Caballero Germán. (1986). *Paisajistas y costumbristas*. En: *La Historia del Arte colombiano*. Bogotá: Salvat Editores S.A
- Rueda Caro, Francisco Lloreda y Camacho, José (1936) (1936-10-01). *El espíritu mosaico*. En: *Revista del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario* Volumen 31 Número 308 310. En línea: <https://repository.urosario.edu.co/handle/10336/34580>
- Rueda, Vargas Tomás. (1963). *Escritos*. Tomo I - III. Bogotá: Talleres Gráficos de Antares, Ltda. https://doi.org/10.48713/10336_34580
- Rueda, Vargas Tomás. (1977). *La Sabana y otros escritos del campo, de la ciudad y de sí mismo*. Volumen XII. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Ruggiero Romano, Tenenti, Alberto. (1981). *Los fundamentos del mundo moderno: Edad Media tardía, Renacimiento, Reforma y Renacimiento*. Traductor Marcial Suárez. Volumen 12. México: Siglo XXI editores.
- Sánchez Rodríguez, Nicolás. (2023). "José María Vergara y Vergara, el agiotista: la invención del cuerpo crediticio de la nación en los cuadros de costumbres". En: *Revista Letral*, n.º 31, 2023, pp. 51-77. DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/RL.v0i31.27381>

- Samper Agudelo, Miguel. (2018). *La miseria en Bogotá*. Bogotá: Biblioteca Nacional de Colombia - Biblioteca Básica de Cultura Colombiana.
- Samper, José María. (1858). *Apuntamientos para la historia política y social de la Nueva Granada. Desde 1810 hasta la administración del 7 de marzo*. Bogotá: Imprenta del Neogranadino.
- Samper, José María. (1879). *José Manuel Groot*. En J. M. Samper, *Galería nacional de hombres ilustres o notables, o sea colección de bocetos biográficos*. (págs. 186-195). Bogotá: Imprenta de Zalamea.
- Samper, José María. (1887). *Ricardo Carrasquilla*. En: *Papel Periódico Ilustrado* N° 166
- Samper, José. María. (1953). *Selección de Estudios*. Biblioteca de Autores colombianos. Bogotá: Editorial ABC.
- Samper, José María. (1881). *Historia de un alma. Memorias íntimas y de historia contemporánea escritas por José María Samper. 1834-1881*. Bogotá: imprenta de Zalamea hermanos.
- Samper, José María (1984). *Apuntamientos para la historia de la Nueva Granada, Colombia*: Bogotá: Editorial Incunables, 1984. Consultado en línea en la Biblioteca Digital de Bogotá <https://www.bibliotecadigitaldebogota.gov.co/resources/2093488/>
- Sánchez Cabra, Efraín. (1987). *Ramón Torres Méndez. Pintor de la Nueva Granada 1809- 1885*. Bogotá: Fondo Cultural Cafetero.
- Sánchez Cabra, E. (1991). *Ramón Torres Méndez y la pintura de tipos y costumbres*. Boletín Cultural y Bibliográfico, 28(28), 17–39. Recuperado a partir de https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/2300
- Sánchez Cabra, Efraín, (1998). *Gobierno y Geografía: Agustín Codazzi y la Comisión Corográfica de la Nueva Granada*. Bogotá: Banco de la República; Ancora Editores.
- Sánchez, Efraín. (2016). “*La imagen de la nación en el siglo XIX, pintores de lo cotidiano y lo extraordinario*”. En: *Revista Credencial Historia* <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-312/la-imagen-de-la-nacion-en-el-siglo-xix-pintores-lo-cotidiano-lo-extraordinario>
- Sánchez, L. L. (1978). *Diccionario de escritores colombianos*. Barcelona: Plaza y Janes Editores Ltda.
- Silva, Ricardo. (1973). *Artículos de costumbres*. Biblioteca Banco Popular. Volumen 45. Bogotá: Imprenta Banco Popular.
- Silva, Ricardo. (1883). *Artículos de costumbres*. Bogotá, Imprenta de Silvestre y Cía.
- Silva, Ricardo. (1943): *Un domingo en casa*. Sección 3ª. *Cuadros de costumbres*; Samper Ortega de literatura colombiana. Bogotá: Editorial Minerva.
- Silva, Ricardo. (1936): *Un domingo en casa y otros cuadros*. Biblioteca aldeana de Colombia; N° 25. Bogotá: Editorial Minerva.
- Silva Holguín, Raúl. (1972). *Eustaquio Palacios de su vida y su obra*. Cali: Editora Feriva
- Silvestre, Luis Segundo. (2015). *Tránsito*, (Dir. Edit. Carmen Elisa Acosta Peñaloza). Bogotá: Torre gráfica Limitada. Diente de León. Editor.
- Soler, Ricaurte. (1989). *Panamá: historia de una crisis*. México; Bogotá: Siglo Veintiuno Editores.

- Soriano Lleras, A. (1955). *Anécdotas y leyendas familiares. datos sobre la familia Codazzi- Fernandez de la Hoz*. Bogotá D.E.: Santafe.
- Soriano Lleras, Andrés. (1968). *Itinerario de la Comision corográfica y otros escritos*. UNAL. Bogotá, D.E.: Imprenta Nacional.
- Soriano Lleras, A. (1971). *Don José María y Dón José Gerónimo Triana*. Bogotá D.E.: Kelly.
- Steele, Richard; Addison, Joseph. (1711). *The Spectator*. First Edition. London
- Sowell, David Lee; Vanegas, Isidoro (trad). (2006). *Artesanos y política en Bogotá (1832- 1919)*. Ediciones Pensamiento Crítico, Editorial Círculo de Lectura Alternativa.
- Tirado Mejía, Álvaro. (2019). *Introducción a la historia económica de Colombia*. Medellín; Universidad de Antioquia.
- Torres Méndez, Ramón. (1938). *Cuadros de costumbres neogranadinas*. Bogotá. Editorial: Ediciones Sol y Luna
- Torres Méndez, Ramón, (1910). *Álbum de costumbres colombianas según dibujos del señor Ramón Torres*. <http://hdl.handle.net/10784/30645>
- Ucelay, Margarita. (1951). *Los españoles pintados por sí mismos (1843-1844): estudio de un género costumbrista*, Tesis Doctoral. Ciudad de México, El Colegio de México: Parte 1 y Parte 2. <https://app.box.com/s/s8vasrtw3xnfqbw12h9idsmqsf84ayq5>
- Umaña, Manuel Vicente. (1975). *José María Vergara y Vergara*. En: *Papel Periódico Ilustrado*, Número 1, Año 1 de 6 de agosto de 1881. Cali: 19-20.
- Valderrama Andrade, Carlos. (1971). *Centenario de «El Tradicionista» una publicación periódica de Miguel Antonio Caro*. Instituto Caro y Cuervo. Bogotá: Noticias Culturales, Número 130.
- Vargas Martínez, Gustavo. (1991). *Una década decisiva 1849-1860*. En: *Gran Enciclopedia de Colombia*. Bogotá: Círculo de Lectores.
- Vargas Martínez, Gustavo. (1998), *José María Melo. Los artesanos y el socialismo*. Santafé de Bogotá: Editorial Planeta.
- Vargas Martínez, Gustavo. (1972). *Colombia 1854. Melo, los artesanos y el socialismo. La dictadura democrático-artesanal de 1854, expresión del socialismo utópico en Colombia*. Medellín: Oveja Negra.
- Vargas Martínez, Gustavo. (1991). *El asesinato de José María Melo en 1860*. En: *Revista Credencial Historia*, N- 14, Bogotá
- Vargas Tisnés, Gloria. (2016), *La nación de los mosaicos: relaciones de identidad, literatura y política en Bogotá (1856-1886)*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia: Academia Colombiana de Historia.
- Vargas Tisnés, Gloria; (2020). *El “círculo literario” de El Mosaico y la sociabilidad política*. Bogotá: Banco de la República. (Formato DVD 91 minutos): Mp4
- Vasco, B. B. (2011). *Periodismo político. La prensa bogotana en el siglo XIX*. (A. M. D.C., Ed.) Santa Fe de Bogotá: D.D.D.I.
- Vergara y Vergara, José María, (1867) *Historia de la literatura en Nueva Granada*. Bogotá: Echeverría Hermanos. Digital. Bogotá: Biblioteca Nacional de Colombia.
- Vergara y Vergara, J. M. (1868). *Olivos y aceitunos, todos son unos: novela de costumbres*. Bogotá: F. Mantilla.
- Vergara y Vergara, José María. (1974). *Historia de la literatura en Nueva Granada*. Tomo I. y tomo II; Volúmenes 63 y 64. Bogotá: Biblioteca Banco Popular.

- Vergara y Vergara, José María (1931). *Obras escogidas de don José María Vergara y Vergara publicadas por sus hijos Francisco José Vergara, Ana Vergara de Samper y Mercedes Vergara y Balcazar, en el primer centenario de su nacimiento, bajo la dirección de Daniel Samper Ortega*. Volúmenes 1, 2, 3, 4, y 5. *Cuadros de costumbres*; Bogotá: Minerva.
- Vergara y Vergara, José María. (1994). *Textos escogidos*. Biblioteca Colseguros de autores colombianos. Volumen II. Santafé de Bogotá: Editorial Nomos S.A.
- Vergara y Vergara, José María. (1884). *Escritores colombianos. Colección escogida de artículos en prosa y en verso de más de cien literatos*. Bogotá: Imprenta de Ignacio Borda.
- Vergara y Vergara, José María. (1885). *Artículos literarios; con una noticia biográfica*, por D. José M. Samper. Londres: J. M. Fonnegra.
- Vergara y Vergara, José María, Borda, José Joaquín. (1860) “*La lira granadina: colección de poesías nacionales*”, Bogotá: Imprenta de El Mosaico. Consultado en línea en la Biblioteca Digital de Bogotá <https://www.bibliotecadigitaldebogota.gov.co/resources/2092209/>
- Vergara y Vergara, José María, (1990). *Las tres tazas*. Selección Samper Ortega de literatura colombiana; Bogotá: Editorial Minerva.
- Vernant, Jean-Pierre. (1992). *Los orígenes del pensamiento en Grecia*. Madrid: Editorial Paidós.
- Vidal, H. (1976). *Literatura hispanoamericana e ideología liberal: surgimiento y crisis*. Buenos Aires: Ediciones Hispanoamérica.
- Viloria de la Hoz, J. (1999). *Tabaco del Carmen: Producción y exportación de tabaco de los Montes de María, 1848 -1893*. En: *Cuaderno de Historia*, 1-65.
- Von der Walde, Erna. (2007). “*El Cuadro de Costumbres; y el proyecto hispano-católico de unificación nacional en Colombia*”. *Arbor*, 183 (724), pp.243-253 <https://doi.org/10.3989/arbor.2007.i724.95>
- Zubiri Xavier. (2006). *Tres dimensiones del ser humano: individual, social, histórica*. Madrid: Alianza Editorial.