[Escriba el título del documento]

ADMIN

Maestría en Estética
2013

Literatura y Experiencia Moderna:
Novelas, cuentos y crónicas
Sobre Medellín.

Gilberto Díaz Aldana

Tesis presentada como requisito para optar al título de:

Magister en Estética

Director

Jorge Echavarría C.

Línea de Investigación:
Estéticas Sociales

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Ciencias Humanas y Económicas
Sede Medellín

Para el monito,

Para Ana,

Para la familia

Para la familia Lezcano

Contenido

Primera Parte 6

1. Cuestiones previas: a modo de introducción 6

1.1. Modernidad y modernismo. Aproximaciones al estilo de vida moderno. 9

Segunda Parte 34

1. Una conciencia crítica sobre sí-mismos. Dos novelas de Tomás Carrasquilla ... 34

1.1. Hace tiempos… que se viene cambiando, pero no se puede. 36

1.2. Influencias urbanas, continuidad rural o cómo se puede ser moderno aún en el campo. 48

1.3. Llegando a la ciudad, la experiencia urbana inicial se disuelve en el campo. 52

1.4. *Frutos de mi tierra*. Imágenes de la experiencia urbana inicial: la ciudad disuelta en el campo. 60

Capítulo 2. 86

2. *El señor doctor* o cómo se configura una experiencia moderna del mundo. El salto de la villa a la ciudad. 86

Capítulo 3 111

Instantáneas de ciudad 1: Cuentos. 111

Sofía Ospina de Navarro. El despertar ambivalente de la Mujer o un feminismo moderado. 111

3.1. "Los negocios de Paco" 112

3.2. "Ascendiendo" 115

3.3. "¡Nos falta mucho!" 117

3.4. “Menos redes” 121

Capítulo 4. 124

Instantáneas 2. Crónicas: Luis Tejada el re-descubrimiento de lo superficial. 124

4.1 “La Universidad” 125

4.2. “La tiranía de los microbios” 127

4.3. “Un sombrero de mujer” 129

4.4. “Las vitrinas” 130

Capítulo 5 134

¿Conclusiones? 134

Bibliografía 140

Primera Parte

1. Cuestiones previas: a modo de introducción

La siguiente investigación se concentrará en el proceso de configuración de un particular estilo de vida anclado a la formación de la ciudad, es decir, modernidad. Para esto se reflexionará en torno del concepto de experiencia, de cómo "experimentaron" los individuos el cambio de relaciones socio-espaciales rurales a relaciones socio-espaciales urbanas. De ahí que la delimitación no sea temporal, sino temática, puesto que se trata de re-construir el proceso de asimilación de las formas urbanas y burguesas de vida. Esto permite moverse dentro del amplio espectro de producción literaria cuyo objeto estético es la ciudad, enfatizando en la re-construcción de la particular experiencia moderna vivida en Medellín. Sin embargo, el rastreo de los referentes empíricos nos sitúa inexorablemente en tres momentos socio-históricos y estéticos diferentes. Para posibilitar tal re-construcción se analizarán tres registros diferentes, tres formas literarias que crean a su vez tres imágenes de ciudad: la novela, el cuento y la crónica. Estos registros son también visiones del mundo, texturas que permiten crear diversas soluciones estéticas cómo requerimientos de la ciudad que exige ser interpretada, pero no desde un único registro, sino –como condición de la ciudad- desde el constante cambio de los mismos.

Por una parte, los primeros brotes de cambio en la experiencia, evidenciados por permutaciones en las interacciones prácticas, pero aun no petrificados en cosmovisiones del mundo ni en ideologías, permite establece un "inicio": la segunda mitad del siglo XIX, de eso tratará el primer capítulo de la segunda parte, a través de dos novelas del reconocido escritor Tomás Carrasquilla, en donde se percibe el cambio como un proceso que implica, primero, una toma de conciencia

frente al cambio y, segundo, su posterior consolidación; este último aspecto se reconstruirá en el segundo capítulo a través del médico y escritor Alfonso Castro, quien plasma aspectos de un modo de vida más urbano, pero que se debate de igual forma entre lo tradicional y lo moderno; el tercer capítulo un segundo momento de transformación y ruptura ya más física son los cuentos de Sofía Ospina de Navarro puesto que permiten observar cómo las diferentes clases sociales –sobre todo las altas- consolidan, cada una a su manera y con sus recursos, ya no una conciencia de cambio, sino una concepción del mundo; y, tercero, las crónicas de Luis Tejada que permiten leer la ciudad de manera fragmentada, si se quiere ágil, para un público amplio, conformando así la opinión pública. Pero lo más importante de la crónica como fragmento es que indica un cambio radical en el estilo de vida.

La reflexión está distribuida en dos partes: la primera, muy breve, sentará las bases conceptuales con las cuales se llevó a cabo el análisis de los textos literarios. Inicialmente se busca establecer qué se entiende por estilo de vida urbano, en dónde tiene lugar la experiencia, para esto se reflexionará en torno a las ideas del sociólogo berlinés Georg Simmel (1858-1918) quien analiza la modernidad desde un punto de vista estético, alrededor de la ciudad, sentando así las bases conceptuales, por ejemplo, para la Escuela de Chicago y la Teoría Crítica; sus reflexiones también se ubican temporalmente en el cambio de siglo y entiende la vida moderna como ruptura con el pasado; lo segundo una breve reflexión sobre las diferencias entre los géneros o estilos literarios. En la segunda parte el análisis en extenso de las obras literarias.

De esta forma se parte de considerar el texto literario como referente empírico que expresa una serie de formas sociales y estéticas, es decir, la relación entre las formas sociales y las artísticas. Además se entiende que el texto presenta una materialidad cuyo contenido es sin duda la realidad en sí-misma, es decir, una suerte de fenomenología estética: el texto como fenómeno, la realidad como fenómeno. Con todo, se analiza el texto literario y la realidad contenida en él, entendiéndolos como relaciones socio-estéticas, es decir, la estética literaria y la estética de la realidad, buscando cómo cada autor construye un universo literario diverso y cómo se relacionan entre sí.

La importancia radica en establecer el proceso de asimilación de las ideas modernas y cómo fue que generó una fuerte tensión al chocar con la tradición. Aquí la modernidad se considera desde el punto de vista de ruptura. Esto permite a su vez establecer el proceso en sí, sus dinámicas, sus formas y cómo el artista-escritor es quien percibe el cambio y el proceso, con el ánimo de entender la ciudad actual como una fase del proceso urbano.

Además permite –tal vez no responder a las preguntas- plantear una serie de interrogantes, por ejemplo ¿Cuál es la esencia de la experiencia moderna del mundo en la ciudad de Medellín? ¿Por qué las ideas liberales-burguesas, al llegar a América Latina, no logran desarticular la tradición? Y en la misma medida ¿Por qué, antes que romper la robustece? ¿Por qué es posible plantear un proceso de yuxtaposición de formas incongruentes y no de hibridación?

No se atenderá a la crítica literaria respectiva ya que –al menos la crítica consultada- se concentra más en aspectos literarios que en el contenido social, además tampoco se centran en la experiencia urbana.

1.1. Modernidad y modernismo. Aproximaciones al estilo de vida moderno.

1

La siguiente disertación tratará sobre el arte en la época moderna e intentará re-construir el papel de la experiencia moderna. Pero como el tema arte-moderno es bastante extenso se centrará en describir el papel que la experiencia jugó en la literatura. De lo que se trata en esencia es de establecer la relación entre sociedad y arte, en otras palabras, la relación entre las formas sociales y las formas artísticas que expresan la sociedad, esto para interpretar los textos literarios como formas de expresión-materialización de una determinada sociedad. Se requiere entonces empezar por un rastreo[1] panorámico de lo que se entiende por moderno.

Dore Ashton, en su libro *Una fábula del arte moderno* (1991), parte del así llamado *efecto Frenhofer* para desentrañar cómo la experiencia moderna modificó la forma de hacer arte: cuáles fueron las rupturas con el arte "pre-moderno", la exigencia de la vida misma al artista de dotar a las obras con el flujo incesante, con el constante trasegar de la vida. Para los intereses de la presente disertación Ashton señala que el llamado *efecto Frenhofer* tuvo repercusiones no sólo en la pintura, sino también en la literatura. Muestra de ello es el poeta Rainer Maria Rilke (1875-1926), entre muchos otros, quien como hombre de mundo recorre diversos lugares de Europa en busca de su expresión, de la catarsis de su arte, para expresar *esa vida que pasa*, no lo más complejo, si lo más simple y superfluo. Pero la alusión al

[1] No se trata de una reflexión muy profunda sobre el tema puesto que sería una investigación aparte, sino de establecer un punto de partida conceptual con el cual se analizarán los textos literarios, que son el objeto de esta investigación; pero se hace necesario establecer qué se entiende por experiencia, estilo de vida, signados por el modernismo.

personaje ficticio de la corta novela[2] de Honoré de Balzac (1799-1850), indica también que el mismo Balzac fue un artista-escritor moderno, entregado a la observación de su época; él re-construye a *Frenhofer* en una suerte de autocontemplación, no porque él mismo fuese *Frenhofer*, sino porque es Balzac un claro ejemplo de un artista de época, condicionado por ella, que la experimenta, la vive.

De esta forma, la modernidad se entenderá como un conjunto de experiencias sociales nuevas, una yuxtaposición de procesos simultáneos[3], articulados, sin mezclarse. Experiencias y procesos nuevos contrapuestos a la experiencia practicada durante el Antiguo Régimen y que se consolida y generaliza con el ascenso al poder de la burguesía durante la Revolución francesa, no sólo en lo social, sino la modificación de esa experiencia, en el arte. Jürgen Habermas en *El discurso filosófico de la modernidad* (1989) plantea que la modernidad se debe entender como proceso en donde se articulan tres fenómenos sociales: 1. El Renacimiento; 2. La reforma protestante; 3. La Revolución francesa. Estos aspectos generarán la posibilidad de fomentar procesos de individuación, viabilizando de esta forma "el principio de subjetividad", es decir, proporcionar aspectos y técnicas para la formación de individuos, que es a su vez la base constitutiva de la experiencia moderna. Sólo hasta que se tuvo conciencia de estas nuevas experiencias, fue cuando se construyó el concepto. Esta toma de conciencia parte

[2] Honoré de Balzac. *La obra maestra desconocida*. 1991. Monte Ávila. Venezuela. Esta edición está ilustrada por Pablo Picasso. También en George Didi-Huberman. 2007. *La pintura Encarnada*. Universidad de Valencia. España.

[3] Me refiero a los procesos en relación con la experiencia del tiempo, las relaciones entre individuos y con la sociedad, con las condiciones del cambio, con el arte y la producción de arte, con la experiencia religiosa, con la cultura, etc.

de una noción de tiempo distinta: de esta forma el presente adquiere una importancia puesto que es ahí en donde se desarrollan estas nuevas prácticas, es decir, que el tiempo de la modernidad es el presente, lo actual, que genera a su vez una renovación continua, una ruptura con el pasado; dicha renovación va a ser entendida como movimiento, progreso, emancipación, desarrollo y crisis; la conciencia se conformará a través del concepto de Edad Moderna para lograr entenderse a sí misma. Es decir que la modernidad no puede orientarse a partir de la comparación con otros modelos de otras épocas, sino que "tiene que extraer su normatividad de sí misma" (Habermas: 1980: 17-18).

Con todo, la modernidad es una experiencia que logra romper radicalmente con la tradición justificándose a sí misma. Esta ruptura generará dos modernidades, que surgen de dos concepciones del tiempo distintas, dos nuevas formas de experiencia: la racionalización del tiempo (tiempo cosificado) producto de la racionalización de la producción, la mercantilización de la vida y, el tiempo subjetivo, *la dureé* de Bergson; de la relación recíproca entre estos dos tiempos, se sentarán las bases de la cultura moderna. Ambas concepciones del tiempo influenciarán la creación artística. De esta forma, de la relación tiempo subjetivo-tiempo objetivo, se dará inicio a una nueva forma de percibir la obra de arte, es decir, un necesario cambio estético.

Matei Calinescu en *Cinco caras de la modernidad* (2003) afirma:

> *Lo que tenemos que tratar aquí es un importante giro cultural que va de una estética de la permanencia a la que ha sido venerada durante mucho tiempo, y que se basa en*

un ideal de belleza inmutable y trascendente, a una estética de la transitoriedad e inmanencia, cuyos valores primordiales son el cambio y la novedad[4].

La estética de la permanencia corresponde con una sociedad estática, cerrada, en donde los motivos del arte estaban pre-determinados, por lo tanto el artista podía dedicarse a la parte formal, más que al contenido. Además, el arte aun no había alcanzado su autonomía: o bien el arte religioso o el cortesano, ambos presuponen una imbricación dentro de la praxis vital, de la vida cotidiana; como los contenidos no eran la preocupación del artista no importaba que las obras de arte expresaran la vida, el encarnado.

El giro cultural es ruptura, ruptura que se inicia (en sus primeros momentos se entiende la incapacidad de la modernidad de romper de una vez por todas con lo antiguo) en la Edad Media cuando el término moderno es definido como lo que ahora en nuestro tiempo es nuevo y presente. Durante el Renacimiento este concepto es fortalecido: el Renacimiento considerado como el comienzo de un nuevo ciclo en la historia, "autoconciencia del tiempo", con una finalidad ya no trascendente y predeterminada:

…sino de la necesaria interacción de fuerzas inmanentes. El hombre debía participar concientemente en la creación del futuro: se consideraba de gran valor a quien estaba a la altura de su tiempo (y no en su contra) a quien se convertía en un agente de cambio en un mundo incesantemente dinámico[5]

---

[4] Matei Calinescu. *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo.* 2003. Tecnos. Madrid.

[5] Ibíd. Pág. 36

Modernidad entendida como yuxtaposición de procesos, la *necesaria interacción de fuerzas inmanentes*, en donde los hombres ya no son sólo actores pasivos, resignados, sino que construyen su propia historia, su propio arte, esto indica, al menos embrionariamente, otra característica del arte moderno: creación individual, como otra forma de configurarse el proceso de individuación. Ruptura entonces con la autoridad intelectual, con los valores de la Edad Media. Esto se vio reflejado en la famosa discusión entre los antiguos y los modernos, históricamente denominada, de *La Querelle*, que tuvo una proceso no armónico, es decir, que tuvo detractores y aquellos que se sentían a gusto siendo modernos.[6] Con todo, el Renacimiento es otro eslabón más en el proceso de formación de individuos, del principio de subjetividad.

Con la racionalización creciente de todos los ámbitos de la vida, en el siglo XVII, en lo que respecta a la estética, surge el neoclasicismo francés, el cual aún permanecía subordinado a la antigüedad, pero que estableció una serie de reglas para racionalizar el culto que el Renacimiento profesaba a la antigüedad, esto propició una teoría de la belleza racional.

De nuevo Calinescu nos ilustra cómo los cambios en las formas de relación social afectan las formas de expresión artística:

[6] No nos detendremos a analizar a fondo la *Quellera*, véase: Calinescu Op.cit., también en: Hans Robert Jauss. *Historia de la literatura como provocación.* 2000. Península. Barcelona. Sobre todo el primer capítulo.

Pero es interesante tener en cuenta que la oposición terminológica moderno/antiguo, se trasformó en un marco de bipartidismo estético. De este modo se creó el patrón del desarrollo literario y artístico negando los modelos establecidos.[7]

La idea de belleza, ya entrado el siglo XVIII, inicia un proceso de pérdida de su trascendencia para convertirse en categoría histórica: el romanticismo. El tema principal del romanticismo era la conexión entre religión y modernidad, así, la concepción de belleza, aunque modificada, se torna ambigua: una belleza inmanente relativa (la religión con su papel fundamental para la cohesión social, posibilitó, para los románticos, el rescate del pasado, pero sin darle la espalda al presente) e histórica; los juicios válidos sobre ella se deben derivar, para ser exactos, de la experiencia histórica.

Para los románticos, modernidad designaba aspectos relevantes de la civilización cristiana, es decir, determinados históricamente, por lo tanto:

El nuevo tipo de belleza se basaba en lo "característico" y lo "sublime", en lo "interesante", y en otras categorías altamente relacionadas que habían sustituido al ideal de perfección clásica […] estar a la altura de los tiempos en que se vive, intentar responder a sus problemas se convirtió en algo más que una estética –se convirtió casi en una obligación moral-.[8]

La anterior cita indica que la reacción romántica también se genera en medio de una sociedad dual, por una parte, la formación de un ideal de belleza no permanente, pero si tradicional, y una conciencia y entrega para estar *a la altura de*

[7] Ibíd. Pág. 49
[8] Ibíd. Pág. 50

los tiempos. Esos tiempos se dividen en dos concepciones, relacionadas, de modernidad: la primera, la burguesa, basada en el cambio social y económico, en el progreso de la tecnología, en la ciencia y en la cosificación del tiempo; la segunda, la estética cuyo ideal de belleza es lo transitorio, el cambio. Ambas serán la base de la cual se desprenderán las diversas modernidades, de acuerdo a cómo se asimilen las ideas y también al contexto geográfico.

Esta última es la que nos importa, aunque no se desconoce que la segunda surge, necesariamente, de la primera, pero paralela. Así, aunque el desarrollo más importante se dio en Francia, en el siglo XVII, en Inglaterra, adquirió el significado de "época actual", significado que estaba de moda en toda Europa. Sólo hasta el siglo XIX en Francia surge con mayor fuerza el significado de época actual: Baudelaire[9] en 1863, Théophile Gautier en 1867; Chateaubriand con *Mémoires d`outre-tombe*. Los franceses denominan a la época actual, *modernité*, como la banalidad y mezquindad de la vida cotidiana (modernidad burguesa), opuesta a la eterna sublimidad de la naturaleza y a la grandeza del pasado medieval (Calinescu: 2003). Esta dualidad en la estética es comprensible si se tiene en cuenta el momento histórico que vive el arte: la transición del feudalismo al capitalismo. Gautier es quizá el mejor ejemplo de la reacción del arte contra la sociedad burguesa, con la misiva, *l`art pour l`art*, querían, él y los artistas contemporáneos, alejarse de la mercantilización del arte, mas no de la realidad, Gautier dice:

> *No hace falta decir que aceptamos la modernidad tal y como es, con sus ferrocarriles, barcos a vapor, investigación científica inglesa, calefacción central, chimeneas de*

[9] Más adelante nos detendremos en él.

fábrica y todo su equipo técnico, que han sido considerados insensibles a lo pintoresco.[10]

Claro que esta aceptación no es resignación, es más bien autoconciencia; tampoco es entrega absoluta, es conocimiento histórico, tanto de la época en sí, como de las formas artísticas, de ahí la referencia al materialismo burgués como fuente de material de sus obras. Ese orden burgués es la última etapa de una sucesión de órdenes sociales, basada en el progreso tecnológico y la producción de mercancías, esto generará un cambio progresivo en la experiencia social, cambios que fueron asimilados por los artistas.

Por su parte, el "giro cultural", la estética de la transitoriedad, del cambio, se corresponde más con una sociedad dinámica, en constante cambio (movimiento) en donde la vida misma ha dejado de estar atada a una tradición y a unas instituciones rígidas, donde "todo lo sólido se desvanece en el aire" y, la vida misma, presiona desde dentro de las formas, pues estas ya no la expresan, posibilitando el cambio en las formas del arte.

Esta estética de la modernidad se debe entender como una estética de la apariencia: como todo cambia, sólo percibimos (todas las personas) una parte superficial, sólo una apariencia y el artista debe ser capaz de captar el momento, "imágenes instantáneas", lo que prevalece en medio del cambio. Esto se justifica históricamente a través de una crítica-reacción contra los supuestos básicos del clasicismo (sentido de imitación: mimético; belleza inmutable y trascendente) por parte del arte moderno (reacción contra la autocomprensión, autonomía).

[10] Citado por Calinescu, Pág. 59

Esta concepción estética se materializa en la figura de Charles Baudelaire quien por primera vez acuña el concepto moderno (por consiguiente, modernidad estética) para explicar cuál es la tarea del artista en la época moderna. En su ensayo *El pintor de la vida moderna* (1863) caracteriza la *modernité* como una experiencia de "*le transitoire, le fugitif, le contingent*" y que el artista moderno debe captar el momento que pasa, lo fugaz, debe captar lo que permanece en medio de los cambios constantes, en otras palabras, y es la propuesta estética de Baudelaire, conjugar el ideal de belleza inmutable, con los cambios rápidos de la sociedad burguesa. Pero subyace una explicación por parte de Baudelaire, de la vida moderna en general, no sólo el artista, sino también el individuo, debe experimentar la vida en tanto movimiento. Tanto lo que propone Calinescu, como Baudelaire, es que existe una relación recíproca entre sociedad y arte, en otras palabras, formas sociales-formas artísticas. De esta manera, "*le transitoire, le fugitif, le contingent*" es la manera en que Baudelaire percibe su sociedad: móvil, azarosa. Reacciona generando una ruptura con la autoridad estética tradicional, ruptura generada por un cambio en la concepción del tiempo: el presente y la autoconciencia que de él tiene los artistas: conciencia fugaz y siempre cambiante.

También representa una ruptura en la discusión antiguos/modernos posibilitando que la época moderna no se pueda comparar con el pasado, esto porque al no existir referentes fijos, lo cual no quiera decir que no haya, sino móviles y cambiantes, de un tiempo nuevo, de novedad, es imposible como categoría histórica con fines comparativos, ruptura en parte también con el romanticismo. El presente, como momento histórico, se desvanece, ha perdido su capacidad descriptiva.

La disolución de las viejas estructuras tal como lo plantean Karl Marx y Friedrich Engels en el *Manifiesto del Partido Comunista* (1848): todo lo sólido de desvanece en el aire. En todo caso se parte de la idea según la cual la experiencia moderna del mundo es ruptura con las formas anquilosadas de la tradición, para configurar otra –que paradójicamente- se basa en la disolución de todo lo que antes estaba fijo, pero permitiendo también otra forma de anquilosamiento, pero susceptible de cambio.

2

La disolución del viejo orden y la práctica de uno nuevo se concentrarán en las ciudades. Son éstas, impulsadas por La Revolución Industrial, las que aceleran los cambios en la estructura, es en contextos urbanos en donde se posibilita la práctica de formas socio-culturales nuevas, en donde la explosión de lo novedoso se torna en parte constitutiva de la concepción del mundo. Las ciudades se han constituido en el centro de los diversos ámbitos: político, económico, social, cultural, etc., pero es sólo a partir del siglo XIX, después de las grandes revoluciones, que las ciudades adquieren tanta importancia sociológica y estética, puesto que es allí en donde se practica un estilo de vida totalmente contrapuesto al estilo de vida tradicional, una experiencia que robustece la dicotomía ciudad-campo[11], en donde la primera subsume al segundo y éste se observa como lo

[11] La relación entre el campo y la ciudad ha tomado diversos matices a lo largo de la historia. Primero la ciudad no era en eje articulador, era el campo el que determinaba la estructura social al estar ligada ésta ultima a la explotación agrícola principalmente; después, luego de un largo proceso social que conllevó al surgimiento y toma de poder de la burguesía, la ciudad se torna en eje articulador, concentrando no sólo la producción de carácter industrial, sino también procesos socio-culturales diversos generados por el hecho de la co-presencia física cercana y el intercambio constante de mercancías. Para un estudio detallado de la relación ciudad-burguesía y cómo la

atrasado, lo tradicional, en donde se practica un estilo de vida de carácter conservador; mientras que en la ciudad el "progreso" es un constante cambio.

Pero también la importancia de la ciudad radica en que se convierte en el centro articulador de todas las esferas de la vida, sobre todo de mercancías, en donde el campo es un simple productor de materias primas, atrayendo de esta forma contingentes enteros de personas en busca de mejores oportunidades o simplemente de trabajo, desposeídos de los medios de producción diría Marx[12]; piénsese, por ejemplo, en la masificación producto de la industria, que no sólo "obliga" a desplazarse hacia ella, sino que modifica drásticamente las formas de relación social absorbiendo la producción artesanal hasta hacerla desaparecer; de igual forma esta masificación propicia la construcción de espacios dedicados en exclusiva a las mercancías, es decir, los centros comerciales, cuyo embrión vislumbró tan acertadamente Walter Benjamin[13] en los pasajes comerciales; además modifica las relaciones sociales, con lo cual las diversas formas culturales, históricas, económicas y políticas, medio a través del cual se expresa la sociedad, se ven modificadas también –como se ha venido argumentando.

Georg Simmel en un importante ensayo titulado *Las Grandes urbes y la vida del espíritu*[14] (1908) sienta las bases teóricas y empíricas de la experiencia moderna, es decir, cómo actúan y experimentan los individuos la vida en la ciudad. Quizá el

experiencia moderna modifica el estilo de vida y la concepción del mundo, véanse, entre otros: Raymond Williams. *El campo y la ciudad*. 2001. Paidós. Buenos Aires. José Luís Romero. *Estudio de la mentalidad burguesa.* 1997. Alianza. Madrid.

12 Para observar este proceso desde el punto de vista literario, la novela de José Saramago *La caverna* ilustra muy bien el proceso de absorción del artesanado por la industria.

13 Véase: *El libro de los pasajes*. 2005. Akal. España.

14 Georg Simmel. *Las grandes urbes y la vida del espíritu*. En: *El individuo y la libertad*. 1986. Península. Barcelona.

gran aporte de Simmel, que retoma directamente Benjamin después, es la noción de *aglomeración de personas y de cosas*. Entendiendo que nunca antes los individuos se vieron obligados a vivir unos tan cerca de los otros, como lo tienen que hacer al habitar una ciudad –y más aun una moderna-, se puede percibir que la ciudad después de la industrialización se transforma de manera vertiginosa aumentando con esto los niveles demográficos [por supuesto que las ciudades pre-modernas también eran habitadas por personas, pero nunca a un nivel demográfico tan alto como el alcanzado con la industria] y que esta aglomeración obliga a practicar un estilo de vida diferente que sirva para desenvolverse en este nuevo contexto, pero que no depende de una economía monetaria desarrollada sino que es un modo de vida, una experiencia diferente, cuyo detonante es la aglomeración. Esta noción es doble, por un lado el hecho de la co-presencia y, por otro, las cosas, en este punto es clara la relación de Benjamin con Simmel. Los individuos no sólo se relacionan con otros individuos [tanto Simmel como Benjamin y Baudelaire entienden que el Otro es fundamental para lo construcción de lo social y del individuo, puesto que se establece una relación recíproca que no es otra cosa que el proceso de individuación y singularización], también con los objetos, otorgándoles de este modo –tanto por el proceso de producción de los mismos, como por el proceso cultural que encarnan- un valor importante para las diversas relaciones: Simmel lo llamó la interiorización de la vida externa, Benjamin lo llamó el interior burgués.

Es necesario aclarar que Simmel también se deja influenciar por Baudelaire -y ambos por Marx-, ya que para aquél la experiencia moderna se caracteriza, en primera instancia, por ser una experiencia urbana, y que esa experiencia es

fragmentaria, transitoria, fugaz, la totalidad del antiguo régimen[15] ya nunca será restituida, además, porque Simmel parte de la noción de cambio y que son los artistas los más capaces de percibirlo, antes que los teóricos sociales [esta noción le sirve para establecer la relación estética entre las formas sociales y las formas artísticas, si cambian las primeras, necesariamente deben cambiar las segundas]. Ahora cada fragmento, por más banal que pueda ser, es una totalidad en sí misma. Esto se ve reflejado en la forma en que ambos autores construyen conocimiento: el ensayo como forma fragmentaria de escritura científica. Sin embargo una diferencia es clara en el punto de observación: Benjamin re-construye la proto-historia desde todos los aspectos de la modernidad, mientras que a Simmel le importa la experiencia como tal, empírica-estética.

De la aglomeración de personas y de cosas o masificación es que surgen los problemas de la vida moderna (Simmel: 1986). El urbanita requiere entonces construir una defensa frente a la co-presencia física y a la gran cantidad de objetos e información que de cierta forma le atacan, para proteger de ese modo su individualidad, ya que lo externo, además de participar en la formación del individuo y de lo social, intenta absorber al individuo, homogeneizarlo, haciéndolo perder la diferencia, su subjetividad.

Lo importante en la experiencia urbana descrita por Simmel es que no está determinada por una economía monetaria, ni por el desarrollo de la industria ni por ninguna clase de revolución. La condición a través de la cual se puede establecer el proceso de formación del estilo de vida urbano de una ciudad es la

[15] Una excelente crítica a la noción de totalidad comunitaria y de cómo no es posible su restitución en: György Lukács. *Teoría de la novela*. 1999. Círculo de Lectores. Barcelona.

aglomeración de personas y de cosas –como se indicó más arriba-. Esto genera un *acrecentamiento de la vida nerviosa producto del rápido e ininterrumpido intercambio de impresiones internas y externas* (Simmel: 1986). Este punto de partida permite que su análisis no se adscriba –aun cuando su obra fue posible gracias a sus penetrantes observaciones de la vida berlinesa- a un espacio físico en particular, sino en donde se presente tal aglomeración.

De este modo, la aglomeración exige de los *urbanitas* una respuesta frente al acrecentamiento de la conciencia, a través del entendimiento, es decir, una reacción racional y no mediada por el sentimiento ni por las relaciones ligadas a la sensibilidad (la inconsciencia de las relaciones ininterrumpidas), tal como se caracteriza la experiencia en lugares donde, si bien tal aglomeración se puede dar en menor grado, la fuerza de las costumbres aún permanece y las reacciones frente a esta no involucran la racionalidad. El dinero como medio es el elemento que posibilita que una de las características del estilo de vida urbano sea la prevalencia del entendimiento como forma a través de la cual los individuos se enfrentan con la realidad.

Esta racionalidad de las relaciones es a su vez un dispositivo de defensa frente al desarraigo generalizado para conservar la subjetividad de las fuerzas sociales que pretenden –a pesar de la paradoja- subsumir cualquier proceso de individuación. Con todo se generan una serie de fenómenos entre los cuales se destacan la elevada excitación nerviosa, la indolencia, la individuación y la creación de límites sociales configurados estéticamente. Simmel señala que sin duda el fenómeno que mejor expresa la vida urbana es la indolencia-indiferencia: esta se define como un proceso adaptativo a la vida urbana, es negarse a reaccionar

a los constantes estímulos externos, por eso se evitan, con lo cual las diferencias de las cosas y los individuos se perciben como nulas, como indiferentes. Además la experiencia moderna permite la creación de dos espacios claramente diferenciados, no sólo en tanto las interacciones, sino también espacialmente: lo público y lo privado, que para el individuo sería el afuera-exterior y el adentro-interior, de ahí que se caracterice la cultura moderna como el proceso a través del cual se interioriza el exterior, se aprehende[16]. La indiferencia es producto de dicha interiorización cuya forma expresiva es el alto grado de antipatía –como forma de socialización- que genera el proceso de individuación y la aglomeración, cuyo espacio es sin duda alguna la ciudad: esto reviste importancia pues constituye uno de los pilares de la vida moderna: la libertad individual. Esta es un proceso dual que se caracteriza por construir ciertos límites sociales necesarios: por un lado, genera en el individuo procesos que conllevan, internamente, a la configuración de la subjetividad, brindándole cierta autonomía; y, por el otro, externamente, crea una distancia del mundo objetivo y de otros individuos. Este proceso de individuación es posible a partir de las diversas experiencias que la vida moderna posibilita, entre más experiencia mayor será el grado de individuación. Aquí se entiende la experiencia como la repetición de la vivencia; esta última se entiende como el instante, único e irrepetible, en que el individuo vive lo nuevo, después ya no es vivencia puesto que ya no es nuevo, por lo tanto es experiencia (Frisby: 2007).

[16] Ese proceso de interiorización es la clave para entender el fenómeno y el concepto de *tragedia de la cultura* moderna, ya que se privilegia el desarrollo del componente material –por ejemplo la tecnología- en detrimento del componente subjetivo, es decir, entre más avances en la cultura material, menos desarrollo de la cultura subjetiva. Véase: Georg Simmel. *El concepto y la tragedia de la cultura*. En: *Sobre la aventura*. 2002. Península. Barcelona. También, aunque con otro enfoque, Sigmund Freud. *El malestar en la cultura*. 1975. Alianza. Madrid.

De esta forma cada experiencia exige competencias diversas, con lo cual, se torna fragmentada; la repercusión subjetiva es la fragmentación del Yo.

Otra característica del estilo de vida urbano es que se expande más allá de los límites físicos o políticos de la ciudad convirtiéndose en un eje articulador que influencia a poblaciones cercanas. Esta es la esencia espacial de la ciudad: la globalidad de sus efectos (Simmel: 1977; Frisby: 1992). Por eso es posible identificar componentes urbanos –no de manera generalizada- en poblaciones, en espacios rurales y más ahora con los desarrollos en las tecnologías de la comunicación. Esto no implica una uniformidad espacial de la ciudad, antes bien, se pueden percibir –indistintamente- dos ciudades dentro de un mismo límite urbano. Estas divisiones espaciales generan a su vez diferencias en términos de clase social, límites invisibles pero perfectamente creados para evitar el contacto: sobrepasar los límites casi siempre se hace a través y por las relaciones laborales de servidumbre, entre otras. Más arriba se habló de distancia social, es decir, entre más cercanos físicamente, mayor alejamiento social y espacial, por eso la ciudad permite el anonimato, el no conocerse. La distancia social es también la base de los procesos de diferenciación y de-limitación social, puesto que permite la articulación societal, el vínculo se hace no sólo para unir, sino también para resaltar la individuación.

De esta dinámica de las relaciones sociales nuevas se desprende la modernidad estética que presupone también una ruptura definitiva con el pasado. Calinescu explicando a Baudelaire afirma que:

Lo que ha sobrevivido (estéticamente) del pasado no es sino la expresión de una variedad de sucesivas modernidades, siendo cada una de ellas única y, como tal, teniendo su única expresión artística.[17]

Variedad entonces de formas artísticas cada una con una forma y un contenido ya no establecido por un mecenas, un cortesano, una norma o academia o alguna tradición, sino condicionado subjetivamente. La condición del subjetivismo presupone aceptar críticamente la realidad, lo cotidiano si se quiere, de donde extraerá el artista su material. Pero en Baudelaire pervive cierta ambigüedad, en la siguiente definición se nota la yuxtaposición de formas:

…como la posibilidad de trascender el flujo de historicidad en su inmediatez más concreta, en su presencialidad. Estéticamente hablando, la "mitad eterna de la belleza" (que consiste en las leyes más generales del arte) puede llevarse hacia una vida más fugaz (o vida del más allá) sólo a través de la experiencia de la belleza moderna. A su vez la belleza se incluye en el reino transhistórico de los valores –se hace "antigüedad"- pero sólo pagando el precio de renunciar a cualquier pretensión de servir como modelo o ejemplo para futuros artistas.[18]

Cuando Baudelaire se refiere a la mitad eterna de la belleza, no se refiere al pasado, a la antigüedad de manera nostálgica, sino a las leyes del arte, que son ellas inmutables. Entonces la ambigüedad consiste en una exaltación de la vida, en tanto es lo que el artista moderno debe captar, llevarla más allá, y a su vez, que sólo es posible en la época moderna. El artista decide entonces ser moderno, es una elección (en medio de tantas otras) heroica –en palabras de Baudelaire- porque los

[17] Matei Calinescu. *Op. cit*. Pág. 63
[18] Ibíd. Pág. 63-64

caminos de la modernidad son azarosos, difíciles, rigurosos. Antes se indicó que el hombre moderno participa o crea su realidad, ahora bien, este hombre moderno creador, al igual que la modernidad, está fragmentado: por un lado inventar la realidad, no copiarla (¿acaso Frenhofer?) y por otro establecer relaciones con las formas rígidas que se están formando: la modernidad es ruptura, pero no presupone que se construyan instituciones rígidas y duraderas. De esto se desprende un nuevo concepto de belleza (de estética): el de la imaginación cuya base es un rechazo al realismo.

Con todo, la modernidad de Baudelaire es solucionar el conflicto entre la creación artística que no necesita ya de ninguna tradición o pasado y la nostalgia por el pasado aristocrático destruido por la intromisión y toma del poder por la clase media. Es necesario entender que el concepto moderno es exclusivo de occidente, asociado al cristianismo puesto que surge en contra del tiempo irreversible y la eternidad cristiana, pero de él se desprenden variedad de modernidades, por eso la ruptura no es definitiva, es gradual (el proceso de secularización) y el artista moderno se debate igualmente:

> *En principio, si no en la práctica, el artista moderno está obligado tanto estética como moralmente a ser conciente de su postura contradictoria, del hecho de que su logro de la modernidad está no sólo en ser limitado y relativo (circunscrito por lo que Beckert denomina el "orden de lo factible"), sino a perpetuar también el pasado que intenta negar y a oponer la noción misma del futuro que intenta promocionar.*[19]

[19] Ibíd. Pág. 80

La característica más importante del arte moderno es su autonomía al respeto de la praxis vital de los individuos. Tanto el arte religioso, como el cortesano, estaban directamente relacionados con la práctica cotidiana de las personas, o bien porque sus temas y motivos eran la monarquía y la nobleza, en otras palabras la corte, o bien temas de carácter religioso, el arte dependía de un entramado de poderes, los contenidos estaban decididos de antemano (Greenberg: 2006; Bürger: 1987). El arte moderno, por su parte, se separa de la praxis vital, ya no se practica a diario, sus temas y motivos no dependen de poderes externos encarnados en alguna persona o institución, la vida se libera[20] de las ataduras exigiendo un cambio en las formas tradicionales de expresión.[21] Contribuyó a su autonomía, que el arte, en un principio, no representaba ganancia alguna para el capital, quizá de esto dependía la exigencia del *juste milieu*, con lo cual los artistas se vieron relegados. Todo esto fue en beneficio del arte.

Pero volviendo al texto de Baudelaire es importante señalar que al indicar captar el momento que pasa, hace referencia a que el artista está condicionado por la época en la que vive, que por lo tanto sus obras serán objetivaciones del *espíritu* que las creó: *La correlación perfecta de lo que se llama alma con lo que se llama cuerpo explica muy bien cómo todo lo que es material o emanación de lo espiritual representa y representará siempre lo espiritual de donde procede*.[22]

---

[20] Para un desarrollo de la idea de liberación de los individuos como otra forma más del proceso de alienación, véase: Peter Sloterdijk. *Extrañamiento del mundo*. 1998. Seix Barral. Barcelona.

[21] Para un tratamiento profundo y exhaustivo del concepto de autonomía véase: Peter Bürger. *Teoría de la vanguardia*. 1987. Península. Barcelona.

[22] Charles Baudelaire. *El pintor de la vida moderna*. 1995. El áncora. Bogotá. Esta cita fue tomada del ensayo titulado *Modernidad*.

Se establece así la relación entre formas sociales y las formas artísticas que serán la expresión de las formas sociales, es decir, que cada época genera un conjunto de formas artísticas: *…busca aquí y allá la belleza pasajera, fugaz de la vida de hoy, el carácter de lo que el lector nos ha permitido denominar modernidad*.[23]

Esta exigencia histórica y de abstracción, esta autonomía está presente en la literatura bajo el concepto de Modernismo. Esta palabra fue utilizada en Europa durante la Querella, no antes, finalizando en el siglo XVII y XVIII. Es importante resaltar que al principio adquirió un tono peyorativo y fue utilizado por los anti-modernos, despectivamente. Sólo es en el siglo XIX que se da una reactivación del término sin connotaciones negativas, pero antes de 1920, persistió el tono peyorativo, un ejemplo puede ser la condena formulada por la Iglesia Católica en 1907: "la herejía modernista".

Así, modernismo es una variación de moderno, utilizada para designar un movimiento extenso de renovación estética cuyo "fundador" es Rubén Darío en 1890. Este movimiento tenía como objetivo la independencia cultural de América Latina de España, rechazando la autoridad cultural española[24]:

> *La "refrescante y modernizadora" influencia francesa (combinando las principales tendencias postromanticas, parnasiana, decadente y simbolista) fue utilizada para*

[23] Esta cita es del ensayo *Los carruajes*, también incluido en *El pintor de la vida moderna*.

[24] Gran parte de la crítica literaria latinoamericana así lo reconoce, véase: Ángel Rama. *Rubén Darío y el modernismo*. 1985. Adalfi. Madrid; Max Henríquez Ureña. *Breve historia del modernismo*. 1978. Fontamara. Medellín. Y, Pedro Henríquez Ureña. *Las Corrientes literarias en la América Hispánica*. 1949. Fondo de cultura económica. México.

oponerse de un modo creciente y enriquecedor a los antiguos clichés retóricos que prevalecían en la literatura española de la época.[25]

Estos modernistas pasaron por cada etapa de la literatura francesa moderna, pero sin caer en discusiones cerradas, en donde cada movimiento defendía su postura, pasaron sin profundizar, pero generaron una suerte de síntesis de ellas, puesto que, al no caer en disputa, se percataron de lo que tenían en común unas con otras, por eso, nos dice Calinescu, es erróneo pensar en una simple variación del simbolismo francés. Pero también es erróneo pensar, como lo hace la crítica literaria latinoamericana (en parte también Calinescu), que el modernismo es una reacción de las letras hispánicas, es erróneo puesto que debe existir una relación entre las formas sociales, la sociedad, y las formas artísticas que expresan dicha sociedad: es claro que se utilizó un método, el moderno, para lograr la libertad cultural, pero en ningún momento la realidad latinoamericana "presionó" para el cambio en las formas literarias. Al no existir dicha relación, no se preocuparon por la discusión interna, fue una imposición.

Sin embargo, y por esta misma vía Calinescu pregunta: "¿O, al contrario, debemos intentar establecer al modernismo en una perspectiva más amplia y, en lugar de considerarlo un fenómeno hispano americano o incluso hispano, descubrir en él, además de los numerosos rasgos distintivos, los elementos por medio de los cuales se relaciona con otras culturas occidentales parecidas comprometidas con la aventura de la modernidad?" (Pág. 86) la pregunta establece así una nueva vía de investigación del modernismo.

[25] Op.cit. Calinescu. Pág. 82

En 1920 aparece el libro de Isaac Goldberg *Studies in Spanish American Literature* en el cual resalta la idea propuesta por Calinescu:

> *…no es un fenómeno limitado a los escritores castellanos e iberoamericanos de finales del siglo XIX y principios del XX, sino un aspecto más bien que inundó el mundo del pensamiento occidental de la época.*[26]

Esta noción del modernismo permite calificarlo como una síntesis de varios movimientos, como una búsqueda de la modernidad, basada en el cambio constante, constituyéndose de esta manera en su esencia, que está presente en todos sus principios, siempre que la modernidad (en el arte y en lo social) es un "contraste radical con la estabilidad de la tradición". Modernidad como ruptura, como vanguardia, entendida esta como la avanzada, lo que está por delante, no como se va a entender después a los movimientos de vanguardia: como contraste a la institución arte (Bürger: 1987).

Con todo, las ideas y formas literarias modernas que son asimiladas, para el caso latinoamericano –cuyo movimiento se llamo a sí mismo Modernismo- son las de la Vanguardia literaria, es decir, un proceso de configuración estética y sociológica que pretende romper con los cánones tradicionales de creación literaria. Dicha asimilación se realizó a través de figuras como Rubén Darío, Gutiérrez Najera, José Enrique Rodó, entre otros (Enríquez Ureña: 1949; Rama: 1985; Gutiérrez Girardot: 1987), a partir de sus estadías en Europa, particularmente Paris, con lo cual tuvieron un relación directa con el cambio. Pero, como se mencionó más arriba, ellos trajeron un modelo que les permitió establecer el

[26] Citado por Calinescu. Pág. 87

proceso de ruptura cultural –no vanguardista en estricto sentido- sin una base sociológica que sustentara el cambio, es decir, sin haberse modificado previamente las relaciones sociales; esto los convierte en intelectuales activos y comprometidos con el proceso de independencia cultural, frente a la metrópolis española, pero no en precursores de un movimiento, es decir, imitadores de un modelo, pero en todo caso escritores-artistas.

Colombia[27] no fue ajeno a este movimiento, por ejemplo, en el caso antioqueño y la formación de Medellín –objetivo central de la investigación- ese proceso de asimilación se concentrará en Tomás Carrasquilla y otros escritores como Alfonso Castro, que asimilan las ideas de Darío, pero adquiriendo un carácter crítico -cada uno de los escritores sentará sus posiciones ideológico-estéticas diferentes- no sólo frente a Darío, sino también a la tensión con la tradición de fuerte arraigo religioso –que condicionaba el "purismo" arcaico de un Miguel Antonio Caro- característico del país, como se mostrará en la segunda parte de esta investigación. De ahí que no se despliegue a profundidad la discusión moderna en Colombia, puesto que se pretende también aportar, desde el análisis de los textos literarios, otros criterios de discusión.

3

[27] Por sólo citar un caso colombiano en general, el escritor José Asunción Silva y su novela *De sobremesa* (1926) considerada como novela Modernista; sin embargo sostengo que aunque se percibe una asimilación de la forma novela moderna, el contenido sociológico que describe es Europeo, puesto que relata los viajes de un bogotano por el viejo continente, que éste cuenta a sus amigos, rodeado de objetos y lujo en el salón de su casa, mientras que la ciudad continua sin el despliegue material e ideológico necesario para la vida moderna.

Con todo, la literatura moderna –inscrita dentro del modernismo estético- también presenta las mismas dinámicas –con dispositivos estéticos diferentes- del arte en general y de la sociedad cómo forma expresiva de la misma, cómo forma a través de la cual se materializan ciertos componentes –la experiencia en particular condicionada socio-históricamente-. Ahora bien cada ciudad en determinado momento "exige" ser percibida desde ángulos diversos. No se trata de ensayar una teoría literaria, sino de aclarar el por qué de la necesidad de leer –entiéndase interpretar- la ciudad desde tres diferentes géneros literarios.

Se parte de la idea según la cual el papel del lector es fundamental para la literatura, lo que Umberto Eco llama *la cooperación interpretativa*. En su libro *Lector in fabula* (1979-1993), Eco plantea una estrecha relación entre el autor y el lector a través de una serie de *estrategias textuales*, que el escritor-artista elabora y el lector-individuo interpreta de acuerdo con una serie también de competencias lingüísticas (conocimiento de códigos). Estas competencias son el contenido de lo que se quiere expresar. Visto así, los diversos géneros literarios no son otra cosa que formas a través de las cuales se genera un proceso comunicativo, a partir del despliegue estratégico de códigos por interpretar. Los medios con los cuales cuenta el escritor son, entre otros, el lenguaje, un conjunto de conceptos comunes, un determinado patrimonio cultural –material e inmaterial- y un estilo (Eco: 1993). De ahí que sea posible hablar de un lector modelo esperado o para construir; esto lo posibilita el registro, es decir, el estilo del escritor, puesto que cada forma literaria supone un lector que interpreta y un artista interpretando también, pero con la firme intención de comunicar algo.

Cada artista-escritor configura ciertos artificios estéticos con los cuales "prevé" a su lector modelo –totalmente anónimo, individual-, éste a su vez, "actualiza" el texto a partir de la interpretación que él hace del texto; dicha cooperación es posible gracias al texto mismo, de acuerdo a los artificios utilizados por el artista. Con todo existe un público deseado para cada registro, por eso plantea Eco que dicha cooperación es un fenómeno entre dos estrategias discursivas –escritor y lector- nunca entre dos individuos. Además, en tanto la relación formas sociales-formas artísticas, las estrategias y los artificios también responden a un tipo de ciudad condicionado por el tiempo histórico y la estética, en este caso: el movimiento constante de todas las estructuras.

***

En la siguiente parte se analizarán tres tipos diferentes de creación literaria, cada una responde a públicos diversos, que tienen la capacidad de interpretar y leer desde códigos socio-culturales previos; se resaltará la importancia del lector –en el cual se incluye al que esto escribe- a lo largo de los análisis y se harán otras referencias teóricas, según sea el caso. Pero lo central es analizar la experiencia moderna en la ciudad de Medellín, entendiéndola como un proceso que nunca se acaba, que siempre está en constante movimiento y que por lo tanto requiere su interpretación desde diferentes puntos de vista, intentado responder a las preguntas planteadas en la introducción.

Segunda Parte

1. Una conciencia crítica sobre sí-mismos. Dos novelas de Tomás Carrasquilla

Las diversas imágenes que re-construye el lector de Tomás Carrasquilla (1858-1940) a medida que avanza a largo de su obra, y que él también re-construye literariamente, siguiendo el camino propuesto por él, se refieren en diferentes aspectos al cambio que se percibe en la sociedad antioqueña, tanto en las agrestes montañas, como en la incipiente formación urbana, esto es: Medellín, observado agudamente desde un punto de vista que podríamos plantearlo inicialmente como crítico-ambivalente, ya que logra identificar los componentes de la tradición que se pueden considerar un lastre y las formas modernas que no encuentran un terreno propicio para su desenvolvimiento. Imágenes que indican la centralidad urbana y la expansión de una específica experiencia moderna a través de un estilo de vida urbano contagioso, pero cuya esencia es una constante tensión entre lo arraigado y lo nuevo, privilegiando el primero, pero describiendo esas nuevas formas que pretendían, sin lograrlo aun, generar la ruptura con la tradición. Esto último en dos niveles indistintos para Carrasquilla, es decir, por un lado, la "realidad" que no somete al proceso de ficcionalización literaria, sino que la subsume en lo mágico-religioso de forma mimética como recurso de creación crítica y, por otro, las nuevas formaciones que se van generando en esa realidad que se resiste al cambio. En esto reside "su" estética: en el proceso de re-creación de la realidad por parte de la literatura, para configurar otro "universo" (en todo caso literario), se enmascara una suerte de "naturalismo-mágico-religioso", como reacción-crítica

frente al ideal de progreso constante de la modernidad, pero también como burla de la tradición a la cual considera un obstáculo; esa posición oscilante le permite establecer una fuerte crítica y a la vez asimilar parte de los ideales estéticos del modernismo.

La obra literaria de Carrasquilla es una obra regional, que da cuenta de las diferentes formas culturales e ideológicas que componen la estructura social, política y económica de Antioquia, en el transcurso del tiempo histórico, con lo cual se emparenta con el ideario de León Tolstoi cuando propone que al describir las condiciones sociales de la "aldea" se puede configurar todo un universo. Además, porque su contenido muestra las influencias de la expansión de la economía monetaria y la transformación en los cánones estéticos literarios que dicho desarrollo generó; pero es necesario aclarar que la influencia que ejerció para el mundo europeo el cambio de época, no se percibe claramente en la obra de Carrasquilla; antes bien, su naturalismo demuestra una ambivalencia entre la conservación de los estilos estéticos, de raíz "romántica" y un rechazo decidido a las tendencias modernas de destrucción de la tradición estética. Carrasquilla emerge como un escritor crítico del modernismo, en un claro contrasentido que de ninguna manera le resta importancia como escritor (un escritor de profesión) ya que, aunque no sólo utilizó el género novela (moderno), su realismo plasma las condiciones socio-culturales e históricas tal cual las ve, esto le permite esa doble crítica indicada más arriba.

1.1. Hace tiempos… que se viene cambiando, pero no se puede.

La trilogía *Hace Tiempos*. *Memorias de Eloy Gamboa* (1935) está dividida en dos partes fundamentales, basadas en la dicotomía campo-ciudad o si se quiere tradicional-moderno. El componente estético-literario fundamenta una fuerte crítica a la modernidad, pero también a la tradición, con lo cual permite identificar dos partes: primero la relación con el campo que condiciona una concepción tradicional del mundo, de tal manera que permite observar las condiciones de existencia basadas en un fuerte conocimiento de la naturaleza y su relación con la vida social, en una suerte de reminiscencia nostálgica (no romanticismo) propia del fuerte arraigo producido por la relación directa con la naturaleza y también porque esa naturaleza es agreste, lo cual configura un arraigo más enraizado, ya que el dominio de la naturaleza implicó un esfuerzo mucho mayor. Por eso es posible, como veremos más adelante, que parte fundamental de la experiencia previa a la vida urbana que se describe en los dos primeros tomos, se pueda percibir el condicionamiento de la naturaleza en la imagen del mundo de los personajes. En el último tomo la ciudad es el tema central en donde se percibe el choque cultural, pero no entre dos formas culturales distintas, ya que apenas se está constituyendo una cultura y una concepción urbana, sino el proceso de diferenciación y transformación de los individuos que comparten una misma base cultural: el campo.

De esta manera Carrasquilla crea un foco narrativo, Eloy Gamboa, que le permite indicar la influencia del ambiente social y geográfico en la formación y el crecimiento de Eloy [con este recurso se nota una asimilación, al menos formal, de la *bildungsroman*, esto es, la novela de formación sentimental e idealista romántica,

pero modificando el resultado hacia una decepción o, al menos, de realismo decepcionado, un desencantamiento], expresando de esta forma unas condiciones sociales y culturales específicas en donde se sitúa el personaje: entre dos concepciones del mundo que quiere criticar. Este recurso se nota claramente en un componente estético de las novelas de Carrasquilla: la forma de introducir al lector se hace de manera casi naturalista, puesto que siempre se presenta una imagen-descriptiva del contexto geográfico, una descripción sucinta del complejo montañoso en donde transcurre la vida de Eloy. Esta introducción naturalista podría considerarse una recepción de las novelas descriptivas del siglo XIX en donde se privilegia la descripción sumaria del espacio en donde tiene lugar, con lo cual no se percibe el constante movimiento subjetivo de los personajes, en relación con el espacio; además, la abstracción, el corte que realiza el novelista no lo hace de la realidad social, sino que inicia con un fuerte idealismo de la perfección y belleza de la naturaleza (a la cual hay que imitar) y sitúa las imágenes en ese contexto, posibilitando el continuo rural, no sólo como contenido novelable, sino como copia de la realidad, pero no como interpretación. Sin embargo, Carrasquilla al asimilar dicha tendencia descriptiva, agrega algo: el movimiento subjetivo de la vida, al principio rural, a través de los recuerdos de Eloy Gamboa.

Así, la novela *Hace Tiempos*, reconstruye sistemáticamente el proceso de migración del campo a la ciudad, recrea el período posterior a las luchas de Independencia, con los inherentes conflictos por el poder regional y nacional, el intento fallido por consolidar el Estado-nación y la caída del régimen colonial; una época de transición donde los valores tradicionales entran en conflicto con las nuevas formas sociales de interacción que surgen por la expansión de las ideas de la Ilustración, la Revolución Francesa, el afán de riqueza y las relaciones

comerciales, en síntesis, la vida moderna. Lo extraordinario de la descripción hecha por Carrasquilla radica en que no se queda en lo netamente histórico, sino que también re-simboliza el espacio físico-geográfico, brindando así un cuadro general, pero también refiriendo los diversos valores ideológico-culturales de cada sub-región, con lo cual su obra es polifónica, puesto que incluye las visiones del mundo de los diversos tipos sociales que se puedan encontrar, por eso la cantidad de personajes que desfilan en sus novelas.

Como recurso estético la novela se centra en una familia de blancos (la diferenciación es importante puesto que ser blanco es ya una ventaja) que ha perdido sus riquezas, pero que conserva su estatus social. Es importante resaltar que la imagen de la familia tradicional presenta una variación, ya no es la familia numerosa, en este caso es la familia pequeña compuesta de padre, madre y un hijo; sin embargo esta transformación aun no es generalizada. La conservación de un estatus social es fundamental para configurar la preeminencia de las relaciones sociales que se plasman en la obra literaria, una jerarquización en donde el "buen nombre" es la esencia de la diferenciación y es a su vez, la base de la interacción. Esta diferenciación es también el proceso de individuación propio de la experiencia moderna del mundo; en este caso dicho proceso no está articulado con un desarrollo material (industrialización), pero es importante porque sienta las bases de la experiencia futura.

La familia Gamboa, como un aspecto del proceso de diferenciación, tiene una sirvienta que no sólo realiza las labores domésticas, también es la encargada de la economía del hogar, Cantalicia Zabala, se configura así como una figura central puesto que es la encargada de la educación y el cuidado de *Eloy*, la que le enseña el

mundo a través de la exaltación de su condición de blanco, pero ella es también una forma de expresar el choque cultural, por lo tanto también estético, entre la "elite" (en este caso empobrecida, dividida entre los "adinerados" y los empobrecidos), es decir, entre la cultura de la élite y la cultura popular[28]. Cantalicia es la expresión de la ambivalencia, de la fragmentación del yo, al menos en estado embrionario, pero también expresión de la mujer campesina que puede dedicarse a las labores tradicionales especificas de la mujer y de la época (Reyes Cárdenas: 1996).

Entonces Cantalicia se sitúa entre dos mundos: por un lado es expresión de una clase popular, con sus dinámicas y, por otro, gracias al contacto con las familias de blancos, sabe como interactuar con la élite, no sólo como servidumbre, sino como comerciante. Por eso es ambivalente. Pero el personaje central es Eloy, cuyo atributo estético se configura a través del recurso memorístico, es decir, el recuerdo, la nostalgia, como punto de partida de la narrativa (casi como causa-efecto) basado en el crecimiento biológico de Eloy, condicionado por un sistema de valores ya consolidados, la tradición, y por otros valores, aun no configurados en sistema, los modernos, pero bajo el filtro de la ambivalencia. Por eso nota con cierta ingenuidad, pero sin entenderlo aun, que él pertenece a una clase privilegiada:

[28] Preferimos esta dualidad ya que plantearla como una cultura dominante y otra subordinada implica que la última o bien pierde fuerza o desaparece; además la dominación implica también una paulatina homogenización en cuanto los valores y aunque la cultura moderna posibilita dicho proceso, en este caso la cultura popular no pierde autonomía, antes bien se robustece. Véase: Darío Ruiz Gómez. *Proceso de la cultura en Antioquia*. 1987. Secretaria de Educación y Cultura de Antioquia. Medellín.

Portón, ventanas y puerta al corredor siempre estaban cerrados. Mi madre vivía recluida. Cosía y aplanchaba en los corredores de adentro y daba sus vueltas por cuartos y despensa. Me parecería muy linda y muy muchacha.

Mi padre sólo venía al pueblo los sábados, para volverse los martes. Era un señor alto y anguloso, de cara triste y aburrida, de barba y cabellos casi canos. Llevaba pantalones raídos, una ruana a listas azules con forros de bayeta amarillenta, un guarniel de piel de tigre con más peladuras que pelos, un sombrero siempre enfundado en hule, y al aire el pie largo y curtido. No lo hallaba muy aparente para ser mi papacito, y envidiada a los chicos de padre mozo y bien parecido. (Pág. 16)

Estas imágenes descriptivas sitúan al lector en el contexto socio-cultural a través del cual se cuenta narración; pero es claro la particularidad socio-estética que pretende reflejar: la madre de Eloy representa el estereotipo de la mujer tradicional, entregada a las labores domésticas, pero conservando el garbo y la altivez propias (que a la vez expresan la diferenciación) de ser una familia adinerada y prestigiosa; de la misma forma la imagen estética del padre también representa una doble diferenciación: por un lado su condición de blanco, pero también ese arraigo campesino aun no permeado por los códigos vestimentarios propios de la urbe: *"y al aire el pie largo y curtido"*. Esto último revela también una tipología que es la base a través de la cual se consolidará más adelante un estilo de vida urbano: descalzo y con ruana[29].

La condición de lo privado como factor primordial en la constitución de una experiencia ambivalente, pero que empieza a articularse como reflejo de la ciudad

[29] En el capítulo dedicado al escritor antioqueño Alfonso Castro se tratará este tema con su novela *El señor doctor*.

(la descripción de la casa de infancia discurre en un pueblo, está condicionada entonces por las formas de vida campesinas que se expresan espacialmente en la construcción de casas grandes, amplias, en estrecha relación con la naturaleza, ésta determinará gran parte de las relaciones que se establecen, como se mostrará más adelante) que aunque ausente en estas primeras líneas, amenaza y atrae. Sin embargo la amenaza se siente ya, puesto que, las casas *Portón, ventanas y puerta al corredor siempre estaban cerrados* posibilitando un cierre casi hermético como "reserva" del interior, como protección de las influencias externas, del choque cultural y como forma de rechazo hacia el Otro. A lo largo de toda la novela las mujeres jugarán un papel importante, pero algunas estarán constreñidas por el estereotipo tradicional, otras con tendencias más liberales, no en un sentido político, sino de la asimilación de prácticas sociales novedosas.

La figura del padre muestra cómo por su papel de señor, desde el punto de vista económico, nunca está presente en la casa, siempre en sus trabajos, con lo cual el papel de la madre como eje articulador se fortalece. En este caso la comparación de dos representantes de la misma clase social, ya constituidas, pero claramente en proceso de re-construcción, a través de la vestimenta, permite identificar procesos de diferenciación: por un lado un señor, pero mal vestido y descalzo, contrasta con los padres de otros chicos de padre mozo y bien parecido. Esto es importante, puesto que muestra la moda forma externa-objetivada, como una forma de socialización, generando no sólo diversas maneras de interacción a partir de ella, sino que posiciona la imagen externa como núcleo central de diferenciación, es decir, estética, con lo cual todo aquel que no comparta los mismos códigos-moda es un extraño. Esto implica entonces que la diferencia se

construye en este caso a partir del vestuario, elemento muy repetitivo en la obra de Carrasquilla.

Al principio de la trilogía la ingenuidad de Eloy enfatiza el desconocimiento del pasado de su familia, pero también de su presente, que sólo parcialmente es revelado (nos es revelado) a través de un recurso estético particular de Carrasquilla: Eloy finge dormir mientras su madre conversa con Cantalicia y entonces éste escucha. Este recurso es significativo toda vez que pretende envolver al lector en la vida de los personajes: el lector es aquí el que completa la narración[30], como si fuera un secreto sabe cosas que los demás personajes desconocen. Pero es también un recurso estético más tradicional que moderno: el afán de la totalidad, que implica la reconstrucción de todos los procesos cuya base argumentativa sería en este caso histórica.

De esta manera se configuran imágenes literarias en donde se puede percibir el contraste paradójico, no sólo entre los valores culturales digamos in-materiales, sino el proceso de consolidación de una economía de intercambio [no se manufacturan mercancías, estas son traídas de afuera, indicando otra forma de lo extraño] que posibilita otra manera de diferenciación propia de la vida moderna: la material:

[30] Constantemente aludiremos al papel determinante del lector en toda creación literaria, pero no desde el punto de vista de una *Estética de la recepción*, sino desde la afectación que la novela implica, es decir, el recurso del artista para generar una contemplación-percepción. Para una introducción a la estética de la recepción véase: Hans Robert Jauss. *Historia de la literatura como provocación.* 2000. Península. Barcelona. Y *Experiencia estética y hermenéutica literaria: ensayos en el campo de la experiencia estética*. 1992. Taurus. España. También Arthur Nisin *La literatura y el lector*. 1962. Nova. Buenos Aires.

> *…aquí no comen sino las porquerías que´ella hace pa los arrieros y los negros pasajeros. Aquí en esta casa están en la lata: no tienen ni caballo ni mula, ni vaca tan siquiera; no tienen ni espejos grandes ni tapetes, como en casa*. (Pág. 31)

El anterior fragmento indica varias cosas en relación con el despliegue material fundamental para el desarrollo de la vida moderna, pero que también resalta la precaria economía de la familia Gamboa: la formación de una particular capa social en donde se percibe la oposición cultural que se configura a través de los objetos, posibilitando la construcción del Otro, con lo cual se posibilita a su vez la configuración subjetiva del individuo en relación con los objetos que posee. De esta forma, aun cuando es el autor el que re-crea, el que interpreta, es posible establecer que el proceso de formación del Otro a través de la imagen socio-estética que se genera en la simple interacción se hace en comparación con la experiencia propia, es decir, desde un punto de vista subjetivo, pero referido a los objetos, *no tienen ni espejos grandes ni tapetes, como en casa*, de esa manera se pueden identificar dos aspectos fundamentales. Primero, la forma de construcción de los personajes se hace en relación con los demás, es decir, el fragmento-personaje es "completado" por los otros personajes adquiriendo de esta forma una importancia secundaria pero vital en el proceso de la novela; este recurso estético es propio de la forma novela [Carrasquilla es más anti-modernista, pero esto a su vez es otra forma de lo moderno] puesto que requiere que sea el lector el que realiza efectivamente la configuración (en tanto unificación de los fragmentos); segundo, indica también (y en esto se centra la relación realidad-arte literario, aun cuando no la agota) que la realidad que observa Carrasquilla presenta características de la vida moderna, al menos de manera embrionaria y subsumida en las formas

tradicionales: la preponderancia de los objetos y la importancia de estos como forma de diferenciación.

De esta forma, y esta es la base de la hipótesis sobre la particular experiencia moderna, en *Hace tiempos* se expresa esa tensión que mencionamos arriba, con una doble consecuencia: por un lado el choque estético entre tradición-modernidad y, por otro desde el punto de vista de concepción del mundo y la configuración de la realidad a través de las relaciones sociales (en este caso analizadas estéticamente): la tensión entre tradición y modernidad. Carrasquilla la expresa en sus novelas (desde un punto de vista estético-literario) y la realidad se expresa a través de ellas (desde un punto de vista socio-estético): *Había que rezarle a la Virgencita de las Angustias, sin que mamá y Cantalicia me lo mandaran y sin que nadie lo supiera, para que papá volviera a ser rico…* (pág. 39).

Es justamente a través de Eloy donde se puede identificar la tensión, se reza –mentalidad religiosa pero con tintes de protestantismo en relación con el trabajo- *para que papá volviera a ser rico* –mentalidad moderna marcada por un catolicismo militante ultramontano. Sin embargo la preponderancia de la religión es enfática, subordinando el desarrollo de las capacidades subjetivas al arbitrio de la divinidad.

Volviendo a la novela, el primer tomo de la trilogía transcurre a modo de introducción en el ambiente minero de desarraigo, los contrastes entre riqueza y pobreza, pretendiendo describir el contexto en el que nace Eloy marcado fuertemente por procesos de diferenciación social entre blancos y negros, mulatos, etc., que enmascara una relación social basada en la dualidad dominación-subordinación. Sin embargo, la concepción del mundo que refleja Carrasquilla,

como se ha venido indicando, configura esa dominación desde dos puntos de vista: el poder que da el dinero producto de la actividad minera y comercial y, también el prestigio adquirido que se manifiesta como herencia:

> *Y don Jerónimo también, aunque parezca que en nada nos ayude: ¿le parece que no vale el respeto de un señor como él? El respeto di´una casa no se paga con ninguna plata… Ni arriero ni caminante zambo han hecho aquí ninguna cosa que no pueda parecer, porque saben qu´es casa de respeto.* (Pág. 42)

> […] *Es que un noble cuando ha tenido plata, cuando se ve con la pata al aire y mal vestido, acaba por no creerse ni gente*. (Pág. 46)

Entonces el respeto en este caso preconfigura un aspecto de la concepción moderna-burguesa del mundo que se presenta como continuidad, a saber, el buen nombre, *El respeto di´una casa no se paga con ninguna plata…* es decir, que aunque se mezcla poder raíz [en tanto las minas, la propiedad y el control de las tierras] con el poder del dinero, las relaciones sociales no se ven modificadas, antes bien, se robustece la tradición. Pero es también interesante desde el punto de vista del choque cultural y desde la configuración material [objetos, cosas] la importancia creciente del poder adquisitivo [sin caer en el determinismo económico] puesto que permite el paulatino debilitamiento de la diferenciación, *Es que un noble cuando ha tenido plata, cuando se ve con la pata al aire y mal vestido, acaba por no creerse ni gente.*

De esta forma Carrasquilla configura su objeto estético a través de la tensión cultural, es decir, el recurso literario es el contraste entre dos mundos, no sólo desde la diferenciación material, espiritual, sino a partir del lenguaje como forma cultural que manifiesta claramente una cosmovisión. La configuración de esa

particular visión del mundo, que es la base de la experiencia está centrada en la actividad comercial, pero no podríamos reducirla a lo económico, ya que se constituye a través de una yuxtaposición de valores, por eso Carrasquilla es capaz de moverse entre los dos mundos en pugna: *… de aquí salió ese montón de ricos que hoy viven en La Villa y en el propio Bogotá. Y no he de ver: muy pocos consiguieron con las minas; los más fue negociando.* (Pág. 51).

La consolidación de una imagen de negociante es fundamental ya que a través de él se puede observar cómo se empieza a filtrar en el complejo hermético de la tradición, actividades, que aunque se podría caracterizar como nuevas, encuentran un "terreno" propicio: el desarraigo de la actividad minera, como lo muestra *Hace tiempos* generó una experiencia basada en el movimiento, en el cambio de lugar, con lo cual era necesario adquirir destrezas para poder interactuar de acuerdo al lugar y a la actividad; además eso poco que se consiguió en las minas sirvió de base para la acumulación de capital, que a su vez sirvió para que se establecieran rutas comerciales e ingentes cantidades de mercancías circularan, no sólo en la naciente Medellín: *¡Qué artículos más raros en aquellos pueblos medio sencillos¡ Peluches, rasos, cintas, plumas, flores de trapo, encajes, todos los tintes chillones, todos los adornos ostentosos son para esas negras…* (Pág. 54).

Se consolidará ese tipo urbanita sin el proceso de industrialización que permite la manufactura de mercancías y sin la ciudad, en aquellos pueblos medio sencillos, pero cuya base es el dinero como forma de diferenciación, por eso se quejan los personajes de que todos los adornos ostentosos son para esas negras. Este cambio de mentalidad [aun en estado embrionario] que percibe y critica agudamente Carrasquilla, indica el proceso de conformación de un estilo de vida

que empieza a configurarse en relación con los objetos y cómo estos son los condicionantes de las interacciones, es decir, las interacciones se tornan impersonales [el proceso de cosificación]; además indica un cambio en los dos órdenes. El sarcasmo entonces es el recurso literario que "utiliza" Carrasquilla para introducir su crítica ya que identifica que el estatus social ya no lo da la tradición ni la raza, sino esos adornos ostentosos que no entienden de tradición; de esta forma el cambio que empieza a gestarse en las concepciones del mundo, gracias a la intermediación de los objetos, se puede entender como toma de conciencia frente a la importancia de la cultura material en tanto que ésta hace posible el proceso de individuación y es el entramado de la socialización.

Aun cuando el primer tomo describe sucintamente las formas rurales, es notable la influencia que ejerce y seguirá ejerciendo, no sólo el mundo material sino también la ciudad en tanto que centro articulador de las dinámicas sociales, culturales, económicas y políticas, posibilitando una triple configuración: el estilo de vida de la ciudad es transferido por diversas formas al campo [como formas de interacción y como formas materiales], esto a su vez permite el choque cultural, entonces por un lado se robustecen las formas tradicionales al entrar en contacto con el estilo de vida urbano [primera configuración en tanto que la tradición se debe adaptar]; por otro, los particulares tipos urbanos compuestos en su mayoría por hijos de campesinos que migraron a la ciudad o fueron a estudiar a Europa y que regresan a aplicar lo estudiado [segunda configuración que implica el desarraigo con la tradición heredada de sus padres y la asimilación de los cambios constantes que implica la vida moderna], y finalmente, una suerte de yuxtaposición entre las dos anteriores pero que servirá de base para la consolidación del particular estilo de vida de Medellín.

1.2. Influencias urbanas, continuidad rural o cómo se puede ser moderno aún en el campo.

> *Elisa es la peor de la casa. Ya la ve en este monte con calzado extranjero, rompiendo traje de merino, con este tren de criadas y sin alzar una paja y sin sacar los despachos de la despensa, por entregarse al francés y a otras ociosidades.* (Pág. 26)

La influencia francesa a través de los libros, la enseñanza del idioma a través de maestros o "doctores" o por cuenta propia, la escritura de poesía en verso, pueden ser la base de las ideas liberales en las mujeres, la noción de librepensadoras, en síntesis, la posición social de la mujer ya no radica en las buenas formas de comportamiento, es decir aquellas consideradas moralmente correctas, que emplazaba a la mujer en las labores hogareñas, sino en la formación personal, en el desarrollo de las capacidades individuales base de la vida moderna, que Carrasquilla identifica con la lectura, sobre todo para la mujer[31], pero también con la moda como forma de diferenciación; pero como su estética implica la crítica, el pasaje anterior es una fuerte crítica a la incapacidad de asimilar de una manera optima las nuevas formas, que no son otra cosa que nuevas ideas para una nueva concepción del mundo, por eso dice por el monte con zapato extranjero. Pero el cambio no sólo se observa en el vestuario, sino también en el uso del tiempo puesto que Elisa *prefiere entregarse al francés y a otras ociosidades*, es decir, a "cultivar" su espíritu, que a *sacar los despachos de la despensa*. Esto, aunque todavía no se puede hablar de una clase ociosa, es decir, burguesa, se puede entender como la influencia de la cultura moderna, pero que no logra des-articular del todo la

[31] En el capítulo tercero se hará referencia a la posición de la mujer a través de los cuentos de Sofía Ospina de Navarro tal como ella percibe el mundo desde su posición civilizadora-tradicional, es decir, conservadora.

tradición [Elisa sigue con sus creencias religiosas] ya que dicha entrega se hace no por un condicionamiento de clase, sino porque la mujer que tipifica Carrasquilla en este caso, es la matrona, el centro articulador de la familia, de una familia minera acaudalada, con lo cual puede dedicarse al estudio del francés aun en el campo, contraponiéndose a la formación de los hombres enfocada en un fuerte pragmatismo y a las mujeres desarraigadas que no cuentan con ningún apoyo económico más que el que ellas mismas se puedan conseguir (Reyes Cárdenas: 1996).

Pero la crítica al cambio continúa, sobre todo en las mujeres, puesto que implica una transformación sutil de las dinámicas tradicionales, cuya imagen de la mujer la hacía ver como sumisa, en esto radica el choque cultural tan importante que se estaba posibilitando, la influencia de la literatura en la concepción del mundo:

> *Pues esa es otra de las plagas de ahora m´hijita: los tales versos. Ya ve que en Medellín las mujeres están escribiendo versos de amores y echándolos en papeles públicos. Le aseguro que desde que resultó la tal Agripina, todas se han metido de versistas.* (Pág. 99)

Esas plagas de ahora no son otra cosa que las ideas liberales europeas asimiladas a través de la literatura, con lo cual se empieza a configurar un particular individuo que se debate entre las ideas tradicionales que son la base de la concepción conservadora del mundo y las nuevas que ya han configurado, en Europa y Norteamérica, un cosmovisión moderna contrapuesta a la tradición; en este caso, la capacidad de interpretación de los textos, sobre todo la literatura francesa [por eso escriben versos de amores], posibilita "sembrar" en la densa

maraña de la tradición, la interpretación subjetiva de la realidad, aunque por el momento enmarcada dentro de la tradición, pero que es la base de la tercera configuración que se planteaba más arriba.

Con todo, la creación de una sociedad escindida [por un lado el campo, cuya base cultural está condicionada por el dogma religioso y el fuerte arraigo a la tierra y, por otro, la ciudad cuya base cultural se condiciona por lo novedoso, el cambio constante y una concepción secularizada del mundo, que para nuestro caso o es tímida o inexistente, pero que propicia el cambio] producto del choque cultural, se identifica a través de la novela con la imagen anterior, un poco barroca: el proceso de afrancesamiento de la vida rural; de igual forma en la descripción realista de los numerosos trabajos que la explotación minera implica, pero que indirectamente posibilita la yuxtaposición o escisión de la sociedad:

> *Don Teodoro más que todo es administrador, y en eso aventaja al hijo. Para consultas tienen a Leonardito, uno de los hijos de don Mariano, que ha estudiado mineralogía en Europa y Estados Unidos […] Para asuntos de amalgamación y evaporación del azogue, tiene a Castor, otro hijo de don Mariano, que ha hecho estudios químicos en los mejores centros de Europa y establecido en Medellín casa de fundición y apartado.* (Pág. 126)

Esta incipiente división del trabajo expresa la conformación de dos visiones del mundo, en clara tensión por la hegemonía. Esa otra forma del Otro se presenta revestida por su profesión, en este caso, lo hijos de Don Mariano que estudiaron en Europa algunas de las profesiones liberales positivas, con esto no sólo tecnificaron con sus estudios, la explotación minera [aunque en muy escasas minas, es decir no generalizado a toda la explotación] sino que modifican su experiencia social

primaria en tanto que se vieron "obligados" a cambiar para desenvolverse en el mundo europeo y norteamericano secularizado, con lo cual no sólo trajeron nuevos conocimientos, sino nuevas formas sociales [de interacción] y culturales [valores modernos], generando la escisión entre los "europeizados" y los residentes, pero con la ventaja de poder estar en ambos mundos.

De esta forma la realidad que Carrasquilla somete al proceso de transformación literaria se puede considerar como una etapa embrionaria en donde se sientan las bases de la experiencia urbana, pero en tanto que proceso se sitúa espacialmente en el campo y a medida que pasa la vida de Eloy, se transforma hasta llegar a la ciudad, lo que plantea Carrasquilla en este caso, es que la ciudad está compuesta por gente campesina (tal como se configuraron inicialmente las ciudades burguesas europeas), aun no burgueses, puesto que hace falta el proceso de industrialización; de esto se burla el autor, al criticar la manera arcaica de la explotación a pesar de los estudios técnicos. Pero no podemos olvidar que también describe el cambio en las relaciones, en la fisionomía de los espacios y la subjetividad de los individuos. Todo esto desencadena en un nuevo tipo: como no se manufacturan las mercancías, aparece el comerciante como una profesión liberal y próspera a la cual aspiran:

> *Papá ríe y Marto despotrica y explana. Irá a ser un negociante de tomo y lomo: mulada que lleve víveres a Remedios y traiga artículos de la costa; introducción de telas de algodón y lana, compra de cachivaches en Medellín. […] lo malo es que Juaco y tu tío Eusebio, que son tus modelos, principiaron a trabajar a pata limpia, jornaliando en cualquier oficio y juntando cuartillo sobre cuartillo. Y vos vas a principiar con botines y reloj…* (Pág. 202)

Aun cuando no es una actividad nueva como tal, si se puede percibir un cambio *vos vas a principiar con botines y reloj*, la imagen socio-estética del Otro aparece entonces construida por Carrasquilla ya no con la nostalgia del pasado, sino revestida de cierta afectación en el vestir y en el hablar, producido esto por un cambio en la concepción del mundo. Sin embargo este cambio anuncia una configuración del Otro que está condicionada por la vida urbana, que exige ciertos códigos en las formas de hablar y de vestirse que representan un tipo diferente: el uso del reloj implica una concepción racional de la vida, al menos para la actividad de comerciante, no sólo como ostentación y diferenciación de clase, lo cual es importante para la construcción socio-estética del Otro en tanto lo diferencia, lo particulariza, sino también porque expresa una visión del mundo calculadora, de precisión y puntualidad, componente esencial de la vida moderna-racional.

Lo que pretende mostrar Carrasquilla es la influencia de Medellín más allá de los límites físicos, es decir, la influencia del espacio social como configurador del Otro; de esta forma las tres configuraciones propuestas presentan una simultaneidad dispar que se pueden caracterizar de acuerdo al espacio: el campo, la tradición en todas las capas sociales; la ambivalencia producida por el choque cultural y, por último, los urbanitas que una vez adquieren la experiencia y el estilo de vida urbano, lo intentan reproducir posibilitando la ruptura, el desarraigo.

1.3. Llegando a la ciudad, la experiencia urbana inicial se disuelve en el campo.

La llegada a Medellín por parte de Eloy aun se ve limitada. El proceso de la novela implica el movimiento de sus protagonistas a través de las diversas regiones antioqueñas, recurso que utiliza el autor para visibilizar la diversidad

natural de la región, pero también las diferencias en tanto el lenguaje, por eso podemos ver una novela polifónica. Sin embargo a medida que avanza su peregrinaje la cercanía con la ciudad se percibe claramente; sus relaciones estaban siempre condicionadas a los personajes del campo, pero Carrasquilla empieza a introducir una serie de personajes [y en esto también radica su particular estética] que viven en Medellín pero que pueden pasar temporadas visitando a sus parientes campesinos, en esto se centra la idea de la continuidad rural, más que ruptura ya que todos tienen, por el momento, una raíz común, el campo en constante confrontación con los modos urbanos:

> *-Pero m´hijita: ahora determina esta muchachita que la lleven al pueblo a lucir esas chapas y esos trajecitos más arriba de la rodilla. Es que no te has fijado es esos calzones que le han hecho las Olivares.*
>
> *-Ve, Ignacia: pedile al Espíritu Santo que te ilumine, y no te pongás a hacer simplezas por amor a Dios. Si sacan a Rosana al pueblo con vestidos altos, nadie se va a escandalizar. Los pocos que estén al corriente de la moda saben que en Medellín y otras partes viste las niñas así.* (Pág. 18)

El fragmento anterior evidencia el punto de vista que se quiere demostrar: la influencia de la ciudad en la región a través de los códigos vestimentarios establecidos en la ciudad, que posibilitan la configuración del individuo desde un punto de vista externo material, indicando también otro cambio generado en la ciudad. Dicha configuración se sustenta en la imagen fragmentada, generada a través de la interacción, que debe ser completada por los Otros de manera recíproca, por eso *ahora determina esta muchachita que la lleven al pueblo a lucir esas chapas y esos trajecitos más arriba de la rodilla*, para ser vista, para ostentar indicando

que pertenece a otro lugar y que de cierta forma es superior. También señala un cambio, *más arriba de la rodilla*, es decir, un cambio en la concepción del cuerpo, debilitando la creencia tradicional-religiosa de cubrir el cuerpo, con lo cual empieza a cuestionarse la autoridad tradicional, al menos en lo que se refiere a la moda. Pero el fragmento también indica otro cambio ya que más arriba de la rodilla en un pueblo es todo un acontecimiento moral de ruptura, de cambio en la moral misma puesto que si sacan a Rosana al pueblo con vestidos altos, nadie se va a escandalizar. Los pocos que estén al corriente de la moda saben que en Medellín y otras partes viste las niñas así. Entonces la influencia urbana condiciona el cambio y la tensión adquiere un carácter cultural específico: los valores tradicionales [más abajo de la rodilla] frente a los modernos [más arriba de la rodilla].

La relación dicotómica campo-ciudad adquiere nuevos matices, pero que aun la ciudad no ha posibilitado la ruptura, esto sobre todo porque el proceso de racionalización del mundo, cuya expresión más evidente es la industrialización, aún no ha empezado, con lo cual la barrera-ruptura frente a la vida del campo, no se ha trazado, por eso los ritmos urbanos y campesinos no se han diferenciado, la ciudad se desdibuja en el campo:

> *… Delante de ellas se va destacando una señora de sombrilla negra. Nos plantamos en el corredor. ¡Qué "buenos días" aquellos más corteses! ¡Qué zumbar el de ese vestido! No bien contestamos murmura Angelina poniéndose colorada:*
>
> *-¡Valgamé! Eso con guantes, saya de gro y cachirula, siempre esta muy tremendo.*

-Y muy religioso –repone Melita muy sonreída- ¿No le vistes el libro de concha? Lo que son ustedes, las pepas bonitas y a la moda se quedaron pordebajiadas […] Fíjate cómo van de boquiabiertas y humilladas. […]

-¡Qué señora tan linda!- exclama Rosana- ¿Quién es Melita?

-Es una señora forastera que no sabemos quién es […] Ya ves cómo son las señoras de Medellín. (Pág. 92)

Este personaje, como tantos que desfilan por la obra de Carrasquilla, representa no sólo un eficaz recurso estético-literario, sino también un tipo social urbano específico de Medellín (y de gran parte de las ciudades colombianas), con el cual se puede establecer un contraste (con esto se configura el artificio estético) y una crítica: por un lado el choque cultural adquiere nuevos matices, puesto que el punto de comparación ahora es el estilo de vida urbano representado en la señora forastera, que no sabemos quién es; y, por otro lado, la crítica a las nuevas formas y a la incapacidad de una adecuada recepción de las mismas, se robustece ya que el proceso de diferenciación se acentúa con la extraña que viene a mostrarse en el pueblo, señalando a la vez que el estilo de vida urbano implica cierto grado de homogenización y diferenciación con el estilo de vida campesino, con lo cual la diferenciación en la ciudad se torna difícil, pero no imposible, entonces la forastera resalta con más fuerza en el pueblo, pero precisamente es ahí en donde se puede ostentar, ya que en la ciudad *Ya ves cómo son las señoras de Medellín, todas iguales*, por eso la crítica de Carrasquilla. Otro aspecto de la configuración urbana que se representa con la forastera, es que dentro de la ciudad se va configurando un estilo de vida (sociológico por demás) que implica la creación de un límite a dicho estilo

para que se practique sólo al interior de la ciudad misma: la ciudad en sí misma es límite.

Lo anterior es sólo un aspecto del proceso de urbanización, entendido como la configuración de un estilo de vida, y su posterior influencia en la región, replicando el modelo centralista, dificultando las iniciativas de desarrollo de otras ciudades no capitales. Las diferentes actividades comerciales, es decir, la instauración de una economía basada en el intercambio de mercancías y en la explotación minera, posibilitan sentar las bases de una concepción del mundo basada en el desarraigo, en la movilidad, que a su vez es la base de la experiencia moderna del mundo: el constante cambio de todo. Esto se puede observar en las mercancías, siempre tan "nuevas"; el desarraigo producido configura entonces una mentalidad móvil, moderna en ciertos aspectos. En la novela se describe así:

> *Ahora si acuden los cachivacheros errabundos, con los comercios de aguinaldo: baratijas extranjeras de toda clase, muñecos y animales de azúcar fabricados en Medellín, nacimientos esculpidos por santeros montañeses. No falta la librería: a más de novenas y devocionarios traen Los Doce Pares de Francia, El Gran Capitán, Genoveva de Bravante y los cuentos ilustrados de Rafael Pombo.* (Pág. 111)

Esta actividad que está relacionada con la producción y distribución de mercancías adquiere una tonalidad distinta en este caso, ya que el proceso de industrialización aun no ha empezado, en este caso la ciudad no es productora, sino distribuidora de mercancías, con lo cual se empiezan a configurar nuevas formas de socialización. Pero la especificidad es que la ruptura que supone el proceso de industrialización, no tiene lugar, se pospone o en el peor de los casos no se hace, de esta manera se configura una especial forma urbana en donde se

yuxtaponen las formas tradicionales con la nuevas; de esto depende también la influencia de la ciudad en la región, ya que el comerciante no sólo lleva mercancías, sino también su complejo cultural, con lo cual, se posibilita la tensión entre dos mundos ambivalentes, es decir, se desdibujan los límites entre lo rural y lo urbano, privilegiando por el momento al primero, por eso critica Carrasquilla: *El dinero, como en todo tiempo y lugar, constituía la aristocracia. Las riquezas conseguidas en las minas y aumentadas con el comercio y arriería se iban acumulando en esta Villa de la Candelaria.* (Pág. 176).

Lo anterior indica un proceso de cambio que va a ser fundamental en la configuración de la ciudad: la articulación de las relaciones en torno al dinero y como éste destruye las formas rurales de la tradición consuetudinaria, ya que el dinero, como en todo tiempo y lugar, constituía la aristocracia, es decir, que el prestigio ya no es por el apellido, sino por el dinero acumulado; dicha acumulación se logra gracias a la centralidad de la ciudad en tanto epígono de las nuevas formas, sobre todo las comerciales. Además una característica fundamental del dinero es que posibilita otro cambio sustancial: el paso de lo cualitativo a lo cuantitativo, la importancia del cuanto frente a la cualidad, con lo cual el dinero se ubica en el centro, posibilitando la nivelación de todo: la pérdida constante de las diferencias, pero no sólo con los objetos, los individuos también entran en el juego infinito de la nivelación, veamos:

> *Aunque en todo tiempo y lugar se pinta la mona y se aparenta fortuna que no se tiene, no había entonces este nivelamiento en trajes y casas. Los ricos y los pobres vivían como tales, sin que en ello cupiese demasiada la mengua en los unos y la altivez en los otros. El pueblo usaba el traje campesino, las sirvientas saya y camisa,*

y hasta muchos viejos ricos y alcurniados ostentaban la ruana lugareña. (Pág. 176-177)

Por supuesto que la crítica como artificio está presente en cada línea de la novela, en este caso se centra en indicar que la diferenciación producto del dinero es a la vez homogenización, es decir, por un lado la diferenciación genera un proceso de cohesión interna en los individuos iguales, pero por otro posibilita un distanciamiento frente a otros que no lo son (la vida del campo); en esto radica la importancia del anterior fragmento: aun no se ha dado la diferenciación de clases o grupos sociales, pero sí la homogenización inherente a la vida urbana. Sin embargo la supuesta armonía, me parece, es la otra cara de la crítica, ya que si todos ostentaban la ruana lugareña es una reacción nostálgica por la lenta pero firme desaparición de la Villa, para darle paso a la lenta –y también firme- constitución de ese particular estilo de vida; además, el uso de la ruana por parte de los *viejos ricos y alcurniados*, señala el proceso de asimilación de formas y valores de la cultura propia de la región por parte de los españoles que colonizaron Antioquia (Ruiz Gómez: 1987).

La característica que se acaba de resaltar para Medellín se expresa de diferentes maneras, algunas veces es más tradicional, otras intenta ser moderno y en ocasiones, las dos:

Lugar muy concurrido era la casa, ahí cercana, del Maestro Torres, el gran fabricante de santos. Tenía un autómata, espanto de los niños; era como un muchacho flacuchento y enfermo que movía la cabeza y estiraba una mano para implorar limosna. Con esta andrómina y sus ringleras de mamarrachos sacaba el

Maestro sus pesetillas. ¿Cómo no? Era la única exposición artística en esta Villa ricachona. (Pág. 186)

Dos cosas son importantes, el autómata cómo expresión de lo moderno, de la "magia" de las máquinas y el hecho de que el que lo tenga sea fabricante de santos que se lucra a través de ambos. La conjugación eficaz de lo santo y lo sacro, no por el autómata, sino por el hecho de vivir de la venta de santos –en una ciudad conservadora de las tradiciones católicas- y del autómata, única exposición artística en esta Villa ricachona. La posibilidad de estar en ambos mundo configura otra característica de la experiencia moderna, a saber, la fragmentación del yo producto de las diversas relaciones que los individuos establecen con otros, a más relaciones, más fragmentación. Carrasquilla en esta novela no utiliza el concepto ciudad, nostálgico y muy perspicaz, sabe que aun no alcanza la categoría; entonces crítica esa condición filistea de la ciudad, más que la urbe en sí misma.

Lo que está observando Carrasquilla es el fin y a la vez el inicio de un proceso sociológico característico de las ciudades: el cambio constante de todas las estructuras, que en el caso de *Hace Tiempos*, es el embrión, por eso dice Villa, porque aún es una Villa, pero que es ya la semilla de la ciudad. Quizá el cambio más relevante es el que propicia el intercambio monetario:

Desde el principio de la nueva era surge el gremio de emboladores, y "Brindis", su decano o fundador prospera tanto, que se va hasta París y allí se establece.

Las señoras están confundidas porque inicia la época de "las blancas en la cocina y las negras en la tarima". Las que antes fueron de escoba y hollín pinchan las colas,

revuelan chales, calzan zapatos escotados de cueros broncíneos y paran en mozas del partido. (Pág. 207-08).

Nuevas profesiones y oficios como el de embolador, que prospera gracias a que la ciudad se empieza a masificar o el más claro ejemplo de la "aristocracia" del dinero lo constituye el hecho de que las labores de servidumbre ya no las realizan exclusivamente las "negras", sino también las "blancas", es decir, el cambio en la diferenciación social, el triunfo del dinero y la laboriosidad de su condición, con lo cual entra en jaque la anterior diferenciación basada en la superioridad racial.

Al final Eloy llega a Medellín y se gradúa de abogado, sigue siendo el hijo de blancos, pero para él el cambio es claro, no puede ser más campesino, elige una profesión liberal, aun cuando es creyente fervoroso, el arraigo de las costumbres adquiridas a través de Cantalicia y de la herencia familiar, son la base de ese particular individuo que se genera en esta Villa-ciudad, entre tradicional y moderno, es decir, ambivalente, que es otra forma de lo moderno pero que es posible, en todo caso, por la influencia del modo de vida urbano que exige un cambio, no como formas adaptativas, sino como imposición, ya que es fundamental para la vida urbana la creación de un nuevo individuo que actúe de acuerdo a las nuevas circunstancias. Esta ambivalencia se matizara en el proceso de conformación del particular estilo de vida practicado en Medellín, como se verá a continuación, en la segunda novela analizada.

1.4. *Frutos de mi tierra*. Imágenes de la experiencia urbana inicial: la ciudad disuelta en el campo.

En la novela *Frutos de mi tierra* (1896), Carrasquilla describe los diversos tipos sociales urbanos que se van configurando a medida que la ciudad empieza su

particular proceso de masificación, un período más de continuidad que de ruptura, pero que fortalece los procesos sociológicos y estéticos plasmados en *Hace tiempos*, permitiendo establecer un punto en donde se empieza a consolidar un estilo de vida urbano característico de Medellín, es decir, la ruptura a través de formas modernas de socialización. Esta es sin duda una novela urbana que muestra el incipiente aburguesamiento de la sociedad, con lo cual puede considerarse una continuación de *Hace tiempos*, desde un punto de vista temático y crítico, aunque entre sus personajes no se establece una relación narrativa ni temporal evidente. Ahora bien, plantear dos novelas escritas con una brecha temporal tan grande como continuidad implica, por un lado, resaltar la genialidad del escritor al identificar problemáticas que persisten en la tercera década del siglo XX [*Hace tiempos*], pero que vienen presentándose desde finales del siglo XIX [*Frutos de mi tierra*] y, por otro, permite establecer un panorama más amplio en el proceso de formación de la ciudad.

Con todo, hay un hilo conductor, una continuidad: el rumor de la ciudad. En *Hace tiempos*, Medellín sólo aparece descrita en las últimas páginas, pero su rumor constante, las noticias, y la noción de civilización que se desprende de su imagen, aparece de forma persistente para contrastar con los modos de vida rural y campesina. Este rumor es también la expansión del tejido social propio de la urbe, la manera cómo el estilo de vida urbano se generaliza por fuera de la ciudad, influenciando pequeñas poblaciones. En *Frutos de mi tierra* el autor continúa con la crítica a los dos órdenes, pero esta vez su objeto estético se ha visto modificado: ya no son las imágenes de ese campo agreste, entre cumbres y cañadas, sino las diversas relaciones sociales que se suceden en la naciente ciudad de Medellín, propiciadas por las constantes interacciones a las que se ve "obligado" el individuo

al con-vivir al interior de la ciudad, pero que siguen enmarcadas en las petrificadas formas tradicionales. Estas últimas poco a poco irán cediendo hasta desaparecer, dándole paso a nuevas formas socio-culturales; pero también se robustecerán, en un constante juego socio-cultural entre lo nuevo y lo tradicional, base de la experiencia urbana.

Ahora bien, desde un punto de vista estético, se mantiene la trama de recursos para situar al lector en el contexto geo-espacial [esta vez restringido al ámbito de la pequeña ciudad y sus alrededores], a partir de descripciones detalladas de la geografía, como ya se mencionó en la primera parte del capítulo; en este punto es importante agregar que Carrasquilla, fiel a su estética, expresa el movimiento subjetivo de los personajes a través de la descripción, estableciendo de esta forma la relación con la cultura material, que es más detallada y más abundante en la ciudad, expresado en el carácter del urbanita, de ese particular modo de vida configurado a partir de la tensión entre las formas tradicionales de vida y las modernas. Dicha tensión es propia de momentos de transición y de cambio. Pero es posible, para la ciudad de Medellín al menos, establecer una variante de la experiencia moderna inicial europea, a su vez entroncada con otro componente moderno: la simultaneidad de lo no simultáneo, puesto que al instante del choque cultural, las ideas modernas no logran des-estructurar la tradición, al contrario las fortalecen, posibilitando que los dos órdenes continúen su proceso, sin mezclarse, yuxtaponiéndose. Esto imprime a la novela un nuevo componente estético: las antinomias.

Esta vez los personajes centrales son un una típica familia antioqueña en ascenso, los Alzate, de escasos recursos, pero con una mentalidad diferente, puesto

que son más urbanitas que campesinos; además porque a raíz de una circunstancia que podríamos llamar de orfandad, la familia Alzate pierde al padre [con esto se puede establecer una relación estética entre las dos novelas ya que Eloy también es huérfano]; esto aun cuando puede parecer una circunstancia literaria arbitraria, se puede considerar como un condicionante del cambio y del proceso de individuación, ya que de cierta forma, tanto la madre como los hijos, están arrojados al mundo como personas libres, sin la protección patriarcal necesaria para la época; entonces la madre, Doña Mónica Seferino, que: *…como no era hembra de lloriqueos y pataletas pronto se dejó de lutos y emprendiólas con el trabajo.* (Pág.14)

Esto es una clara expresión del cambio en la mentalidad de las mujeres antioqueñas que tanto resalta Carrasquilla en su literatura. Dicha circunstancia obliga al cambio, pero también la necesidad de sobrevivir en la ciudad, a través de actividades relacionadas más con el movimiento constante de individuos y de objetos, "profesiones" que surgen de la contingencia y el azar, en estrecha relación con la esfera económica, ya liberada del ámbito familiar, al ámbito empresarial, cambio fundamental para el proceso de racionalización, que ya se había iniciado con la actividad minera y mercantil, pero que se expresa de diversas formas.

Pero la novela no empieza con este suceso trágico. Antes bien, inicia en un punto arbitrario pero significativo en la transformación de los Alzate, en donde se muestra cómo la vida social es un continuo movimiento, más aun la moderna; este recurso permite resaltar dos asuntos importantes: la vida fragmentada o al menos en proceso de fragmentación y las repercusiones en la forma novela, ya que se parte de cualquier momento y lugar para "novelar", después se re-construye el proceso socio-cultural por medio de otro recurso estético: la analepsis o *flashback*.

Volviendo a la novela el autor introduce al lector en la vida de la familia Alzate señalando una característica fundamental: el debilitamiento de los lazos familiares producido por el dinero como mediador de las relaciones y detonante del cambio. De esta forma la experiencia al interior de la familia estará supeditada a la relación de servidumbre y una fuerte jerarquización de acuerdo a la habilidad en los negocios y al capital acumulado, esto a su vez permite establecer una "estratificación" diferente a la tradicional consanguínea, basada en la "aristocracia del dinero", veamos:

> *-¡Vení acá!-grito él-. ¡Anda lavate esas manos pa que me vengás a quitar esas indecencias de la cama! Anoche no pude dormir de la hedentina… y mirá: si vuelvo a encontrar esos parches… ¡ya sabés!* (Pág. 11)

Aunque el anterior fragmento parece mostrar la típica relación de servidumbre, expresa una relación de dominación-subordinación entre dos hermanos, Agustín y Nieves Alzate, esta última no es ya la hermana, sino la empleada del servicio, con el atenuante de que pertenece a la familia, pero su incapacidad de cambio, junto con la sagacidad para conseguir dinero por parte de Agustín, generan un individuo por completo absorbido, sumiso, *mirá: si vuelvo a encontrar esos parches… ¡ya sabés!*, que prefiere la supuesta tranquilidad de lo establecido, la constante reverencia al hermano, que la aventura sin sentido del cambio. Pero lo más importante es la relación que se establece con el proceso de individuación, la disparidad e incongruencia en las capacidades de asumir un estilo de vida diferente generan diversas formas de individuos, diversos modelos de homogenización, base de las tipologías urbanas. Esto último se nota con mayor precisión en el obsesivo orden con el cual pretende Agustín no sólo diferenciarse y

dominar a su hermana, sino que es también una forma tímida de un modo burgués: el buen nombre, la buena imagen, fundamentales para las relaciones comerciales.

Con todo, Carrasquilla escudriña la vida social en búsqueda de las particularidades de los nuevos tipos urbanos, con el objetivo de construir personajes, que si bien no únicos, sí generales en tanto que a través de ellos se pueden establecer tipos: la cantidad de personajes que desfilan por la novela indica la diversidad de urbanitas que se generan en la ciudad, por ejemplo la caracterización que hace de Agustín, ya adulto:

> *Y sobre lo que él se procura, el cuerpo que le ayuda: alto como un granadero, cenceño como un venado, el ojo pardo y saltón, largo el pescuezo, nariz medio corva, ensanchada a toda hora y como aspirando malos olores, boca desdeñosa, entrecejo fruncido, dientes montados en oro, bigotes a lo Napoleón III, cetrina la color y un tanto rugosa y acartonada la piel. Destellos de azabache lanza su becerruno calzado; a su ropa flamante siempre, ni leve pelusilla se le pega, ni átomo de polvo la empaña; su camisa última expresión de lo níveo, parece tallada de puro tiesa. Gasta en sus palabras la concisión del magnate; no sede la acera al más pintado; echa a codazos al que se la disputa, y se pasa a la opuesta por no darla a las señoras; no saluda a nadie; mira a pocos y a esos de mala cara. No tiene más relaciones que las comerciales, no fuma; llueve que truene se levanta a las cuatro; en su casa le llaman "Augusto", y los sastres le tiemblan, porque no hay obra que le satisfaga.* (Pág. 13)

El extenso fragmento evidencia varias cosas. Primero la relación entre la cultura material y la subjetiva y cómo esta última se expresa a través de la primera, sobre todo en lo que tiene que ver con el cálculo inclemente al que se ve sometida

la experiencia moderna del mundo, descrito en la manera de vestir de Agustín y sus modos de pulcritud, *a su ropa flamante siempre, ni leve pelusilla se le pega, ni átomo de polvo la empaña; su camisa última expresión de lo níveo, parece tallada de puro tiesa*, con lo cual se establece la conformación de los dos mundos básicos de la vida moderna: el interior y el exterior. Segundo, un particular tipo de burgués que se gesta en Medellín, al cual el proceso "civilizatorio" que pretende imitar le llega sólo en su componente material, es decir, sin la parte ideológica y cultural, con lo cual se produce un desfase, una alienación cultural[32] que es una de las características más importantes de la experiencia moderna del mundo[33]. Tercero, aunque se puede conceptualizar como indolencia la actitud de Agustín, *no cede la acera al más pintado; echa a codazos al que se la disputa, y se pasa a la opuesta por no darla a las señoras; no saluda a nadie; mira a pocos y a esos de mala cara*, es también una consecuencia de la alienación cultural, de la adaptación parcial a las nuevas formas y del choque cultural, ya que su actitud es más un resentimiento de clase, un odio de nuevo rico; volveremos sobre esto más adelante. Cuarto, la reducción de sus relaciones a las comerciales indica la importancia del comerciante como un nuevo tipo social. Estas cuatro características se irán desarrollando a lo largo de la novela.

Sin embargo las diferencias entre los cuatro hermanos muestran también cómo los diversos procesos de individuación y el mismo de racionalización del mundo, no es posible entenderlos como homogéneos, es más, ni el proceso

[32] La alienación cultural es consecuencia de la configuración de la vida moderna en su componente material, considerada como *tragedia de la cultura* implica entonces la subordinación de la vida subjetiva al mundo material, en donde éste determina la formación subjetiva de los individuos.

[33] Pero que a la vez se constituirá en la esencia de nuestra particular experiencia urbana y sobre ella se articularan las demás esferas de la vida, permitiendo que el proceso de separación de las mismas quede, digamos, en pausa, con lo cual, en ciertas ocasiones, parece que se mezclan o están juntas.

europeo, sin duda sede de la vida moderna, se asimiló por igual en los diferentes países; en eso radica la importancia de la novelística de Carrasquilla, reconstruye el proceso de asimilación de las ideas modernas y su consecuente choque socio-cultural, por eso establece la formación de individuos urbanos de una manera dispar, por más vínculos sociales que existan, ya que estos se mudan o desaparecen. Por eso de los cuatro hermanos sólo dos son adinerados, Agustín y Filomena, que se adaptaron de manera eficaz al cambio generado por el choque socio-cultural y el establecimiento de una economía basada en el intercambio monetario, las otras dos, Nieves y Belarmina, son la otra cara de la moneda. Pero también es importante resaltar que los cuatro hermanos comparten raíces comunes: la vida rural heredada a través de sus padres, digamos, su clase social. Esta diferenciación marcada por el mundo material configura unas relaciones basadas inicialmente en los lazos familiares [mientras eran niños seguían siendo todos hermanos, con las tareas asignadas por la madre], pero que luego tomarán un matiz de resentimiento y envidia, producido en parte por el desplazamiento de la esfera económica: de lo familiar o lo comercial y después a lo industrial.

Más arriba se indicaba que con la muerte del padre Doña Mónica Seferino se vio obligada a buscar la manera de sobrevivir; lo que hace es establecer un negocio, una pulpería, que no es otra cosa que una tienda o un mini-mercado, pero que es la unidad económica de la época que en el caso de la familia Alzate es la base de su prosperidad económica. Lo más significativo es que después se transforma en una prendería, gracias al azar, a la contingencia de la guerra, pero sobre todo a la mentalidad progresista de Filomena y Agustín, que perciben en los cambios producidos por la guerra una oportunidad de ascenso económico y social, ahora son prestamistas, es decir, una forma del capitalismo de usura: … *con todos los*

tronados y cesantes que las guerras dejan, la coyuntura para la prendería fue como buscada con vela. ¡Y cuidado si eran humanitarios los prenderos!... (Pág. 32).

Sin duda alguna el cambio que se venía gestando eclosionó con el establecimiento de un negocio representativo de la vida moderna: una casa de empeño; posibilidad para demostrar a la sociedad antioqueña que es posible el ascenso social, al menos económico. El proceso es primero de concepción del mundo, el hecho del surgimiento de los prestamistas, indica un cambio de mentalidad, pero que es propio de las ciudades, de la masificación, del aumento en las relaciones sociales que se producen en la pulpería: la instauración de una mentalidad progresista [imprimida en los hijos a través del constante trabajo de la madre, que no es otra cosa que el emprendimiento burgués mezclado con la verraquera del arriero] que se abre paso en medio de la más recalcitrante tradición.

El cambio en la actividad económica trajo consigo un cambio material en el vestuario:

> *…con gran sigilo hizo en cierta vez la señá Mónica minucioso arqueo de fondos, y quedó tan satisfecha, que se hizo este cargo: "¡Qué molienda! Harto he sudao. Ya voy a descansar. Mi compadre y Filomena me ayudarán a idear qué hago con estos realitos… Y voy a darle gusto al muchacho: me pondré zapatos y buena ropa… ¿Pues todas no se ponen? ¡No más alpargate!"* (Pág. 38)

Es necesario posibilitar la adaptación a las nuevas condiciones, sobre todo para las relaciones que la nueva posición social requiere; pero es de resaltar la crítica que elabora Carrasquilla, puesto que el cambio es sólo parcial, no en las ideas que lo sustentan: se hace por imitación, por contagio *¿Pues todas no se ponen?*,

es decir, por aparentar en la vida social, forma que se hace estéticamente ya que implica un mostrarse en el afuera con lo cual se configura un individuo específico, ya que no se rompe con las estructuras tradicionales, sino que las adaptan formalmente a los nuevos requerimientos; esto porque el cambio es introducido por las generaciones jóvenes, Agustín y Filomena, puesto que estos son urbanos, sobre todo el primero que es el más "moderno", como veremos más adelante, es decir, que se da un cambio en la apariencia externa-estética, pero los valores que sustentan dicho cambio no se asumen, antes bien se mantienen los anteriores.

A pesar de todo, Doña Mónica no alcanza a estrenar su nueva indumentaria ya que la sorprende la muerte y sus dos hijos, Agustín y Filomena asumen la dirección de la prendería. Este hecho acelera el proceso de transformación de la familia, entonces se percatan que al morir la madre todo rasgo, al menos físico, de su relación con la vida campesina, ha desaparecido, o así lo entienden, por lo tanto deben generar la ruptura con ese pasado. Lo primero que hacen es abandonar la casa familiar dándole así otro empuje a su propia transformación, el cambio espacial y de estrato:

> *El barrio de la nueva casa es, en su mayor parte, de gente rica y linajuda. Los vecinos, con todo, hicieron a la familia Alzate la visita de rigor, la que inmediatamente fue devuelta por duplicado; pero luego siguieron todos honrando la tal casa con su ausencia. No necesitaban de tanto. Augusto, Filomena y Mina, para poner entre ojos al vecindario entero. A todos declararon la guerra y con especial encarnizamiento a la familia de Don Juan Palma, única pobre de la calle.* (Pág. 60).

La casa se empezó a llenar de cosas lujosas al estilo de su nueva vida, algunas de ellas traídas del extranjero, en especial las imágenes religiosas, otras de

la prendería cuando ya no las reclamaban; pero lo más significativo es que el choque cultural continúa adquiriendo otros matices, pero en esencia el mismo que se plantea en *Hace Tiempos* entre la tradición de raíz católica-hispánica y las ideas modernas liberales. En la ciudad entonces la disputa es por reconocimiento social que posibilita el dinero y las "buenas costumbres" propias de la urbe, practicadas, al menos para Agustín, que desde pequeño quiso imitar a las familias adineradas asentadas y fundadoras de la ciudad, que aunque en esencia campesina, para ese tiempo de la infancia de Agustín, ligeramente aburguesadas, pero con la particularidad que se viene desarrollando. El choque se expresa esta vez en resentimiento de clase: por un lado la hipocresía de las clases altas frente a los nuevos ricos, la visita de rigor, que esconde un intento de conocer el interior de la nueva casa para compararla, sobre todo desde un punto de vista material [de los objetos], con la propia, puesto que entienden, al menos en la ciudad, que de esta manera se configura la posición social; además se establece una relación entre los establecidos y los recién llegados, por eso la visita es también, así no lo quieran, una suerte de aceptación que encierra la envidia como forma de socialización; pero por más que se adecuen los objetos y las formas, se revela la imposible integración que tanto anhelan. Carrasquilla con profundidad percibe el proceso de alienación cultural, aun cuando no lo nombra así, criticándolo. Por parte de los recién llegados la relación adquiere el carácter de resentimiento, *pero luego siguieron todos honrando la tal casa con su ausencia. No necesitaban de tanto. Augusto, Filomena y Mina, para poner entre ojos al vecindario entero*. Mina es el diminutivo de Belarmina. Antes se había mencionado que los cuatro hermanos estaban divididos, entre los más modernos y los más tradicionales, desde un punto de vista de las prácticas, no ideológicamente, pero el resentimiento genera una suerte de solidaridad frente a un "enemigo" común. También le sirve al autor de recurso literario a través del

cual elabora su mordaz crítica a la imposibilidad de adaptación de las dos partes y la creciente estratificación del dinero, ya que como no pueden con los establecidos de mayor rango, centran su odio-resentimiento a la familia de *Don Juan Palma, única pobre de la calle*, pero en general a todos los del barrio. Que Carrasquilla sitúe a ricos y pobres en la misma calle es muy significativo: la tolerancia que recuerda la vida campesina-bucólica en donde las distinciones de clase no estaban tan marcadas, esto último argumenta la idea de la disolución de la ciudad en el campo (Romero: 2009), de la imposibilidad de la ruptura fundamental en la vida urbana, pero que en este caso es la esencia de las prácticas sociales en la naciente Medellín.

Sin embargo el proceso de diferenciación inherente y su contrapartida la homogenización en las prácticas urbanas se había iniciado tiempo atrás. Un ejemplo claro de esto es un típico domingo tal y como lo describe Carrasquilla, como un proceso estético de mostrarse, de ostentar:

> *Las francesas antioqueñas, que ya se creían chasqueadas por el mal tiempo, se botaron también por esas calles de Dios, disfrazadas según el ultimo figurín, asustando a los hombres, dando en qué entender a sus rivales en elegancia.*
>
> *Los maiceritos, aforrados en gomosos, se andaban muy lindos y sietemesinos, enredando por ahí con el chic parisiense.*
>
> *Los trenes del tranvía iban y venían de bote en bote. Cruzábanse los coches de alquiler, llevando en sus sebosos asientos a las señoras del fregado y del hollín y a las sirenas de cuarto ciego. La calesa de algún ricacho paseaba majestuosa, tirada por su hermoso tronco.*

Los galleros de los pueblos circunvecinos salían del circo, con los marañones, papujos y canaguayes, héroes del día, terciados a guisa de guarniel, aupando sus caballejos, echando sus tragos los afortunados, mustios y despaciosos en sus bagajes los de negra suerte.

Gentes como se estilan por acá, de ruana y pañolón, trajinaban por todas partes. (Pág. 64)

Esta fisiología urbana[34] describe tres diferentes tipo de urbanitas: los primeros, *Las francesas antioqueñas* y *Los maiceritos* vestidos según las influencias francesas, los afrancesados criollos desfilando por las calles polvorientas [la diferencia, por ejemplo, con *Elisa* de *Hace Tiempos*, es que ella también era una afrancesada producto de su estancia en Medellín, pero en el campo] destacando a la vez su condición de estar a la moda, es decir, de ir con las corrientes mundiales dictaminadas en Francia, de estar a la par de la moda europea; los segundos, *las señoras del fregado y del hollín y a las sirenas de cuarto ciego*, es decir, la servidumbre, y tercero *Los galleros de los pueblos circunvecinos*, los campesinos de paso o recién llegados y por lo tanto aun no asimilados. No sólo es importante la tipología para un análisis urbano, también desde la estética literaria puesto que implica una recepción de las fisiologías de la segunda mitad del siglo XIX, recurso importante para la novela y la teoría literaria en general.

También se puede percibir a través de la fisiología la constante tensión entre establecidos y extranjeros y cómo se empiezan a conformar unas relaciones sociales basadas estéticamente, dado que la co-presencia implica un mostrarse en público,

[34] Estas fisiologías parten de la diferenciación médico-biológica, de la raza, como referente de la construcción socio-estética.

unos modales refinados propios de la mentalidad burguesa, "obligando" de esta manera a la diferenciación para poder así diferenciarse unos de otros; por ejemplo otro personaje, extranjero, del Cauca, representante de la vieja "aristocracia" hacendada del sur, es descrito así:

> *…habitaba Martín en el barrio de San Francisco, en casa de Doña María Ramos, señora viuda y pobre, la cual, mediante módica pensión, asistía a tres o cuatro huéspedes, estudiantes casi siempre. […] Por compañeros de habitación tenía Martín a un tal Mazuera, estudiante de Jurisprudencia, mozo flemático, a la vez que parlanchín, sobrado amigo de meterse en todo y con sus ribetes de tunante; y otro joven muy bonachón y aplicado, que cursaba Medicina, a quien Mazuera llamaba el "doctor Cañasgordas, por ser natural del pueblo así llamado y parecerle un poco presuntuoso.* (Pág. 76-77)

Este es otro tipo urbano, el estudiante. Pero no cualquier tipo de estudiante, sino aquel que aprende una profesión liberal, [todavía no por decisión propia en el caso de Martín, medicina[35] y derecho] como forma de romper con la tradición de continuar con las actividades productivas de sus padres. Martín es un joven rico del Cauca, vive de lo que su madre le envía con la obligación de seguir estudiando; sin embargo las pretensiones del joven son otras. Debido a su estancia en Medellín y al rumor de la capital, asume una actitud más ambivalente, esto se potencia dada también su condición de foráneo, de no estar atado a los códigos socio-culturales antioqueños, pero sobre todo por la necesidad de diferenciarse que la ciudad supone. Otro dato importante de la descripción es la formación de "inquilinatos"

[35] En el capítulo dos se enfatizará en la importancia de la medicina como profesión y como forma de diferenciación y ascenso social.

cuyos primeros clientes era estudiantes, en donde se percibe el proceso de masificación y la contingencia económica, que enuncia una mentalidad volcada hacia el aprovechamiento de cualquier recurso que genere dinero.

El cambio de un joven hacendado que se puede ver en Martín Gala [el apellido que le otorga Carrasquilla caracteriza muy bien al personaje: la ostentación, de la misma forma que Agustín, pero con altanería], a un joven urbanita, es un recurso literario, pero es también una forma social que señala un doble proceso: por un lado la transformación radical a la cual están sometidos los habitantes de la ciudad, es decir, al asumir ciertas "técnicas" de la vida urbana [cada ciudad genera unas técnicas sui generis] se posibilita la ruptura con las formas tradicionales y la formación de individuos en proceso de diferenciación; por otro lado la transformación de la literatura por la ciudad puesto que "obliga" al artista a buscar formas que puedan expresar las nuevas condiciones, por eso las fisiologías como recurso literario. Quizá el siguiente fragmento ejemplifique mejor los cambios:

> *… En lo tocante a vestidos, leontinas, relojes y otras galanuras, tampoco se dejaba "echar ñatas" ni del más peripuesto estudiantón.*
>
> *Fue en una palabra, el mayor hereje que tuvo la religión de Minerva.*
>
> *[…] Que el cachaco, el cachaco de rumbo, y no otra cosa era el sueño de Martín.*
>
> *[…] Por uno de esos caprichos frecuentes en jóvenes desaplicados y ricos, o acaso por convenir a sus miras cachaquiles, dedicó alguna atención a la Historia y la lengua patria, únicas clases en que no salió abajo del paso en el terrible trance de los certámenes.*

> *[…] libre de los pocos escrúpulos que de colegial tuviera; libre para obrar; con carta franca para ponerse en fondos, dio comienzo entonces a la carrera de cachaco. Compró caballo, recorrió sastrerías y almacenes, haciéndose a lo mejor, a lo más vistoso, a lo más de moda; abonose al teatro…* (Pág. 78-79)

A pesar del cambio, es claro que la ruptura es apenas superficial, es decir, a nivel formal, ya que ese afán de ostentación es más "aristocrático" que burgués. Entonces lo que quiere resaltar el autor, críticamente y como se ha venido argumentando, es lo que el choque cultural posibilitó, las prácticas generadas a partir de la asimilación, parcial o total en algunos casos, de los valores burgueses, ya que sin duda el sueño de Martín de ser un cachaco señala un futuro, una proyección, un progreso desde su condición de hacendado a estudiante a cachaco, es decir, un valor burgués; en ese sentido la superficialidad con que lo asume [desde una cultura material] *en lo tocante a vestidos, leontinas, relojes y otras galanuras, tampoco se dejaba "echar ñatas" ni del más peripuesto estudiantón*, implica una forma de socialización por competencia para lograr la diferencia, no la igualdad, por eso se resalta la importancia de las mercancías en la configuración del individuo y de un estilo de vida basado en el intercambio constante de impresiones, no sólo externas, sino su consecuente interiorización; señala la creciente importancia de los objetos en la vida moderna y cómo estos se constituyen en la base de la misma, mediando las relaciones sociales.

Quizá lo más importante de la fisiología anterior es la creciente relevancia de las configuraciones estéticas en la vida cotidiana, no sólo como expresión subjetiva de un individuo, sino como expresión de la asimilación de ciertos valores burgueses y como medio y base de la interacción. El hecho de que Martín asuma

una vida de ocio, entregado por completo a la carrera de cachaco indica que, por una parte, asume al menos de manera parcial las nuevas formas de vida, centradas en lo material, es decir, en lo efímero y, por otra, el desarraigo que se produce al abandonar su natal Cauca, el choque cultural inherente y la relevancia que tiene Bogotá, configuran este tipo urbanita. El desarraigo es una forma de ser moderno, es más, es su condición. En lo que concierne al componente estético de las relaciones sociales, que aquí llamamos socio-estético, la capacidad de Carrasquilla para construir críticamente personajes es sorprendente, puesto que advierte [por supuesto que lo percibe en Medellín] la emergencia de un tipo totalmente moderno, a través del estudiante, configurado a partir de la dicotomía objetivo-subjetivo, en donde se percata de la supremacía del mundo material, por eso dice con sorna, *Compró caballo, recorrió sastrerías y almacenes, haciéndose a lo mejor, a lo más vistoso, a lo más de moda; abonose al teatro*. Esto, sin embargo, es fundamental para la vida moderna y sirve de argumento al concepto socio-estético: la imagen que construimos de nosotros mismos se hace a través de los componentes materiales que utilizamos convenientemente, completada a partir de los que mostramos a los demás, es decir, lo que los demás perciben de nosotros, por eso es socio-estético, por eso siempre *a lo mejor*, *a lo más vistoso*, *a lo más de moda*. Puesto que lo más importante para estar en sociedad es sin duda configurar una imagen que se proyecta sobre los demás, con el fin de generar una panorámica del individuo que permita no sólo las interacciones, sino que posibilite el proceso de diferenciación.

Volviendo al desarrollo de la novela, la transformación de la familia Alzate es un artificio literario que pretende mostrar cómo el choque cultural produce un tipo particular de individuo, que a pesar de todo es moderno, pero cómo también es un obstáculo que se expresa sobre todo en los dos hermanos, Filomena y

Agustín. En esencia sería la incapacidad de una asimilación total de los valores modernos para configurar con estos una concepción moderna del mundo, pero es también la ruptura con la tradición, que aunque no del todo completa [esta es precisamente la base de la experiencia, la pervivencia de los dos órdenes] genera una fragmentación, característica de la transición, configurando un individuo dual. Para cada uno de los hermanos dicha incapacidad se evidencia de maneras distintas, pero con algo en común: la amargura; para Filomena fue el desamor:

> *Filomena guardó la carta sin leerla. No sabía qué adivinanza era ésa: esperaba un muchacho así, pobre, mal entrajado, y César venía de guantes; casco inglés; vestido de paño burdo, muy nuevo y elegante; magnificas polainas; calzado extranjero, amarillo e impermeable; guarniel muy lustroso, extranjero asimismo; venía de revólver… ¡y traía baúles! […]*
>
> *Filomena, Minita y Nieves, en el costurero; la cocinera y el negro, asistente en el corredor, todos estaban con la boca abierta. A medida que César se iba produciendo, el encanto crecía. Como los asistentes a ópera wagneriana, poco más entendían; pero bien se les alcanzaba que aquello de César era la gracia misma, el colmo de la finura.*
>
> *La fraseología y acentuación bogotanas, las armoniosas elles, esas inflexiones moduladas, el natural despejo del muchacho, lo bien apersonado que era, todo se aunaba para embobar el auditorio.* (Pág. 180)

César es un sobrino que vive en Bogotá. Con el anterior fragmento Carrasquilla elabora una fuerte crítica a una condición, que no es sólo de Antioquia, sino que se extiende a todo el país: el servilismo a lo extranjero. En este caso no alguien de otro país, sino un capitalino que viene con todas las costumbres

y vestuario del altiplano, ostentado aun más su afectación y su cultura material; por supuesto que esto en relación con Martín y su proceso de "cachaquización" resalta aún más la superioridad de la capital como eje del poder político y cultural al configurar un modelo, con lo cual la relación centro-periferia adquiere un carácter más marcado. Pero no es esto lo que resalta el autor, de nuevo lo superficial de las relaciones, ya que la impresión que causa César, dejando a todos con la boca abierta, enfatiza el impacto que tiene lo nuevo, las formas modernas, pero también cómo esa misma novedad esconde el vacío que se llena con los objetos, la dualidad irreconciliable entre la vida interior-subjetiva y la vida exterior-objetiva; de igual forma resalta cierto desagrado por lo tradicional, en tanto repetición, y un desconocimiento, envuelto en fascinación, por lo novedoso. Entonces Filomena se enamora de su sobrino, éste entrenado en las artes de la seducción, aprovechando su condición de foráneo y sus afectaciones en el lenguaje que resalta su "civilización" a través de su refinamiento, se percata que puede sacar provecho, este tipo urbanita es un vividor. Pero a partir de ese encuentro fortuito, inesperado, cambia Filomena:

> *La prendera no se conocía a sí propia; ella, que no se mandaba hacer un par de zapatos sin arreglar antes el precio; ella, que no podía obrar en negocio alguno si no sabía a qué atenerse. Pero con César no era posible: ¡era tan generoso, tan formal!* (Pág. 184).

De esta forma Carrasquilla aprovecha para criticar la racionalidad del mundo, la imposibilidad del cálculo para apropiarse de la vida, ya que el cambio que se efectúa en Filomena, en sus concepciones de comerciante, *ella, que no se mandaba hacer un par de zapatos sin arreglar antes el precio; ella, que no podía obrar en*

negocio alguno si no sabía a qué atenerse, se hace para mejorar su imagen con el firme propósito de verse bonita para así enamorar también al sobrino. De esta forma se establecen dos procesos que, aunque contradictorios, están presentes en la experiencia urbana: la racionalización del mundo y la sin-razón o irracionalidad del mismo, es decir, cómo la vida moderna es incapaz de encasillar la vida en formas rígidas, aun cuando se esfuerza por hacerlo; en este caso el amor, un sentimiento. Entonces la dicotomía entendimiento-sentimiento como base de la experiencia, fluctúa de acuerdo a las circunstancias, es decir, ambivalente, pero no desde el cálculo racional de la experiencia originaria [la europea], sino más desde el sentimiento; por eso la crítica de Carrasquilla: la ambivalencia es aquí incapacidad.

Cesar venía a trabajar en la prendería como administrador, pero al confesarle a Filomena que está enamorado de ella, evidenciando además que las relaciones sociales modernas implican unas formas en apariencia superficiales, ya que lo que el individuo revela durante la interacción es sólo un parte, por eso nadie se percata que las intensiones de César no son amorosas, sino económicas, el engaño como forma de interacción. El resultado es el cambio estético de Filomena: se empieza a maquillar, a usar joyas, puesto que debe estar acorde con César. Un dato muy revelador es que deciden casarse, pero está prohibido hacerlo entre miembros de la familia, entonces a través de un pago en dinero al cura, la situación se resuelve; de nuevo el dinero resalta su importancia ya que no importa el dogma religioso, es un asunto mundano, en donde no interfiere la divinidad, sino la economía.

Por otra parte Agustín termina sus días amargado. Al inicio de la novela y en su posterior desarrollo, se muestra su carácter fuerte, pero que es más amargura por la concientización de su verdadera posición social, no determinada por el dinero, sino por la clase social que muestra todavía los rasgos campesinos heredados de sus padres y que es un lastre para su ascenso social. Este lastre adquiere la forma de un doble resentimiento: por un lado, lo sitúa en una posición desfavorable puesto que se encuentra en la mitad, es decir, adquiere (desde la infancia) la altivez y las formas del lujo y la ostentación propias del burgués, pero no lo es, entonces no es admitido dentro del selecto círculo de las clases altas, primer resentimiento; por otro lado, detesta la clase de sus padres por encontrarla atrasada y desaliñada, no se reconoce como tal, segundo resentimiento. Entonces se configura un tipo particular de urbanita, aquel que es un desarraigado y un no asimilado, es decir, ambivalente, pero con características especificas que matizan en concepto, puesto que es ambivalente por las presiones sociales ejercidas, las cuales no puede modificar aun, con lo cual podríamos decir que es un ambivalente sin ningún referente y sin ningún destino, no se puede transformar más; aquí la ambivalencia es limite y no posibilidad.

Por último, otro aspecto importante que registra el ojo crítico de Carrasquilla, que es parte constitutiva de la vida urbana y que ya habíamos identificado con Agustín desde un punto de vista paradójico puesto que el desagrado expresado es más un resentimiento que indolencia. En cambio, el siguiente fragmento muestra claramente la diferenciación entre dos concepciones del mundo que no se mezclan, que no se hibridan, que al contrario se yuxtaponen:

…y mucho que le aprovecha a la gente el tal cambio de aire, pues, aunque no engorde mayor cosa, el medellinense, bien salga a pueblo, aldea o campo, se vuelve otro, en cuanto da un paso fuera de Medellín: los entrecejos arrugados de los grandes se alisan no poco, desaparece la muequita despreciativa de las señoras encopetadas, y baja el termómetro de la superioridad. El gesto de repelente concentración, ese gesto de dispéptico que parece endémico en nuestra ciudad, se torna en uno abierto y francote, y viene luego una amabilidad, que no es la adulona y comercial que tanto gastamos, y enseguidita una comezón por diversiones y jolgorios; y todos se hablan, se tratan, se frecuentan, se obsequian, se regalan y, lo que es más inaudito…, ¡todos se conocen!, pues es de saberse que en la ciudad ni los vecinos muy vecinos nos conocemos bien.

Pero, sea que el "tono" medellinense no se pueda sostener sino con antipatía y malas caras; sea tan linda ciudad, en vez de alegrarlo, predisponga el ánimo a la displicencia; sea el afanado, constante trabajar; la lucha por la vida; el clima, únicamente, o todo esto junto, es el hecho que, en tornando la gente a Medellín, se acabaron las relaciones conseguidas en otra parte, y mucha hazaña es que dos de aquellos amigos lleguen a reconocerse en la calle hasta el extremo de saludarse con un "Adiós, Fulano", y seguir de largo. (Pág. 271-272)

Sin embargo no es sólo la indolencia lo que quiere mostrar el autor. Primero la caracterización de pueblo, aldea o campo a la que se le agrega ciudad, como cuatro formas de agrupamiento social, pero vistas desde las relaciones que se tejen al interior y por fuera de ellas, por eso, como se planteo más arriba, se puede percibir una continuidad entre *Hace Tiempos* y *Frutos de mi Tierra*, ya que la última completa el cuadro [no de costumbres, sino de tipologías-fisiologías] que se venía

construyendo con la primera. Esta diferenciación a partir modos de vida es más versátil y le permite, tanto al autor, como al lector, percibir el contraste entre lo tradicional y lo moderno, como también caracterizar el particular modo de vida urbano cuya experiencia se configura a partir de la destreza social de oscilar entre los dos mundos: del campo se pasa a la aldea, de ésta al pueblo y de éste a la ciudad, pero sin ruptura total, *puesto que el medellinense, bien salga a pueblo, aldea o campo, se vuelve otro, en cuanto da un paso fuera de Medellín*, es decir, el medellinense tiene la capacidad de la vida fragmentada por eso se vuelve otro al salir de la ciudad, pero sobre todo porque pesa aun la vida rural, la ruptura al no ser total ni radical permite que subsistan estos modos como recuerdo, como base de la experiencia dentro y fuera de la ciudad. Aquí aparece la indolencia como *ese gesto de repelente concentración, ese gesto de dispéptico que parece endémico en nuestra ciudad*, que no es otra cosa que la antipatía necesaria para la vida urbana, como fenómeno adaptativo que se constituye en una de las principales formas de socialización; esta ambivalencia práctica les permite cambiar de acuerdo al contexto, en este caso apenas salen de la ciudad se retorna a la tradición, por eso *ese gesto se torna en uno abierto y francote, y viene luego una amabilidad, que no es la adulona y comercial que tanto gastamos*. Carrasquilla señala el problema: la instauración de una economía basada en el intercambio monetario [reitero, no como determinante, sino como condicionante] posibilitó el surgimiento de nuevas formas de relación social cuya característica fundamental es el movimiento constante de todo [las mercancías]; pero también indica que las nuevas formas de creación estética, en este caso la novela, deben registrar ese movimiento, el cambio que él viene registrando desde *Hace tiempos* y que no culmina con *Frutos de mi tierra* puesto que lo que novela Carrasquilla es la vida moderna, por lo tanto no acabada. Esto último genera un sin sentido que se expresa a través de Filomena y Agustín.

El cambio es radical, se pasa de la antipatía a la empatía o si se quiere amabilidad *y todos se hablan, se tratan, se frecuentan, se obsequian, se regalan y, lo que es más inaudito… ¡todos se conocen!, pues es de saberse que en la ciudad ni los vecinos muy vecinos nos conocemos bien*. Esto último es muy importante, porque señala otro componente de la vida urbana, a saber: entre más cercanía del Otro, más distancia social se genera, es decir, que la antipatía produce distancias y cercanías, pero también posibilita el anonimato, cuya esencia es la posibilidad de lo desconocido, del Otro como alguien que nunca conoceremos por completo, es decir, como límite; esa amabilidad es la base del modo de vida del pueblo, la aldea o el campo, donde todos se conocen. Por supuesto la contraparte sería *que, en tornando la gente a Medellín, se acabaron las relaciones conseguidas en otra parte, y mucha hazaña es que dos de aquellos amigos lleguen a reconocerse en la calle hasta el extremo de saludarse con un "Adiós, Fulano", y seguir de largo*, es decir, ruptura, ambivalencia, la ciudad como límite cuyas formas de socialización se contraponen radicalmente a las formas tradicionales, no sólo sociológicamente, sino estéticamente ya que el cambio no es sólo de relaciones, sino cómo estas formas urbanas requieren un cambio en la presentación estética del individuo, por eso la transformación paulatina de la familia Alzate generada por diversos motivos pero cuya esencia del cambio es la ciudad.

De esta forma la experiencia urbana-moderna en Medellín no está en relación directa con el proceso de industrialización, sino con una de sus consecuencias, el intercambio de mercancías, con lo cual se puede argumentar que la ciudad esta disuelta en el campo, ya que la barrera, la ruptura que implica el proceso de industrialización no se creó. Por otra parte la experiencia urbana inicial se configura a partir de la dicotomía tradicional-moderno, no como mezcla, sino

como yuxtaposición [en esto se comparte con la experiencia europea] es decir, que en todo proceso de ruptura las formas con las cuales se pretende romper, pervivan por un tiempo mientras se generalizan las nuevas, pero en este caso, más continuidad que ruptura.

Ahora bien, las dos novelas presentan diversas confluencias, pero también divergencias. Como se mencionó más arriba la continuidad en la conformación de la ciudad cuya base sin ninguna duda es el campo, pero modificado de acuerdo al tempo y al lugar, permite trazar un hilo que entrelaza ambas novelas; sin embargo ambas configuran mundos diferentes, concepciones del mundo dispares. Esto último se puede rastrear a través de los diversos personajes que se presentan en las dos novelas, fortaleciendo la dicotomía campo-ciudad, toda vez que en *Hace Tiempos* los personajes tienen una concepción del mundo claramente tradicional, arraigada en las costumbres iniciales fortalecidas telúricamente; pero la trama expresa el proceso de migración y desplazamiento del campo a la ciudad; por el contrario en *Frutos de mi tierra*, la limitación espacial indica que los personajes estarán condicionados por el estilo de vida de la urbe, contrapuesto al campo, aun cuando la base socio-cultural sea la misma, por eso se puede considerar con continuidad. En *Hace tiempos* la vida transcurre más lenta, más natural, más arraigada a la tierra; en *Frutos de mi tierra* el ritmo acelerado que imprime el intercambio constante de mercancías, posibilita una vida más acelerada, desarraigada; en donde se percibe la fragmentación del individuo y de las esferas de la vida. La síntesis son las formas tradicionales (valores) revestidas de moderno.

Con todo, la continuidad percibida entre los dos novelas, indica también una aguda percepción por parte de Carrasquilla, puesto que vuelve a resaltar un

problema que, como se ha venido sosteniendo, es la base de la formación urbana: la yuxtaposición de dos concepciones del mundo diferentes y en disputa. Por eso la trama narrativa en *Hace Tiempos* resalta de nuevo la ruralidad presente en la ciudad.

Capítulo 2.

2. *El señor doctor*[36] o cómo se configura una experiencia moderna del mundo. El salto de la villa a la ciudad.

…la forma de una ciudad cambia más a prisa, ¡ay!,

Que un corazón mortal.

El cisne

Charles Baudelaire

De los diversos componentes en los cuales descansa el proceso de individuación, que no se produce sólo en las personas, la relación subjetividad-objetividad es quizá el más importante, ya que es a través de ese juego recíproco de donde el individuo "recoge" los elementos necesarios, de acuerdo con su configuración interna, para establecer su individualidad, es decir, que el contacto con el mundo objetivo es el que posibilita al individuo. De la misma forma sucede con los objetos, con la clara diferencia de que éstos, no tienen una subjetividad, su singularidad les es impuesta sin ninguna resistencia. Con todo el proceso depende

[36] Alfonso Castro. *El señor doctor*. 1999. Universidad Pontificia Bolivariana. Medellín. Escritor colombiano, poco conocido tanto en Colombia, como en el exterior, quizá porque vivió a la sombra de Tomás Carrasquilla, quizá a este hecho se debe el desconocimiento de su obra; pero es de resaltar que, aunque Castro no fue un escritor de profesión, fue médico, contrario a Carrasquilla considerado por los críticos como un escritor de profesión, en él es posible identificar una asimilación adecuada, pero poco crítica, del modernismo europeo (cosa que no pasó con Carrasquilla, que criticó cualquier cosa que fuera moderna y tradicional), por eso sus novelas [alrededor de cinco títulos] plasman la experiencia y el cambio en la concepción del mundo de los habitantes de la naciente Medellín. Todas las citas de la novela se harán de acuerdo con esta edición.

del contacto con los Otros, por lo tanto el proceso de individuación se acentúa con mayor fuerza en las ciudades, en donde dicho contacto se hace más evidente, más constante.

En la novela *El señor Doctor* (1927), del escritor antioqueño Alfonso Castro, se expresa la particular configuración de un tipo de individuo situado ya en una espacialidad con tendencias urbanas, intentando alejarse de la vida rural. Sin embargo, como se mostró con Carrasquilla en el capítulo anterior, la base de la vida urbana en Medellín tiene como fundamento sustancial la continuidad y no la ruptura con la vida campesina: en otras palabras, la experiencia se debate entre lo uno y lo otro, configurándose de manera ambivalente. La ambivalencia constituye uno de los pilares de la vida moderna, entendiéndose como la posibilidad de experimentar la vida como contradictoria, con lo cual la interacción es la posibilidad de múltiples cosas, así sean antagónicas, frente a un mismo objeto o situación. Sin embargo en este caso la ambivalencia no es frente a las diversas situaciones y sentimientos que se generaron con la modernidad; al contrario, es frente a la ruptura con el pasado, como en todo proceso de transición, que se percibe como continuidad; pero en *El señor Doctor* dicha continuidad empieza a perder fuerza, no a desaparecer, sino que cede terreno producto de la incipiente, pero fuerte masificación de la ciudad. Esto se nota en la novela misma, toda desarrollada en la ciudad: es el proceso mismo de configuración, en algunos aspectos ya consolidados, de la ciudad, a través de su particular forma de experimentarla; por eso en Castro se nota su carácter urbanita, la forma novela empieza a consolidarse estéticamente.

Se podría establecer una constante literaria puesto que la novela está construida como una novela de formación [como se señalaba en el capítulo anterior], pero esta vez no es una familia de clases altas empobrecida, sino una familia de clases bajas constantemente empobrecida; el recurso estético es el mismo, pero cambia en esencia el contenido, ya que Castro utiliza la literatura como una forma de denuncia social, con lo cual su obra adquiere un carácter estético-político, de compromiso social; esto permite relacionarla con la obra de Emile Zola, médico también, comprometido en el proceso de civilización (vale recordar el caso Dreyfus, con el cual la figura del intelectual adquiere otro carácter: Zola escribe su sugerente ensayo *Yo Acuso*, en 1898). El médico, en este caso, adquiere otro papel, convirtiéndose en el sustituto del cura, es decir, como mediador cultural dada su privilegiada posición; además porque al médico es aquel al que se le cuentan los males, no sólo físicos, sino espirituales y por su formación adquiere un revestimiento de intelectual y político (Reyes Cárdenas: 1996).

Juan, un maestro de albañilería, que recientemente ha transitado por una enfermedad que agotó su cuerpo y sus ahorros, deambulaba un día cualquiera por la Universidad de Antioquia (por la plazoleta San Ignacio, lo que hoy se conoce como el Paraninfo) donde se celebraban unos grados de Medicina, en busca de trabajo, pero también de observador atento a cualquier cosa que pudiese significar ingresos. Al iniciar de esta forma la narración Castro utiliza un recurso estético básico de la forma novela: el corte que se hace de la realidad, desde un punto cualquiera en donde se sintetiza de algún modo el pasado que precede y que el lector reconstruye, completando, tanto el contexto socio-estético, como el espacio físico; la introducción a lo qué se va a describir, no lo hace de manera naturalista,

como Carrasquilla, sino que se parte del individuo y a través de él se configura ese pasado contenido o heredado, es decir, a través de su interpretación, para situar al lector en un presente. Así es posible percibir el movimiento subjetivo [los grados de Medicina muestran el movimiento, puesto que supone un momento previo al grado] en estrecha relación con el movimiento de las cosas [la consecuente transformación del plazoleta San Ignacio].

Deambula abatido, disminuido, descalzo y con ruana, que inevitablemente delata la presencia rural como incongruente: artesano en un medio de formación calificada, científica, pero que también resalta el proceso de adecuación geográfica, puesto que la ruana es expresión del choque cultural previo entre españoles e indígenas durante la Colonia: aquí la cultura como frontera condicionando dicho proceso espacialmente, es decir, el medio geográfico posibilitó la adecuación de las formas españolas a él (Ruiz Gómez: 1987). Logra entrar y es testigo de la entrega de diplomas con título de doctor; este encuentro fortuito produce un cambio subjetivo en el maestro de albañilería:

> *La imagen de su hijo chiquitín, que en esos momentos gimotea de hambre, le cruza por la mente. Piensa en el diploma, ese cartón blanco garrapateado de firmas, que da el título de doctor a los hombres, les permite comer bien y vestir bien, les proporciona alta posición y les evita las angustias de la falta de trabajo, los rigores del sol o de la lluvia, los destrozos diarios de las manos y del cuerpo […] no, su hijo no puede ser como él, hambriento y vencido, aun sintiéndose fuerte. Su hijo no será el infeliz explotado de los poderes, la máquina humana sin corazón, la bestia de carga a la cual se le pide trabajo […] su hijo será mandón, como los que tiene adelante, y usará levita, y hará leyes, y tendrá las manos pulidas como de señora, y*

su voz fina y vibrante, pronunciará discursos incendiarios que dominen al pueblo y lo venguen a él y a sus compañeros de todas las injusticias soportadas.

Y en ese momento, caóticamente, en el cerebro del maestro Juan, sin darse él precisa cuenta, surgió la idea de hacer de su muchacho un doctor. (Pág. 12-13)

El anterior fragmento evidencia la importancia de los contactos, que no deben ser óptimos en el sentido de generar una cohesión, antes bien, la interacción parte desde un desconocimiento del Otro, por el cual se siente atraído, pero que genera un cambio subjetivo en el maestro de albañilería, asimilando un valor burgués: el ascenso social, por eso se dice a sí mismo que hará de su hijo un doctor. Castro registra un hecho importante; no sólo la relevancia de la universidad como difusora de conocimiento, que sin duda es importante, sino cómo ésta se constituye como formadora de individuos autónomos, es decir, el momento en el cual pesan más las capacidades individuales de carácter científico que la tradición. Esto último señala también un doble artificio estético, la transformación de una familia de clases bajas [contrario a la familia Gamboa de Carrasquilla] y como ésta se desintegra en el proceso formativo, puesto que todas las energías se centran, no en Juan, sino en su hijo mayor, Julio, es decir una conciencia de la incapacidad de cambiar; el otro es que a través del personaje, Castro enarbola sus banderas de crítica, reconstruye ese mundo de los barrios extramuros dotado de un pensamiento crítico, como un llamado de atención. El hecho de situar espacialmente a la familia Ríos en la periferia señala un proceso importante por lo problemático, inherente a la conformación de la ciudad: la relación centro-periferia sin la explosión industrial, pero producto de una economía basada en el

intercambio monetario: el límite es de concepción del mundo, el extramuro es una barrera de valores, de formas de socialización de carácter civilizado.

El gran evento de los grados se realiza en privado para las gentes de bien. Pero como toda la pompa de la ostentación se debe llevar a cabo, se dejan ver en la plazoleta y a la vez observan sin mucha atención a quienes los ven, puesto que es en público en donde el reconocimiento tiene lugar, es con el otro en donde se reconocen, no como iguales, sino como el otro que está ahí; por eso el personaje de la novela caminaba tranquilo por las calles angostas de la ciudad ya un poco masificada, e interioriza ese acto público de ostentación y diferenciación social.

Este acto convierte a la universidad en trampolín para el ascenso social; ya no sólo la actividad comercial, los últimos impulsos del oro, o la naciente economía del café, eran las armas frente al tradicionalismo (Reyes Cárdenas: 1996; Uribe Celis: 1984). La industrialización en Medellín inició con firmeza a partir de 1920 con la apertura de la industria textilera. La novela se desarrolla entre 1900 y 1910 cuando aún no se había desarrollado una economía industrial, pero sí una economía basada en el intercambio monetario, cuyos antecedentes se pueden rastrear en la creación por parte de la élite de la Escuela de Artes y Oficios y la Escuela de Minas, cuya pretensión era formar obreros aptos, entregados a la religión católica, por lo tanto sumisos, pero capacitados-adaptados a los cambios drásticos que el país –y en especial Antioquia- experimentaron en las tres primeras décadas del siglo pasado y para formar en las profesiones liberales-prácticas a la élite (Reyes Cárdenas: 1996; Mayor Mora: 1985).

Las clases altas antioqueñas acumularon, al menos los que sabían hacerlo, gran cantidad de capital producto de la explotación aurífera, que les sirvió, una

vez el oro empezó a escasear, de capital para empezar a establecer relaciones comerciales con Europa, una suerte de acumulación originaria. La ciudad empezó lentamente a llenarse de mercancías extranjeras, puesto que en el país no se podían producir aún, pero que genera una economía de intercambio, es decir, una adecuación o una base para la posterior sociedad de consumo (Uribe Celis: 1984).

Pero sin duda, Castro quiere mostrar cómo cambia la concepción del mundo de Juan al percibir que hay otras formas por fuera de los límites estrictos de su condición social. Ya no será más el infeliz explotado de los poderes, la máquina humana sin corazón, la bestia de carga a la cual se le pide trabajo. La toma de conciencia como individuo es clara, pero también la imposibilidad de ser él el que logre ascender, por eso piensa en su hijo Julio. Esta toma de conciencia señala a su vez la fragmentación de la vida moderna a través de la relación entre la subjetividad y el afuera-objetivo, es decir, la formación y el cambio en la concepción del mundo del maestro de albañilería se produce a partir del contacto con el mundo objetivo, contacto superficial o mejor desde la apariencia pero que configura un cambio no sólo sociológico, sino estético, ya la apariencia con que se dan los grados implica el cambio en la imagen; además la reacción se hace a través de la percepción de *ese cartón blanco garrapateado de firmas, que da el título de doctor a los hombres, les permite comer bien y vestir bien, les proporciona alta posición…*, observado desde la distancia, pero que, *caóticamente, en el cerebro del maestro Juan, sin darse él precisa cuenta, surgió la idea de hacer de su muchacho un doctor*; entonces se debe enfrentar de manera directa con las clases altas, posibilitando de este modo un primer contacto con ellas, es decir, con el modelo a seguir.

A partir de este momento empieza una carrera en contra de lo establecido, pero no para desestabilizarlo, sino para pertenecer a él. Lo primero que hace es inscribir a su hijo en uno de los mejores colegios de la época, el Colegio Santander. Lugar donde se educan los hijos de las familias más acaudaladas. Este dato revela que ya la diferenciación, la supuesta "nobleza" la daba el dinero. Pero, como se verá más adelante, la educación como posibilidad de ascenso, estaba aún sumida por los rezagos de la dirección eclesial:

> […] *un régimen de terror y venganza contra la juventud, organizados sistemáticamente y propio para deprimir el carácter y formar hipócritas, cobardes y revoltosos, y que, en todo caso, tornaba la escuela en lugar de persecución y de castigo, esencialmente odioso.* (Pág. 29)

Quizá el componente estético más recurrente en la obra literaria de Castro es el contraste social, la comparación de las dos concepciones del mundo en pugna, el choque cultural, del cual la tradicional, de alguna manera, pese a los modos modernos que trajo el desarrollo material, sigue ensombreciendo el panorama; sobre todo en lo concerniente a la educación castrante manejada por la Iglesia. Esto último resalta un proceso diferente, pero de todas formas moderno, a saber, la configuración de un estilo de vida ambivalente, debatiéndose en este caso entre la tradicional y lo moderno, condicionado por la Iglesia. Castro critica fuertemente su propia tradición, ya que percibe cómo el proceso de secularización se ha visto obstaculizado por ella, representada por la Iglesia dueña de la educación, que es más una deformación ya que es un régimen de terror y venganza contra la juventud [la educación es solo una de las partes en las cuales es posible identificar cómo el proceso moderno de secularización de las esferas de la vida encuentra una

tradición fortalecida, subsumiendo todavía cualquier impulso modernizante, inclusive en el terreno artístico] con lo cual la imagen de ciudad es todavía la del atraso, en relación con el modelo europeo.

Por ejemplo, cuando Julio Ríos entra al colegio Santander siente el peso de la tradición y la diferencia social que esta promueve:

> *Él, que en la escuela del señor Ramírez había sido un demonio suelto, sin que a nadie le gastara miedo, sentíase ahora pusilánime, incapaz de murmurar una sola palabra de protesta y hasta con ganas de llorar. Turbábalo una sensación de soledad entre estos señoritos bien vestidos y petulantes, muchos de los cuales llevaban hasta reloj. Comprendía por primera vez la crueldad de las diferencias sociales. De modo vago, notaba la muralla infranqueable levantada entre sus condiscípulos nacidos en hogares lujosos, hijo de padres pudientes, trajeados sin llamativos remiendos, con la sabrosura de la abundancia y bien calzados, y él, habitante de un barrio extramuro, en una casucha desmantelada, desprovista hasta del agua, hijo de un infeliz maestro de albañilería, que nunca conociera la presión de las botas y el vestido* […] (Pág. 27-28).

De esta manera continua no sólo el anacronismo, sino también la tendencia a fortalecer la sociedad barroca, la ciudad escindida, una sociedad que no se secularizaba por completo, en donde la Iglesia se constituye, paradójicamente, en promotora de la modernidad, pero de cuño eclesial, es decir, sin el debilitamiento de las creencias religiosas; continuidad que se percibe también en Carrasquilla, con la clara diferencia de que es una crítica sólo al orden tradicional y una insulsa esperanza en la época moderna. Además la configuración del objeto estético por parte de Castro se hace a través del señalamiento y la denuncia social:

evidenciando las diferencias entre un hijo de padres pudientes y el habitante de un barrio extramuros creando una imagen de ciudad dividida. Con esto se posibilita la denuncia social como forma de creación estética, es decir, la estética política. Sin embargo, *El señor Doctor* pretende describir el proceso histórico de la formación de las clases medias, en una estructura social cerrada, que pretende aburguesarse pero que no modifica su concepción del mundo; no la modifica porque no le conviene. Entonces se crea una concepción dubitativa del mundo, no es burguesa del todo puesto que no genera la ruptura total y definitiva con el pasado, pero tampoco quiere una transformación directa de la estructura social, es lo que José Luís Romero llama un liberal conservador y un conservador liberal[37], es decir, nada. Además, no es necesaria tal modificación, ni le interesa llevarla a cabo, ya que lo que quieren hacer, tanto las clases en ascenso y las supuestas burguesas, es lograr reconocimiento, lograr parecerse a la "aristocracia", es decir, patricias.

Por otro lado, aunque hay un despertar de la conciencia frente a lo establecido, el peso de la "sociedad señorial", de la servidumbre en los desposeídos, es abrumador, *él* [Julio] *que en la escuela del señor Ramírez había sido un demonio suelto, sin que a nadie le gastara miedo, sentíase ahora pusilánime, incapaz de murmurar una sola palabra de protesta y hasta con ganas de llorar*, ante la presencia de lo inalcanzable, el despertar sólo fue parcial o de carácter conformista, envuelto en incapacidad y frustración ante una cultura avasallante. De igual forma, la manera de vestir implica distinción, *una sensación de soledad entre estos señoritos bien vestidos y petulantes, muchos de los cuales llevaban hasta reloj* demuestra cómo la necesaria aceptación dependía, además del dinero y el prestigio del apellido, del vestuario,

[37] José Luis Romero. *Situaciones e Ideologías en América Latina.* 2001. Universidad de Antioquia. Medellín.

que indicaba la casa de donde provenía, es decir, socio-estético, por eso el joven Julio sentía el peso de lo externo y al interiorizarlo, el choque cultural-material, detonó en él un doble rencor: primero, frente a esas gentes de bien que nunca sintieron hambre y, segundo, al reconocerse de clases inferiores, con su vestido remendado. Quizá un dato importante lo arroje el hecho del calzado. Hasta bien entrado el siglo XX todavía se veían personas descalzas deambular por las calles, entre personas que habían viajado y conocían la importancia de estar calzado en sociedad, de ahí que el joven Julio cuando tuvo que ir al colegio Santander, sintió el peso de la distinción, del decoro y buen gusto, apretándole los pies.

A Julio se le apodó *Castero*, siguiendo una tradición hispánica de los apodos que se percibe ya en el *Periquillo Sarniento*, y como era el único estudiante de origen campesino (olvidan los grandes señores que su origen también es campesino) se le rechazaba:

> […] *cuando los ultrajes colmaban la medida, la sangre le coloreaba el rostro golpeándole las sienes, y furores de violencia lo dominaban, pero al soltar la frase agresiva y crispar el puño en señal de ataque, la idea súbita de su inferioridad le cruzaba por la mente, y en vez de la agresión vengativa, sus ojos se llenaban de lágrimas y una mueca de súplica le dulcificaba el semblante.* (Pág. 35)

Inferioridad es conformismo disfrazado, es continuidad de una estructura de dominación en la cual la sumisión era parte constitutiva de su visión del mundo. El choque cultural en la novela adquiere matices diferentes a los descritos por Carrasquilla, sobre todo porque Castro pretende crear una imagen de ciudad que rompe con el campo, es decir, el afianzamiento de los individuos al estilo de vida de la ciudad, por eso las descripciones que hace nunca son rurales, mejor,

tienen una intención civilizatoria; además recurre también al recurso de las tipologías, con el ánimo de describir el exterior de las clases como expresión de un movimiento subjetivo de cambio. Con todo, de una manera general, las clases altas se configuran a través de un fuerte proceso de diferenciación, como continuidad, el siguiente fragmento es a través de los ojos de Julio, aun niño, por lo tanto entre resentido y maravillado dice:

> *Bien trajeados, vivían en casas magnificas, donde el piano llenaba el ambiente de armonías y se pisaba sobre gruesas alfombras entrevistas a través de las ventanas; montaban los domingos en caballos caminadores, de admirable plantaje, para ir a divertirse a sus fincas, apenas imaginadas en las brumas de la fantasía y –detalle de honda influencia, que colmaba la medida admirativa- en los recreos de la tarde, para algunos traían, sirvientas muy limpias adecentadas con blancos delantales, en amplios azafates las golosinas que en nuestra tierra constituyen "el algo".* (Pág. 35)

El anterior indica la relevancia de vestuario como forma de distinción, pero también la importancia creciente del cambio estético como límite que posibilita caracterizar el tipo de burgués que se consolida como un proceso antes de la industrialización; además se nota que el modelo que siguen sugiere una aparente asimilación del valor burgués de la buena imagen y del ocio cuando *montaban los domingos en caballos caminadores, de admirable plantaje, para ir a divertirse a sus fincas*. Pero quizá la importancia no radica sólo en el ocio, sino en la transformación del campo que se genera: la contemplación paisajística del campo y no sólo su explotación, por parte del burgués que vuelve al campo pero no sólo para usufructuarlo, sino como lugar de ocio. Por otra parte la descripción de esas *casas magnificas, donde el piano llenaba el ambiente de armonías y se pisaba sobre gruesas*

alfombras entrevistas a través de las ventanas… confirma el apego material, es decir, la construcción del interior como expresión del movimiento subjetivo, con el atenuante de una leve separación de lo público y lo privado, que aún no hermetismo, puesto que las ventanas siguen abiertas.

Las relaciones que establece entonces Julio con sus compañeros de colegio estarán mediadas por un fuerte resentimiento por parte de él, y un claro rechazo por parte de los hijos de la alta sociedad. A medida que transcurre el proceso de formación, las circunstancias cambian para Julio puesto que sale del estrecho círculo de su condición de pobre, todo esto gracias a que, aunque rechazado, el contacto es permanente y posibilita, como se expuso más arriba, la configuración de un tipo particular de individuo, entre sumiso e inteligente, ya que no sólo se educa, sino que aprende la manera de relacionarse con las clases altas, con lo cual se forma un carácter ambivalente, pero más urbano que rural, que se debate entre la sumisión y el aprovechamiento. Sin embargo aun es un niño, todavía tiene cierta esperanza en su ascenso social ya que de todas formas pertenece a ese selecto grupo de estudiantes del Colegio Santander: desde pequeño fragmenta su yo, sabe sus orígenes, pero se traza un futuro, quiere ser como sus condiscípulos. Esto tiene por supuesto un principio subjetivo, como valor a alcanzar, que cristalizará cuando se gradúe de médico, pero se origina en la interacción con Roberto Cortés quien lo defiende de las constantes agresiones de los demás:

> *Para Julio, aquello labró hondo en su vida, despertándole ambiciones y deseos hasta entonces desconocidos, y descubriéndole sendas por las cuales debía transitar más tarde, no sin que ellas dejaran jirones de sinceridad y de bondad y se enturbiara un poco la nobleza de su alma.* (Pág. 37)

Esto se verá reflejado a través de una toma de conciencia de su condición, como elemento previo al cambio, es decir, que primero debe suscitarse un cambio subjetivo. Dicho proceso presenta un aspecto, al menos en el caso específico, negativo, puesto que termina despreciando su pasado, representado por la familia. Sin embargo el cambio se configura, ya no como anhelo, sino como proyecto de vida cuando a través de su "amigo" Roberto Cortés logra conocer el interior de una casa de los "ricos", es ahí en donde se detona como proyecto de vida propio, puesto que al principio fue más motivado por su padre:

> *Al entrar a su casa todo lo vio gris, feo y sucio. El suelo polvoriento, de pura tierra pisada, sin baldosas; las paredes llenas de desgarrones y cruzadas de rayas y chilguetes, y por único adorno las telarañas en los rincones colgando en flecos imposibles; los muebles escasos y desvencijados; la cama de sus padres, la única existente, tendida con la eterna colcha de retazos; para él no había más que la tarima de la sala con la estera de chigalé por colchón; por ninguna parte nada que indicara gusto o comodidad, ni siquiera un mísero ramito de flores. Todo triste y repugnante como las otras viviendas de las vecindades, que respiraban sólo miseria […] La misma calle se le hizo odiosa: una calle sin empedrar y por donde no podían pasarlos coches, llena de huecos y baches y con casuchas inmundas a lado y lado, iguales a la suya, de donde constantemente, como de cuevas, salían muchachos pringosos, con barrigas de batracios, de ombligos deformes expuestos al aire, que berreaban y gritaban sin descanso, y no tenían el menos inconveniente, ni nadie se los impedía, de cumplir sus necesidades en público, como perros sin amos…*

Nó. Tal vida no era para él. Quería la suya como la de sus condiscípulos, llena de comodidades, bien vestido, suficientemente bien alimentado en mesa limpia… (Pág. 45-46)

De esta forma el proyecto del maestro de albañilería, como sueño o anhelo, se materializa, se vuelve realidad contrastante que trasmuta lo propio, es decir, una utopía no realizada, puesto que Julio piensa sólo en él, como individuo y no como grupo familiar. Estas imágenes, mezcla sin duda entre la experiencia subjetiva y la imagen material del mundo, configura un contraste a través de dos fisiologías, dos espacialidades que conviven en la ciudad, pero estrictamente separados, posibilitando la creación de límites precisos entre los dos mundos en disputa, configurando dos espacios sociales diversos, pero concomitantes. Esta imagen sucede justo después de salir de la casa de Roberto Cortés, es decir, después de entrar en contacto con el lujo y exuberancia que permite el dinero.

Pero es también la radiografía (para seguir con las imágenes) de los primeros cordones de miseria que se forman en Medellín, evidenciando una problemática social cuyas consecuencias se verán más tarde; pero lo más significativo es entender que ambos mundos presentan formas de expresión diversas, que se evidencian tanto material como subjetivamente, por eso la descripción recalca *una calle sin empedrar y por donde no podían pasarlos coches, llena de huecos y baches y con casuchas inmundas*, con lo cual el proceso de emplazamiento se hace más crítico, no sólo por la incapacidad de sus habitantes de adaptarse a la vida urbana, sino de cómo la ciudad es en tanto ciertos límites físicos establecidos, por eso la alusión a barrios extramuros, en donde no llega la planeación. Sin embargo estas imágenes de desolación –sobre todo las calles- no son exclusividad

de los barrios periféricos, la otra ciudad también presenta falta de planeación –por ejemplo la falta de acueducto y alcantarillado- generada por el proceso de masificación (Reyes Cárdenas: 1996), que no lo señala Castro, ya que pretende mostrar una imagen de ciudad civilizada, con altos desarrollos técnicos e intelectuales. Por eso critica Castro que la vida en esos barrios es casi natural *como de cuevas, salían muchachos pringosos, con barrigas de batracios, de ombligos deformes expuestos al aire, que berreaban y gritaban sin descanso, y no tenían el menos inconveniente, ni nadie se los impedía, de cumplir sus necesidades en público, como perros sin amos…* además de la denuncia, desde el punto de vista estético este recurso crítico configura una literatura de vanguardia, pero más política que literaria, puesto que se quiere oponer a lo establecido socialmente hablando, utilizando la novela como tribuna de ataque, es decir, configura a las clases populares casi en estado de naturaleza y enaltece a la clase social a la que pertenece, como modelo; pero es necesario aclarar que sí se elabora una oposición literaria, puesto que Castro asimila, a partir de su experiencia urbana que se verá reflejada en su obra, una forma-novela distinta a la de Carrasquilla: el fragmento y la unificación del lenguaje narrativo, producto, como se ha venido argumentando, del cambio en las relaciones sociales, generado por la ciudad.

Con todo la novela expone aspectos de un estilo de vida urbano [gracias a la asimilación de las ideas modernas] pero sin perder de vista el componente tradicional al cual se opone. Uno de esos aspectos es sin duda la superficialidad de las relaciones, superficialidad que es sólo una técnica necesaria, pero de todas formas expresión del movimiento subjetivo, como forma de reserva, para engañar:

Era el tipo de estudiante formal, que llega a penetrarse consciente o inconscientemente de que en la vida son preferibles las apariencias a los méritos positivos, y de que el verdadero talento y el carácter se suplen con las buenas maneras y aquiescencia a las ajenas voluntades.

Por supuesto que tales actitudes no las gastaba sino de la puerta de su casa para afuera. Con los suyos en el seno del hogar, su conducta era muy otra, quizá para resarcirse en parte del esfuerzo sofocante que presupone llevar siempre la careta social. (pág. 65)

Esta opción es quizá la mejor para un individuo que quiere ascender, esconder sus intenciones para que pueda realizar sus objetivos, pero a la vez es también un recurso burgués que fue muy útil para configurar su concepción del mundo, me refiero al enmascaramiento. No en vano, la metáfora es careta social que señala claramente este proceso. La diferencia es clara: asumir una postura decente para poder doblegar a las ajenas voluntades. Pero también señala ese proceso de fragmentación de la vida, además de otro valor burgués, cuando cambia de acuerdo al espacio social en el cual se encuentra: la vida externa y la interna, o si se quiere lo público y lo privado. Entonces en la vida pública se debe mantener la buena imagen, el buen nombre; en la privada esos valores se transforman, al menos para este caso, en repulsión. Castro muestra aquí como el cambio de la Familia Ríos es parcial, sólo Julio, y como este proceso termina por dividirla.

A pesar de todo, Julio logra culminar sus estudios en el colegio. Entra entonces a la tan codiciada universidad. Pero esta universidad, como todo el ámbito educativo, propiciaba la mediocridad de carácter acientífico. La

universidad, bajo el dominio eclesial de cuño medieval, contaba en ese entonces con unos calabozos, muy al estilo de la Inquisición, en donde eran "corregidos" los alumnos insurrectos,[38] empresa iniciada en el colegio, continuada aquí. Sigue viviendo con sus padres, pero consigue un trabajo, esto le representa ingresos que nunca tuvo, una suerte de utopía realizada:

> *Jamás pensó en el dinero sino como en algo fantástico. Por lo distante e imposible que siempre lo había juzgado. Cinco centavos, diez centavos a lo sumo, muy de tarde en tarde, no había logrado, como era natural, despertar en él la pasión por el oro, o mejor, por el papel moneda, que al fin y a la postre en cosa parecida al oro se traducía, pues proporcionaba los objetos gratos e indispensables para la vida.* (pág. 70-71).

Esto fortalece la idea de que es con dinero que lograría ascender, no tanto con las capacidades individuales, sino a través del enmascaramiento y la acumulación monetaria. Esto configura una mentalidad hipócrita, que puede oscilar entre las contradicciones sin traicionar a ninguna de las partes, por eso su

[38] Aunque en la presentación del libro que publica la U.P.B. su hijo, Dicken Castro (el nombre que pone Castro a su hijo indica la separación de la iglesia como rectora de los nombres) dice que sus obras no son autobiográficas, sin embargo, un hecho que estremece a la Medellín de principios de siglo, fue el que provocó Alfonso Castro, que en la novela lleva otro nombre, al no cumplir el castigo del calabozo. Fue tanta la revuelta que algunos estudiantes, liderados por Castro, vieron la oportunidad de cambiar por fin la universidad clerical en una universidad sin ninguna restricción, y se amotinaron en los claustros de la universidad. Intervino el rector, sin duda alguna un cura, y lo único inteligente que se le pudo ocurrir fue llamar a la policía. El rumor llegó a oídos del padre de Castro, que entró a la universidad y sacó a su hijo. Después fue expulsado. Sólo después de que la rectoría la asumiera Eduardo Zuleta Ángel, pudo regresar y terminar sus estudios de medicina. Zuleta también cerró los calabozos y dio un giro considerable a la Universidad. Sin embargo, es importante señalar la diferenciación entre autor-creador y autor-individuo. *Véase*: Mijail Bajtin, *Teoría y Estética de la Novela*. 1989. Madrid. Taurus.

proyecto de vida aunque burgués, se presenta en una de sus fases, a saber, ascender, pero sin desestabilizar la estructura de dominación:

> *Y no era que su alma experimentase urgencia de bañarse en las lustrales aguas del misticismo, sino que en su plan de ascenso, como se ha dicho, no figuraban rebeldías contra lo imperante, ni choques con nadie y menos con los poderosos que dan y quitan reputaciones. Ante todo, conducta ejemplar… Medallas, premios, recomendaciones al fin del año… Mucho metal decorado con cintitas de colores, prendido al pecho en los actos públicos… Si otros poseían el dinero y la inteligencia, él abundaba en el propósito firme de subir, de subir siempre, aun cuando fuera arrastrándose como las sabandijas, según el dicho del doctor Zamarra.* (Pág. 78-79)

En la universidad adquiere rápidamente prestigio por su dedicación y esfuerzo, con su empuje, lo único que poseía, escondiendo el afán de dominación. Pero el contacto con las clases altas deja una sensación de resentimiento. Julio termina su carrera y logra doctorarse; pero en el proceso termina por odiar a su familia, por despreciar sus modos y la casa donde viven, es así como el día del grado sus padres le preparan una fiesta y éste la rechaza porque no está dispuesto a soportar que su familia se presente con él en sociedad pues los grados constituían un acontecimiento social de alto prestigio y la imagen de su familia, aun sumida en la miseria, le restaría importancia por lo indeseable de relacionarse con lo que ella representa y a los que ahora pretende parecerse. Además ya conocía las casas de sus condiscípulos, llenas de objetos lujosos, totalmente contrapuestas a la suya, que seguía recordando un pueblo, pero masificándose sin transformación, casas-estuche puesto que les servían de refugio al mundo exterior, que era a la larga lo

que quería Julio: borrar cualquier huella de su linaje popular y la casa de los padres le recordaba cada vez que la pisaba, su herencia.

Pero la ruptura no se produce de esta forma, por el contrario, se fortalece la sociedad escindida, ya que el desprecio de su pasado, configura un individuo resentido [esta configuración estética del personaje se emparenta con Agustín Alzate, construido a partir del mismo problema: la asimilación de ideas modernas en una sociedad tradicional]. Sin embargo, una clara diferencia, quizá de raíz hispánica, es que mientras para el burgués europeo la casa es su refugio privado, no tocado por lo externo, para el "burgués" de Medellín, la casa era para mostrar a todo aquel que quisiera verla, claro, no las clases populares, cuya única relación era laboral (o bien de servidumbre o alguna otra actividad), sino a sus iguales acaudalados (Ruiz Gómez: 1987).

Pero con todo así, el ambiente universitario y la ciudad en sí misma, promovieron la configuración de una incipiente bohemia, fuente de la clase intelectual liberal, modernizante, claramente anti eclesiástica. Castro lo pretende mostrar a partir de la creación de un espacio llamado La Cueva, en donde se reunían ciertos estudiantes, que aunque dedicados al estudio, no lo veían como trampolín de ascenso, puesto que pertenecen a familias acaudaladas, es decir su futuro ya no depende de ellos mismos, con lo cual podían dedicar tiempo para el ocio, sobre todo la lectura constante de la literatura francesa.

Con este acto de mezquindad logra romper definitivamente con su familia. Entonces se percata que debe cambiar de nombre: se hace llamar Julio del Río (el del hispánico con lo cual fortalece su imagen de persona de prestigio, no sólo por su profesión de médico, sino por el apellido que no posee). Sin embargo, aunque

desprecia profundamente las actitudes de sus condiscípulos, entiende que es con el desarrollo de las capacidades individuales que logrará la aceptación de las clases altas, desconoce que ambos aspectos son partes importantes en la configuración del estilo de vida moderno: la racionalización de la vida y el ocio.

Al poco tiempo de empezar a trabajar adquiere gran prestigio como médico, sin embargo, lo que busca es otra cosa:

> *Nunca pudo mirar con afecto la profesión ni el trabajo. Los consideró siempre como medio y no como fin. Daríale aquello dinero, honores y, sobre todo, la entrada a la alta sociedad, a esas casas lujosas, de gruesos tapices, de grandes espejos sugestivos, de bellos objetos de arte; le daría renombre y dominio sobre tanta vacua personalidad y sobre las damiselas vanas y presumidas que le miraban con desdén o con absoluta indiferencia, pero la profesión en sí, no valía la pena, ni menos el trabajo sistemático… Mero tributo de los inferiores hacia las villanías de la riqueza […] Dinero y solo dinero era su norma, y con él, como lógica consecuencia, la elevada posición social.* (Pág. 174-175)

La concepción del mundo de Julio, no es ni tradicional ni burguesa, aunque presenta matices de ambas; más bien, la va formando con un fuerte resentimiento, al darse cuenta que lo único que necesita es dinero y sólo dinero y como lógica consecuencia, la elevada posición social. Sin embargo, ese resentimiento no es tanto por las diferencias sociales, como por la conciencia de que por más dinero acumulado nunca logrará ser de la clase a la cual quiere pertenecer. Su pasado actúa como un lastre que lo somete llevándolo a la completa amargura en la cual termina sus días.

Una condición de la sociedad burguesa lo establece el hecho según el cual los individuos son vistos como medios para alcanzar un fin, es decir, es una sociedad egoísta, pero en nuestro caso estática que, si alguna movilidad procura, es hacia abajo. Julio del Río está convencido de que:

> *Lo esencial era dinero y prestigio, uno y otro vendrán, sometiendo a los infelices a su voluntad, poniéndolos de escalón para su ascenso indefinido, tornando en armas de combate las angustias hereditarias que bullían en su sangre desde que sus ignotos progenitores recibieron el baldón de azotes en los barcos negreros, o fueron villanamente asesinados en la maraña de la selva por la canalla española*. (Pág. 184)

Es consciente que la posición social, es decir, el ascenso social, sólo lo otorgaba el dinero, pero al someter a los infelices a su voluntad, poniéndolos de escalón para su ascenso indefinido no se percata de que lo que está propiciando es la expansión de una de las virtudes burguesas, no del total de ellas, pero más como una reacción de clase, las angustias hereditarias que bullían en su sangre, que como un cambio en la concepción del mundo. El dinero fue el motor del ascenso, pero no el motor del cambio de las viejas estructuras.

En Castro es notable la recepción del modernismo. Su lenguaje no recurre al refrán o "voz del pueblo" como en otros escritores regionales. Castro unifica todas las expresiones de la jerga popular, con lo cual no excluye ningún sector, el lenguaje de sus personajes es el mismo. La forma novela[39], aunque aún no está del

[39] La obra literaria de Castro abarca además un conjunto de cuentos que intentan plasmar la realidad de la cual era testigo, pero deformándola, como en *El Stradivarius Criollo* o en *El Alfiler de Oro*, historia, la primera, que narra la miseria de un intelectual en Bogotá que acaba de tener un hijo que nace muerto, como no tiene recursos, decide darle por ataúd el estuche de su violín; y la segunda cuenta la infidelidad de una mujer, la cual es descubierta por su esposo y este decide

todo acabada, expresa la totalidad, su sustancia es la realidad, pero la deforma, con lo cual muestra una clara influencia de las tendencias modernistas, a través del proceso de ficcionalización; sin embargo su estética no logra romper con las formas de expresión narrativa existentes, ya que no logra configurar el objeto estético sino a través de un proceso de "copia" de la realidad, alternando componentes que expresan la ficcionalización, con lo cual se puede inscribir también en un naturalismo vanguardista, cuya virtud, es describir la naturaleza urbana específica de Medellín, es decir, no es una descripción sucinta del contexto, como en Carrasquilla, sino una descripción de las relaciones que se tejen en la ciudad y el doble movimiento implícito en ella, subjetivo y objetivo, en proceso de alejamiento [no ruptura todavía] de la vida del campo. Ahora bien, decimos alejamiento ya que la ciudad escindida implica, para ese caso, un choque cultural en donde la parte tradicional se encuentra robustecida.

La marginación social de Julio del Río es característica de un impulso hacia la movilidad social, pero que choca brutalmente con los muros del anacrónico impulso hidalgo. Ponerse "del Río" para un hijo de artesanos, que ahora es doctor, es un síntoma de una modernidad que no quiere ser moderna.

La imagen de ciudad que reconstruye Castro evidencia cómo el proceso de modernización del mundo es asumido desde diferentes focos, pero que se resiste al cambio, quizá sea esta la particularidad del estilo de vida urbano que se experimenta en la ciudad, que, como se viene indicando, es descrito también por Carrasquilla como un proceso de continuidad, la configuración de un individuo

asesinarla, entonces sutilmente mientras dormía, clava en su corazón un alfiler de oro y esta se desangra al correr de la noche. Son los problemas que el modo de vida urbano trae consigo, los cuales Castro logra penetrar con mordaz inteligencia.

ambivalente, pero también de una sociedad dividida o escindida, que fortalece la diferenciación, pero no como configuración de la vida subjetiva y el desarrollo de las capacidades individuales, sino como forma de dominación y control social a través de la educación clerical y de los códigos vestimentarios, es decir, control estético; pero también con el discurso civilizatorio-evangelizador y el discurso higienista –propio de los médicos- que hace posible que la figura del médico se revista de un carácter que va más allá de su posición: como intelectual está llamado a dirigir la sociedad o al menos a señalar el camino, es decir, también es político; este discurso higienista no sólo pretende una mejor calidad de vida, antes bien enmascara un fuerte desprecio hacia las clases populares campesinas que no han pasado por el proceso moderno. El llamado a dirigir se evidencia a través de la relación –por demás paradójica- entre ciencia y religión, religión y política, ya que el discurso del científico (en este caso médicos, ingenieros y abogados) desplaza el poder de la divinidad, configurándose como una forma de poder basada en la razón que pretende configurar individuos resignados entre el miedo a dios y la capacidad de liderazgo debido a su formación intelectual, pero sobre todo por su posición de clase. Aquí la religión es un arma más de control social moral.

Capítulo 3

Instantáneas de ciudad 1: Cuentos.

Sofía Ospina de Navarro. El despertar ambivalente de la Mujer o un feminismo moderado.

En los capítulos anteriores se muestra el proceso de configuración de un estilo de vida moderno, de una experiencia que se debate entre lo tradicional y lo moderno, conformando así la base de la experiencia urbana a través de una serie de imágenes literarias cuya forma es la novela; este registro de ciudad es diferente, ya la ciudad no es la misma y por lo tanto exige otra clase de registro. Pero es diferente desde dos aspectos fundamentales: 1. la configuración del *objeto estético* se centra en la figura de la mujer y, 2. se expresa a través de la forma cuento, mucho más corta y ágil, que no sólo permite un acercamiento a las problemáticas de género, sino que también indica un cambio en la concepción del mundo, un cambio en la ciudad que posibilita, de acuerdo al *tempo* histórico, unas formas artísticas condicionadas, dirigidas a un público-lector en particular: las mujeres, con el claro ánimo de posibilitar el despertar generalizado de la mujer; influenciado por el movimiento feminista de finales de siglo XIX en Francia, como resultado lógico del proceso de individuación y de la vida moderna; con lo cual la escritora Sofía Ospina de Navarro (1892-1974)[40] crea un universo literario, entre cuentos, crónicas

[40] Fue cuentista, cronista y dramaturga; además co-fundadora y directora de la revista *Letras y Encajes* (1926-1958) y del *Centro Femenino de Estudios* en 1929. Escribió además de la compilación *Cuentos y Crónicas* (1926): *Don de gentes* (1958), *La cartilla del hogar* (1964), *La Abuela Cuenta* (1964 y 2000), *Crónicas* (1983) y *La Buena Mesa* (1933).

y recetas de cocina, en donde afila sus baterías críticas y afianza de cierta forma un ideal de mujer: ama de casa abnegada, pero que asume ciertos aspectos del proceso de modernización de la vida, es decir, también es consecuencia de lo que se viene argumentando: si la experiencia urbana inicial se debate entre el apego a la tradición y la fascinación por lo moderno, las consecuentes experiencias futuras también estarán condicionadas por esa base inicial.

Se analizarán algunos cuentos, sobre todo aquellos en los cuales es posible percibir el proceso de asimilación de las ideas liberales y cómo se modifica, tanto la ciudad, como la concepción del mundo; los subtítulos del capítulo corresponden a los nombres de los cuentos, abstrayendo de ellos fragmentos que posibilitan reconstruir la experiencia moderna asimilada y practicada por las mujeres. Es necesario aclarar que la siguiente reflexión no se enfoca en un estudio de género, antes bien permite completar las imágenes de ciudad y de la mujer, que sin duda será crucial en la experiencia moderna-urbana.

3.1. "Los negocios de Paco"[41]

En este primer cuento su objeto estético se centra en describir la vida de una mujer recién casada [la familia como tema central se repite, tanto en Carrasquilla, como en Castro], digamos, antes del cambio, puesto que la descripción estético-literaria re-construye una imagen de mujer, de cierta forma resignada, pero que cree en la "sagrada institución del matrimonio" como la forma a través la cual consolidar una familia, única aspiración a la cual puede llegar una mujer, es decir, busca en su esposo un sustituto de la familia para que la cuide, la proteja. Este

[41] Todas las citas serán tomadas del libro *Cuentos y Crónicas* (1926, reeditado sólo hasta el 2007). Se consultaron ambas ediciones, pero los fragmentos serán tomados de la edición más reciente.

aspecto es un obstáculo al proceso de individuación, puesto que subsume el desarrollo de las capacidades individuales, debilita la formación subjetiva. Esta es la imagen tradicional del matrimonio[42]: el hombre trabaja y sostiene económicamente el hogar, mientras la mujer se encarga del cuidado del mismo.

Pero la autora también es heredera de una tradición crítica [Carrasquilla y Castro, por ejemplo]: esta vez su crítica es para el hombre mujeriego, mentiroso y machista que engaña a su esposa; pero también para ella, puesto que permite reproducir el estado de dominación masculina y de sumisión femenina. Aquí el matrimonio, aunque importante, sigue envuelto en ese hálito pétreo, de ardua tarea, como si fuera un trabajo más, "*¡Qué feliz soy! ¡Y dicen que es horrible el matrimonio!*" (Pág. 16). Por supuesto que la clase de mujer es aquella que disfruta de cierta posición económica favorable, es decir, clases medias en proceso de ascenso, con lo cual posee servidumbre [lo que recuerda el proceso de diferenciación a través de la servidumbre en *Hace Tiempos*], reduciendo su labor doméstica a la dirección de las labores, por eso es la *Jefa* del hogar.

Pero la crítica al hombre radica en el engaño de éste que, amparado en sus negocios [comerciante cuya dinámica implica constantes ausencias], se escapa a las fiestas de un pueblo cercano a Medellín, *"poniendo cara triste y protestando de la crueldad de sus obligaciones…"* (Pág. 17), mientras que su mujer reproduce sin querer, influenciada por la madre, la imagen de mujer tradicional:

[42] En el cuento titulado *Conveniencias* (Pág.45) se recrea otro matrimonio, pero este se realiza muy a la antigua, ya que la pareja nunca se ha conocido, él es un señor de edad que tomará por esposa a la hija de su socio comercial, es decir, un matrimonio por conveniencias, con dote y todo. Lo refiero porque indica una forma pre-moderna de matrimonio y lo que busca la escritora es mostrar cómo cambia la forma familia.

Y eso de que su mamá, tan abnegada había abandonado los quehaceres domésticos para ir a acompañarla […] *Gracias a sus consejos, sentía Carola que le iba entrando la resignación.* (Pág. 18)

Lo anterior ejemplifica cómo la tradición implica la reproducción constante de sus formas, en tanto herencia se *resigna Carola* a su posición, máxime cuando es su madre la que la aconseja. Esta escena se repite en toda la obra literaria de la autora. Es interesante resaltar que, tanto el hombre como la mujer, tienen unas espacialidades definidas de acuerdo a la profesión que desempeñan: para el hombre es la vida pública, el exterior, mientras que para la mujer es la vida privada, interior: *Era tal su emoción, que se creía incapaz de salir a encontrarlo; regocijos tan íntimos no debían compartirse con el público; sólo entre las paredes del hogar podría besarlo y abrazarlo a sus anchas.* (Pág. 18).

Ospina identifica muy bien la diferenciación de lo público y lo privado[43], base fundamental de la formación de la vida subjetiva, protegida del exterior, en ese juego recíproco en donde *el afuera* constituye la base del *adentro.* Cambio que se percibe en la literatura como proceso condicionado por una economía de intercambio ya consolidada y respaldada en parte por el surgimiento incipiente de la industria. De esta manera la forma cuento en Ospina de Navarro presenta una variante que se podría explicar en relación con la fuerte influencia católica de la

[43] En el cuento *Un estreno memorable* (pág. 71) se plantea la misma problemática de la separación de los espacios, el *objeto estético* esta vez es un banquete en donde se despliega toda la mascarada social, comprando las más finas flores y los más deliciosos manjares, por supuesto –y en esto radica la crítica- todo es a crédito, es decir, se endeudan para aparentar lo que no se tiene. La comida y demás se piden a la droguería, este aspecto es importante ya que todavía no se ha logrado una división del trabajo optima, ya que en la droguería se concentra todo, como una suerte de tienda por departamentos, pero muy provincial. El cuento termina cuando se va la luz eléctrica ya que, como la cuenta de la droguería, tampoco se ha pagado.

sociedad antioqueña: un final ejemplarizante, casi como moraleja; en este caso el esposo regresa del viaje de negocios, completamente abatido puesto que acaba de perder la casa en una apuesta de juego. Aquí la moraleja es clara.

3.2. "Ascendiendo"

Este cuento presenta la ironía como recurso *estético*. Se centra de nuevo en una familia recién llegada del campo, con el claro afán de pertenecer a la "*crem*", puesto que están convencidas de que su nueva posición, de acuerdo a su dinero, pero no del todo establecida, se debe ver representada entrando al selecto grupo de la elite adinerada; por eso el título del cuento, Ascendiendo: del campo a la ciudad. Es importante resaltar que la figura del hombre no aparece directamente, es mencionado, pero nunca está en casa; sólo son la madre y sus dos hijas, ya que revela la configuración de una división del trabajo, el centro económico ya no es la casa, sino por fuera del grupo familiar: el hombre no está en casa porque se encuentra en los negocios, afianzando la separación de la esfera pública y la privada; además de un condicionamiento espacial puesto que ubica –y relega- a la mujer a la casa.

Entonces la imprevisibilidad del azar hace llegar una invitación a un gran baile, esto implica al menos un reconocimiento social, es decir, han sido invitadas a un baile, muy al estilo de la sociedad cortesana, pero sin aristocracia, mejor aún, al selecto grupo de los aburguesados patricios:

> *Lola, la menor de las hermanas, opinaba que tan honroso documento debía ser enviado por el primer correo a sus amigas de "Cuesticilla". Así quedarían enteradas, las muy envidiosas, de que las "puebleñas metidas" estaban figurando nada menos que en el copete de la sociedad.* (Pág. 21).

Como aún su posición social en la ciudad no ha sido definida, el referente de ostentación sigue siendo el pueblo de donde son originarias. Pero la imagen de la dualidad campo-ciudad, ya presenta el matiz de invisivilización hacia el campo, por eso lo de *"puebleñas metidas"*. Pero también indica una toma de conciencia de clase, determinada por el dinero, que al fin y al cabo –como se evidenció con la novela *El señor Doctor*- en la vida moderna, condiciona la posición social.

Entonces empieza una carrera por aparentar en el baile, se deben lucir los mejores trajes; aquí el cambio evidencia un desarrollo material, pero no espiritual, ya que depende, no sólo de la invitación, sino del proceso de ostentación. Entonces la configuración de la vida social, externa, se basa en un juego sutil de apariencias, pero no tanto como reserva de lo subjetivo, de la individualidad, sino para esconder su conexión con el campo. Por eso mandan a confeccionar los mejores trajes con las mejores telas, contratan chofer *recomendándole un escrupuloso cuidado de la levita y mucha puntualidad* (Pág. 23). Siempre con un cuidado obsesivo por la apariencia estética [siempre a la moda[44], con lo cual se puede establecer este aspecto como argumento a la idea de que las relaciones sociales presentan una mediación estética; además la noción-moda sustituye el estilo personal (individual, diferente) posibilitando que el vestuario se constituya como una forma de resaltar

[44] Otro aspecto importante –que se venía consolidando tal como se evidenció en los primeros capítulos- para la experiencia moderna lo constituye la Moda como forma de diferenciación y ostentación. Los diversos códigos vestimentarios que establece la ciudad surgen de la necesidad de diferenciación, pero recíprocamente también genera una homogenización, es decir, que a la vez que diferencia, homogeniza ya que se siguen los mismos modelos, con algunas variaciones en las texturas y colores. Algunas profesiones exigen también una uniformidad. Pero el objeto como tal de la moda son las mujeres. En el cuento titulado "*Secretos comerciales"* (Pág. 63) se describe: *Una gran colmena de mujeres lujosas parecía aquel almacén de modas. La remesa de trajes y otros artículos franceses acabada de llegar y anunciada a los cuatro vientos en vistosas tarjetas, había sido causa de desvelo de muchas, y provocado además, escenas domésticas un poco desagradables*.

las jerarquías sociales], es decir, aun cuando no se nombra así, un cuidado del cuerpo basado en la belleza física-material; pero también consolida un ideal de belleza de cuño clerical, ya que las hijas *iban a quedar mismamente iguales a la Magdalena del pueblo cuando la vestían pa semana santa* (Pág.23). Este ideal de belleza continúa atado a la iconografía religiosa, que evidencia su poder, pero también una sociedad semi-secularizada. El cuento termina con la llegada del cartero [otra profesión nueva, como la del chofer, producto del crecimiento constante de la ciudad, es decir, de su masificación, que posibilita el surgimiento de nuevas profesiones y también consolida ciertos oficios] que ofrece disculpas, ya…*que era pa las Fernández de abajo… y yo tuve un iquivoco…*(Pág. 23). Esto último resalta la paulatina pérdida de la importancia del apellido en la ciudad, en donde ya no se sabe cuál *Fernández* es; el anonimato fundamental para la experiencia moderna, robustecido también por el hecho de estar a la moda, que implica a la vez una manera de figurar, de resaltar, pero que es una forma obligatoria, ya que no estar a la moda es una falta social a la homogenización.

3.3. "¡Nos falta mucho!"

> *Dicen que este Medellín hermoso y apacible, donde todavía se encuentran conciencias tranquilas, ha adelantado mucho en los últimos tiempos.* (Pág. 67)

Quizá sea este el cuento que mejor describe el proceso de cambio y transformación, pero también de consolidación de las nuevas formas sociales que se yuxtaponen a las tradicionales. Una ciudad ambivalente en *donde todavía se encuentran conciencias tranquilas*; esa tranquilidad de la que habla no es sólo nostalgia por un pasado perdido, antes bien, indica que persiste todavía esa vida

bucólica, tranquila del campo, en donde el movimiento vertiginoso de la ciudad es simultáneo con la tranquilidad campesina.

El *objeto estético* es la ciudad que se transforma para adecuarse al proceso civilizatorio. Empieza el despliegue material concomitante a la vida moderna –pero sólo material, de ahí el título *Nos falta mucho*- con la transformación de las casas y las calles, como una forma a través de la cual expresar la concientización de avanzados, frente a los que vienen "*Ascendiendo"*, con lo cual se ilustra la consolidación de una ideología del progreso:

> *Los viejos caserones se han bañado en cemento con el mismo afán que una solterona deseosa de amoríos, hubiera ocultado sus arrugas bajo gruesa capa de albayalde. Nuestros pies, acostumbrados al piso desigual y martirizante, se sorprenden agradablemente al encontrarse con un trayecto de algunas cuadras seguidas forradas en baldosas* […] *Los tubos de acueducto con sus correspondientes montones de tierra, nos estorban el paso y otro tanto hacen los rieles del futuro tranvía.* […] *Ya tenemos un distinguido grupo escénico que lleva emociones y alegrías a los corazones de los ricos y recibe en cambio el pan y la medicina para el pobre; ya las antioqueñas, hacendosas y buenas, han abandonado los zurcidos caseros* […] *El talle de las mujeres gruesas se adelgaza y pule por momentos bajo el influjo de la cultura física… El no es ya, como hace algunos años, un invencible impedimento para el arte y el estudio. En fin, nos civilizamos, según la opinión general.*
>
> *Pero, ¡ay! A veces encontramos en medio de estos balbuceos de civilización algunos detalles que huelen a pura selva… a helecho.* (Pág. 68)

Aun cuando la comparación metafórica con que inicia el fragmento puede parecer exagerada, pretende indicar una transformación superficial, de la fachada únicamente, es decir, un cambio superficial-externo, no dentro de las casas, que conservan como forma expresiva las condiciones socio-espaciales rurales; en lo que respecta a las calles es importante resaltar que el material no es todavía asfalto y, peor aún, sólo son unas cuantas calles, es decir, que el despliegue de los equipamientos necesarios para sustentar una vida moderna se construyen de manera parcial: unas cuantas calles "modernas", planificadas toda vez que se resalta la tubería para el acueducto y el trazado del tranvía, como componentes del proceso de adaptación al sistema capitalista (Uribe Celis: 1984; Reyes Cárdenas: 1996), pero también como una forma de evidenciar el lastre del pasado y la novedad moderna como promesa e ilusión; sin embargo el resto del trazado continua *desigual y martirizante*, con lo cual se evidencia la yuxtaposición inherente a todo proceso de transición; otro aspecto relevante que hace parte de los recursos estéticos pero que expresa también un cambio en la experiencia social: de forma paulatina la mujer encuentra aspectos de la vida moderna –sobre todo el acceso a literatura- que le permiten su "liberación" –al menos en el ámbito doméstico al cual tradicionalmente era relegada, como se mostró con Carrasquilla, de manera inicial, empezaba a librarse de la pesada carga del matrimonio; ese proceso de liberación evidencia también el paso de una economía de la escasez a una de la abundancia, no sólo por la servidumbre, sino porque sus actividades pasan de *los zurcidos caseros* [ocio burgués] a otras actividades, como la literatura [también del ocio burgués]. Además el cambio en la configuración social del cuerpo cuando se expresa que las mujeres ya no son *mujeres gruesas*, sinónimo de abundancia, antes bien, *se adelgaza y pule por momentos bajo el influjo de la cultura física*, es decir, el prototipo de mujer esbelta como imagen y modelo de la mujer occidental.

Sin embargo la narradora mantiene la visión de una rígida división de clases, que a su vez es una división del trabajo, puesto que este proceso de liberación implicaba a la vez una fuerte configuración del Otro –de la Otra- como forma de dominación, puesto que eran las mujeres de clases altas o al menos enriquecidas, las que lograban cambiar, ya que su labor era dirigir las actividades de servidumbre del hogar, no hacerlas, mientras que las mujeres de la servidumbre, sin educación, muchas veces sin esposo, fluctuaban de lado a otro sin ninguna estabilidad y su trabajo no permitía tiempo para un cambio (Reyes Cárdenas: 1996).

Pero lo más significativo es la apuesta ideológica por el cambio al adecuar la ciudad a la esfera del consumo y distribución de mercancías –la gran mayoría importadas- desde una postura de dominación a través de la formación de una particular opinión pública[45] favorable al cambio, por eso dice Ospina de Navarro: *En fin, nos civilizamos, según la opinión general.* La frase está cargada de ironía ya que esa opinión general no lo es tal, sólo la élite empresarial-progresista lo piensa así y sobre todo porque el proceso civilizatorio no sólo puede ser material, se debe dar por igual en todos los ámbitos de la vida; pero sobre todo porque esa es la imagen de ciudad que quieren construir: modernizar de acuerdo a intereses particulares y restringido a su espacialidad; inclusive Ospina de Navarro percibe el desfase y la yuxtaposición cuando plantea que a pesar de los esfuerzos *A veces encontramos en medio de estos balbuceos de civilización algunos detalles que huelen a pura selva… a helecho*. El final del cuento es más revelador puesto que aparece un extranjero, es decir, otro observador que no comparte los mismos códigos culturales y tiene otra

[45] Como se mostrará en el capítulo cuarto la configuración de una opinión pública fue necesaria para la emergencia del cronista Luis Tejada.

visión del mundo, un inglés, que –como eficaz recurso estético- interpreta la situación particular de la ciudad: *Medellín (pueblo atrasado de Colombia). Mujeres muy fecundas; piensan y sienten a gritos, pero tienen los ojos muy bellos.* (Pág. 70).

3.4. "Menos redes"

En este cuento, como toda la obra de Ospina de Navarro, el cambio en la concepción del mundo de la mujer resulta ser su *objeto estético*, cambio condicionado o tímido puesto que sigue limitado a su papel de jefa del hogar y restringido a las mujeres de clases altas. En este caso el tema es algo en apariencia tan superficial como el corte de pelo. El cambio se expresa en pasar de tener el pelo largo –muy al estilo de la virgen- a llevarlo corto –muy al estilo moderno:

> *Las mamás intransigentes, que condenaban la moda como un capricho propio de bailarinas descocadas, fueron convencidas pronto de que sólo se trataba de imitar a Juana de Arco, y más resignadas ya con la intervención de la santa, veían caer al suelo el cabello de sus hijas que ellas mismas cultivaron y cuidaron tanto tiempo como una planta preciosa* (Pág. 75).

El cambio es claro, pero la concepción del mundo sigue atada a la iconografía religiosa [es decir, sin ruptura], el referente para posibilitar el cambio es una francesa y a la vez santa: Juana de Arco que llevo el pelo corto y liberó por mandato divino a Francia de los ingleses. La influencia francesa es clara, pero también el peso de la tradición de cuño católica muestra todo su peso en las conciencias: como lo hizo una santa debe ser correcto. El diálogo es el recurso *estético* que utiliza la autora para evidenciar un problema. Entonces discute una pareja de novios: él a*unque poeta, era enemigo acérrimo de todo lo moderno* (Pág. 76) y ella una representante de las mujeres de clases altas que apoya el cambio. La

discusión se salva cuando aquél le regala un cuadro de María Magdalena en donde luce, como virtud, su larga cabellera; entonces ella le contesta con una carta fortaleciendo la opinión de él:

> *… esa escena tan dulce y delicada, que me ha encantado siempre, no habría sido posible si María Magdalena, por seguir una moda extravagante igual a la que hoy nos preocupa, hubiera recortado sus cabellos magníficos…* (Pág. 77)

Y más adelante dice que es necesario, para frenar semejante extravagancia que por decreto se deba prohibir el corte de pelo en las mujeres:

> *Por razones de estética, iguales a las que hacen defender el hermoso arbolado de la ciudad, queda absolutamente prohibido el sacrificio del pelo femenino. Las mujeres de doce años que quieran motilarse, habrán de presentar certificados por enfermas, por monjas o por locas.* (Pág. 78)

Esto muestra un claro anacronismo, no sólo la interpretación sesgada de equiparar la condición de la mujer actual con María Magdalena, sino también el fallido proceso de secularización, pilar de la vida moderna, ya que el hecho de enfrentarse de lleno con la tradición a través del cuadro, logra frenar los impulsos modernizantes; esto se nota claramente cuando la tradición se expresa al decir que *Por razones de estética* se debe prohibir *el sacrificio del pelo femenino*. Sin embargo, me parece que es más por razones religiosas, que estéticas.

***

Con todo la obra de Sofía Ospina de Navarro se puede entender como un esfuerzo por posibilitar unas mejores condiciones de existencia a las mujeres en

Medellín, pero no un cambio radical: mejor un proceso de adaptación de la tradición y del papel que dentro de ella juega la mujer[46] a los cambios que se consolidan durante la década de los veintes que se corresponden con un cambio radical a nivel de las ciudad, es decir, prepararse para la introducción del país, y en especial Medellín dada su vocación comercial y trabajadora, dentro de una amplio sistema de consumo (Uribe Celis: 1984). Pero también una tarea, digamos, de renovación o actualización moral, ya que pretende, con su ejemplo de "matrona-literata", que las mujeres se percaten, que *pueden hacer sin la aguja muchas cosas bellas*, pero sin salirse de su posición de jefas del hogar; esto sobre todo dirigido a las jóvenes recién casadas que son las más influenciables por las modas. En esto se relaciona con Alfonso Castro, en su magisterio higienizante y moral, pero en ella su liberalismo es restringido, si se quiere liberalismo-conservador[47], en aquél, radical. Ahora bien, más que moraleja, su intención es más pedagógica a través de consejos o "tips" didáctico-sociales, como se puede ver en la revista *Letras y Encajes* [el título mismo es revelador: literatura y costura], su libro de cocina y sus cuentos.

[46] Su contraparte podría ser María Cano pero con la clara diferencia de que ésta pretende crear un movimiento amplio, socialista, no de élite.

[47] La autora fue nieta, hija y hermana de políticos y presidentes, pertenece a la élite conservadora progresista antioqueña, es decir, educada a partir de las ideas modernas en lo que respecta a la importancia de los cambios sociales, pero conservadora de las clases sociales, de la tradición.

Capítulo 4.

Instantáneas 2. Crónicas: Luis Tejada el re-descubrimiento de lo superficial.

En la mayoría de los hombres hay una incapacidad manifiesta para adaptarse

a la civilización que ellos mismos han creado.

El Gato

Luis Tejada

Analizar la obra de *Luis Tejada* (1898-1924) presenta varios obstáculos debido a la gran cantidad de temas que su mente penetrante logró desentrañar; su carácter universalista capaz de identificar en el más mínimo detalle, en un fragmento, el rastro de la totalidad. La capacidad de identificar todo tipo de conexiones a partir de lo superficial inclina su perspectiva hacia una sociología de lo cotidiano[48], reflexionando a través de un registro diferente [crónicas] con la firme intención de abarcar un público más amplio, pero sobre todo, un carácter pedagógico. De esta forma se analizarán algunas de sus crónicas, enfatizando su estancia en Medellín en la década de los veintes del siglo pasado, ya que se pretende mostrar otra imagen de ciudad a partir de una serie de problemáticas que

[48] Quizá anticipando la reflexión filosófica y sociológica de Cayetano Betancur (1910-1982) en su libro *Sociología de la autenticidad y la simulación* (1955); pero también asimilando las nuevas formas de reflexión sociológica del berlinés Georg Simmel, al menos en su libro *Imágenes Momentáneas*, que es una recopilación de los aportes del sociólogo alemán para la revista alemana *Jugend* entre 1897-1907; también, en esa misma línea de influencias, con Walter Benjamin, influenciado por Simmel, en su libro *Calle de dirección única* (1928). Los dos sociólogos alemanes parten del fragmento, de lo superficial, para establecer análisis sobre la vida urbana-moderna.

se han venido desarrollando en los capítulos precedentes, pero bajo otro punto de vista más universal.

4.1 "La Universidad"[49]

En los capítulos anteriores un tema recurrente, expuesto como un problema al proceso de modernización, visto desde dos perspectivas, es la educación, entendida como formación desde la transmisión cultural de valores tradicionales, pero también como proceso formativo desde las diferentes instituciones de formación profesional, la educación sigue absorbida por la sombra penetrante de la iglesia, es decir, una educación clerical, que antes de permitir la ruptura, genera una suerte de continuidad de la tradición: la educación como forma de control social que genera individuos sumisos y resignados. El inicio de la crónica es revelador:

> *Tenemos otra vez planteado el problema universitario, de manera bien seria, y como de costumbre, por la intervención de autoridades extrañas al régimen interno de la universidad; como siempre, se le ha llevado al campo ardiente de la política, en donde no debiera situarse ningún problema educacionista para que no se contagie de la mediocridad ambiente.* (Pág. 49)

Tejada identifica y critica un problema que no se ha podido solucionar, permitiendo la continuidad de una concepción del mundo anclada en la égida totalizante de la iglesia, no la universidad en sí-misma, es decir, de lo que se

[49] Esta crónica está fechada en Medellín el 22 de mayo de 1919, entre paréntesis refiere que es la Universidad de Antioquia. Se han revisado varias compilaciones (consultar bibliografía) las crónicas que se analizaran están tomadas del libro *Mesa de Redacción* (1989).

enseña, sino cómo se enseña, bajo qué intereses ideológicos. En este caso se evidencia, para 1919, la no separación de las esferas de la vida a través de señalar que el problema universitario se debe a *la intervención de autoridades extrañas*. Esta intervención se extiende a todos los ámbitos de la vida social, por eso critica Tejada que se ha utilizado el problema educacional como bandera de un problema político, entre conservadores y liberales, condicionado por la iglesia como acérrima representante de la tradición. Pero el problema central no es sólo eso, sino la precariedad del ambiente político, cultural y económico que impregna al sentido universitario de mediocridad y conformismo, con lo cual la Universidad se subsume en un ciclo de clientelismo basado en el dogma religioso, pervirtiendo la esencia de la educación. La imagen de universidad para Tejada no puede ser clerical. Como tampoco la imagen de ciudad, puesto que, al plantear *la mediocridad ambiente*, se refiere a todo el ámbito urbano, la ciudad atrasada que aún no se define:

> *La causa de todo esto no es otra que el nombramiento hecho por el Consejo Universitario en el señor Félix Betancourt para Secretario de la Facultad de Derecho, nombramiento generalmente bien mirado, hasta que se supo que no era del agrado del Arzobispo antioqueño, criterio que decide aquí aún las más extrañas cuestiones de manera inapelable y definitiva, porque Medellín, no obstante sus humos de ciudad con edificios elegantes y otras mejoras materiales, no ha podido llegar a ser mayor de edad.* (Pág. 49)

Aquí identifica y sintetiza el problema: por más *edificios elegantes y otras mejoras materiales*, la ciudad intenta en un afán de competencia y reconocimiento mostrar que se ha modernizado, pero quizá no comprende que el cambio debe ser

simultáneo, es decir, no sólo material, sino también en la concepción del mundo basado en un proceso de racionalización del mismo, con su concomitante proceso de secularización[50]. Aquí el choque cultural adquiere diversos matices, ya que no se trata de dos visiones del mundo en tensión por el control, sino la consolidación de un tipo particular de concepción burguesa del mundo que pretende articular dos antagonismos: la tradición de cuño clerical con los cambios estructurales que trae consigo la vida urbana.

4.2. "La tiranía de los microbios"

En esta crónica Tejada critica el progreso basado en la higiene, tanto física como moral, como una forma no de civilización, sino como forma de control social parcial, de la élite liberal, con tintes de conservadurismo. Esta vez critica la postura del liberal Alfonso Castro *cuya fórmula de progreso se reduce a esta bella y sencilla palabra: agua*, constituyéndose más como límite de clase, como diferenciación social, antes que con la noble intención de civilizar.

[50] En otra crónica fechada en 1919, *A golpes de callado* (Pág. 51), se plantea el mismo problema. Esta vez establece una relación con el proceso europeo expresando con esto el anacronismo, fiel a su *estética*, cierra el texto de la siguiente manera: *Hoy se presenta un caso nuevo que plantea el problema que hace mucho resolvió Europa, de la independencia del poder civil; es ya de urgencia suma que se establezca de manera definitiva que éste no sea sometido incondicionalmente a las autoridades eclesiásticas...* Y más adelante critica a los políticos que se hacen pasar por sumisos, pero que en realidad reproducen el estado de cosas que mantienen el ámbito universitario bajo el poder eclesial: *¿Harán esto nuestras autoridades, serán capaces de un gesto de noble elación, o se limitaran como el pobre Manelink ante los oprobios ignominiosos a reconocer su impotencia porque "es el amo" y esperaran que un mal peor les recuerde su deber?* (Pág. 52-53). La tarea de las autoridades es posibilitar la autonomía del poder civil. Más adelante, en relación con la creciente criminalidad –también concomitante de la vida urbana- se relaciona la deficiente educación con este problema en la crónica *La ineficacia de la educación* (Pág. 131): *No nos atrevemos a afirmar que la educación, por deficiente que ella sea, influya en el aumento de la criminalidad, aquí o en alguna otra parte; pero sí aparece como una disciplina negativa, que deja intacto al ser primordial sin lograr conmoverlo o moldearlo en un sentido de perfección.* (Pág. 131).

A partir esto identifica la imposibilidad del discurso higienista de establecerse, ya que no se cuenta con la infraestructura necesaria para sostenerlo, ya que no se trata sólo de adquirir hábitos acorde con la vida urbana, con la aglomeración, sino que la vida urbana debe posibilitarlos, es decir, una cambio en las formas de relación se debe sustentar también en un cambio material, socio-espacial, para que en efecto se pueda "progresar". Por eso señala con nostalgia, pero no con anhelo que:

> *Antes la vida era sencilla y plena: se ignoraba que escupir en el suelo podría constituir un atentado contra la raza; el agua se bebía del cuenco sudoroso de la mano, tal como surge de los laboratorios nada limpios y poco escrupulosos de la Naturaleza… Hoy la vida se ha hecho compleja y deficiente; el miedo a los dioses celestes, a lo desconocido de ultratumba, se ha venido a sumar este otro terrible miedo a los invisibles dioses sanguinarios que andan en nuestras venas, que viven en nuestro vino y pan, que acechan en los dulces labios de la amada y en la mano que nos tiende nuestro mejor amigo.* (Pág. 58)

La sencillez en ningún caso es atraso o ignorancia o barbarie, en este caso es un proceso de adaptación práctica al contexto geográfico que se contrapone –la dicotomía campo-ciudad- al progreso como complejización de la vida a través de la creación de una suerte de "Otros del miedo", la idea de crear "enemigos" comunes que generen procesos de cohesión a partir del despliegue material que contrarresta *a los invisibles dioses sanguinarios*, de manera racional y que justifique de algún modo la transformación y construcción de los equipamientos necesarios para una buena Higiene. Lo esencial radica en que Tejada identifica muy bien que la ciudad es un artificio.

4.3. "Un sombrero de mujer"

Otro aspecto importante que emerge con el estilo de vida urbano –como se evidenció no sólo con Carrasquilla, sino con Castro y Ospina de Navarro- es la moda como forma de distinción. Tejada identifica muy bien que el *objeto* de la moda es la mujer, pero exaltando esta condición como forma de liberación, como forma expresiva de una subjetividad que ha estado constreñida, que encuentra en la moda –también liberada de cierta forma- la manera a través de la cual expresar dicha liberación rompiendo los códigos vestimentarios –claro para asumir otro modelo de constreñimiento pero más flexible-, asumiendo el cambio de lo simétrico a los asimétrico, que vendría siendo expresión del ordenamiento del caos que la vida burguesa establece:

> *En los sombreros de los hombres hay una tendencia a ser todos iguales; los sombreros de las mujeres, al contrario, quieren ser todos desiguales* […] *Por eso un sombrero, es el juguete, inverosímil por excelencia, lleno de infinitas posibilidades, que están más allá de la Razón y de la Geometría, más allá de la línea suprema.* (Pág. 92)

Las diferencias en las formas de concebir el mundo entre los géneros es evidente, los hombres parecen uniformados, mientras las mujeres asumen una *estética* de lo novedoso, del lujo[51], más acorde con el movimiento constante que

[51] En la crónica *El Lujo* (Pág. 153) se plantea esto desde la óptica de la economía casera: mientras el hombre es más sobrio es menos derrochador, mientras la mujer más autentica es más derrochadora: *La mujer posee el instinto del lujo como posee otros instintos exquisitos con que la naturaleza la ha dotado: el instinto de la coquetería, el instinto de la mentira, el instinto de hacer sufrir.* (Pág. 153); en *La influencia de los sombreros* (Pág. 179) se plantea además que los sombreros –en este caso la excusa es partir de ellos- no sólo son forma de distinción y lujo, sino forma de expresión de la subjetividad, con lo cual Tejada establece un punto importante de la vida moderna: la moda como expresión de las

implica la época moderna, estableciendo así unas prácticas del consumo en relación con su posición de administradoras del hogar, al menos en lo que respecta al vestuario implantadas desde una óptica mercantil. Pero el lujo constituye otra forma urbana, aspecto más objetivo que subjetivo, puesto que es impuesto [auto-impuesto] desde afuera, es un aspecto externo de la condición urbana que se hace para ostentar.

4.4. "Las vitrinas"

La configuración de una economía de intercambio requiere la creación de nuevos espacios para la distribución, exhibición y consumo de mercancías. Tejada utiliza el recurso estético de comparar dos distintas ciudades para establecer el proceso de asimilación de las ideas liberales y cómo dicha asimilación se expresa en la configuración de las casas y las calles, esta vez, en las vitrinas. Aunque extenso, el siguiente fragmento ejemplifica la configuración de estos nuevos espacios:

> *En las vías comerciales, se nota un aspecto cuchicheante y tumultuoso de bulevar. Las buenas familias burguesas salen con sus niños, porque el visiteo de las vitrinas es una diversión honesta y económica… Contemplando todo esto, así, de lejos, parece como si muchas gentes de provincias hubieran invadido la ciudad, y se extasiaran, con esa característica curiosidad aldeana, ante las maravillas capitalinas.*
>
> *Es un esfuerzo laudable este de la Sociedad de Mejoras Públicas al querer fomentar un aspecto tan interesante de la belleza urbana, como ese de los escaparates de los*

condiciones internas-subjetivas, que se expresan materialmente, es decir, la forma en que se "materializa" la vida subjetiva, a través de la apariencia, de lo superficial.

almacenes. Pero aún nos falta mucho: falta sobre todo la uniformidad continua: hay una vitrina aquí, otra allá a media cuadra, después de un trayecto de sombra pavorosa, y la tercera esta quien sabe dónde. El conjunto no es espléndido ni brillante. Sólo será cuando se construya una vía verdaderamente comercial […] *Entonces el hombre noctívago podrá disfrutar ese placer exquisito que apenas lo proporcionan las grandes ciudades, de ir entre la multitud contemplando los escaparates incitantes, las alucinadas vitrinas de las joyerías, de las perfumerías, de los almacenes de modas, las sedas, las estatuillas, los encajes, los tapices, las lozas, los juguetes, todo eso que da a la calle el ambiente férico y deslumbrante de los cuentos de Oriente.* (Pág. 99)

Esta es la imagen de la ciudad actual, contrapuesta a la ciudad futura, imagen utópica que expresa el anhelo modernizante de Luis Tejada chocando con la ciudad real, la que se practica. Pero la crítica es en parte a la Sociedad de Mejoras Públicas, que no logra entender que el cambio debe ser general y no parcial, la uniformidad de la que habla Tejada en ningún caso es afán de control, es afán, si se quiere, y es necesidad de un despliegue necesario del componente material para sostener la introducción al sistema de mercado; por eso la crítica implícita: las vitrinas se configuran –para este caso en particular- a partir de un concurso que esconde un claro interés de clase, articulando la proyección de ciudad, con la proyección empresarial y comercial; por eso, *aún nos falta mucho*[52]*: falta sobre todo la uniformidad continua*.

[52] Esto se relaciona claramente con el cuento del capítulo anterior *¡Nos falta Mucho!* de Sofía Ospina de Navarro.

Sin embargo, es posible identificar el proceso de masificación en el doble sentido: de mercancías y de personas; estas últimas todavía guardan un fuerte componente rural –debido esto a la no generalidad de las formas modernas- por eso plantea como problema que *muchas gentes de provincias hubieran invadido la ciudad, y se extasiaran, con esa característica curiosidad aldeana, ante las maravillas capitalinas*, pero no por la gente de provincia, sino porque recuerda el paseo dominical de "bajar al pueblo", que a verdaderos habitantes de la ciudad, es decir, urbanitas. Esto condiciona la imagen de ciudad que configura literariamente Tejada, acorde con su apuesta liberal-socialista: una ciudad planificada, pero no de acuerdo a las simples leyes del mercado ni a rancios intereses de clase, sino una ciudad moderna que posibilite la ruptura con las formas socio-espaciales del campo, es decir, cambiar la relación campo-ciudad a ciudad-campo, ya que entiende la importancia de la ciudad como eje articulador de la vida moderna. De ahí la fisiología que describe: una ciudad llena de mercancías en donde el *hombre noctívago podrá disfrutar ese placer exquisito que apenas lo proporcionan las grandes ciudades, de ir entre la multitud*.[53] Es claro que Tejada identifica la noche como el momento en que se pueda disfrutar de las vitrinas, ya que el día es para trabajar[54],

[53] Aquí la influencia del cuento de Edgar Allan Poe *El hombre de la Multitud* es clara, la misma apuesta de perderse entre la gente, sin mezclarse, pero sin resaltar demasiado y encontrar en la noche ese mundo de posibilidades que el formalismo del trabajo no permite: la noche como el lugar de lo posible.

[54] Lo plantea en la crónica titulada *En la calle* (Pág. 169): *La hora más propia para estar en la calle es el atardecer, cuando las fábricas, los almacenes y otras oficinas arrojan fuera una multitud llena de esa alegría peculiar que ha dejado el trabajo por fin…* (Pág. 169); es interesante observar que Tejada logra identificar tres tipos de trabajadores: el obrero, el almacenista y el oficinista; el primero producto de la fábrica, los otros prestadores de servicios. Entonces una experiencia se configura en relación directa con el deambular, con salir del trabajo y dejarse llevar por las vitrinas y los espacios públicos.

pero también identifica la imposibilidad de la noche[55] y del anonimato. La noche se constituye para Tejada como una posibilidad de contrarrestar los efectos negativos del sistema de producción capitalista. Aun cuando no lo define de esa forma se refiere al proceso de alienación generado por el trabajo *duro y oprobioso* que no permite el libre desenvolvimiento del *ser hombre*. Además es revelador el cambio en el modelo de ciudad que propone –también acorde con su visión del mundo- entre occidental, pero con…*el ambiente férico y deslumbrante de los cuentos de Oriente*. Una síntesis cultural como tarea de la cultura latinoamericana.

***

Con todo, el surgimiento de la crónica en la figura de Luis Tejada permite identificar no sólo un nuevo registro, un nuevo mecanismo de lectura que al contrario del cuento y la novela, permite un público más amplio, podríamos decir que es una forma de democratizar la literatura, pero es también la necesaria formación de un opinión pública –en medio de un ambiente de analfabetismo, de miseria y pobreza, de desigualdades-. La crónica, por su carácter instantáneo, rápido, permite abarcar no sólo al público culto, sino también al trabajador, al

[55] En la crónica *La Noche* (Pág. 277) dice: *Indudablemente, somos el pueblo más dormilón sobre la tierra*. Y más adelante: *A las ocho, dos terceras partes de la población –matronas, maridos, doncellas, niños- descansan en paz de Dios; a las diez, la otra tercera parte –estudiantes, profesores, etcétera- se disponen a ir a la cama. Es la hora en que la ciudad está ya solitaria y en silencio…* Ante esto critica no como propensión a la pereza, sino como incapacidad de adaptación, como consecuencia de la no-ruptura con el pasado rural, que tienen una temporalidad más natural y condicionada sólo por el trabajo: *Es un resultado directo de nuestra mala comprensión de la vida, de nuestra incapacidad de adaptarnos a ciertas formas sociales de civilización, de nuestra falta ingénita de alegría colectiva y de la escasez de cultura general*. Es importante la agudeza de Tejada al decir *nosotros*, es decir, de identificar un problema general, que se puede extender a todas las ciudades colombianas que presenten la misma fisionomía, pero que también es un problema universal: la alienación del trabajo y del trabajador producto del sistema de producción capitalista, por eso la falta de alegría y cultura general: la noche adquiere en Tejada el terreno de la libertad.

desocupado, a las amas de casa, etc., por supuesto que esto, quizá, en detrimento de la profundidad en las reflexiones; pero en este caso, el detrimento no es tal, debido a la capacidad de descubrir en el detalle, los rasgos de la totalidad, de la sagacidad de Tejada al identificar cuál es el fragmento clave para establecer las diversas relaciones problemáticas con las cuales hacer el análisis. Y es precisamente como forma de expresión de una realidad que la crónica se reviste de importancia, ya que al partir de cualquier punto de lo superficial, indica también que la ciudad en sí-misma es ya diferente: la experiencia fragmentada es el síntoma de los nuevos tiempos, por eso las reflexiones tampoco deben estar recargadas de profundidad, sino exponer el cambio insustancial – que a la vez es significativo, revelador-; para esto se requiere de otro tipo de intelectual, más crítico que afirmativo, que sea capaz de identificar la esencia de los problemas y establecer una crítica mordaz, directa, pero sutil. Es importante el cambio que se evidencia en Tejada, de un modelo [o imaginario] de pensamiento basado en las *fisiologías*, a la reflexión sociológica a partir de la descripción las formas de socialización como se le presentan en la observación.

Capítulo 5

¿Conclusiones?

Pretender concluir un proceso investigativo permite caer en el error de pensar que el objeto de estudio también lo está, una forma de encasillarlo en esquemas conceptuales a los cuales la realidad en sí-misma no responde. Ahora bien, este trabajo investigativo se centró en el proceso de configuración de la experiencia urbana moderna, para la ciudad de Medellín.

Eso posibilitó establecer –no como final, sino como punto de partida- que la consolidación de un estilo de vida urbano-moderno empezó a emerger, con brotes aislados, pero al fin síntomas, desde las tres últimas décadas del siglo XIX condicionado por una economía de intercambio –un poco más consolidada- la cual sirvió de base para articular una serie de relaciones sociales que se venían practicando de manera aislada, esporádica y, sobre todo, no configurada como sistema de creencias y actitudes, es decir, aun no una concepción del mundo ni una ideología generalizada; sin embargo la articulación se dio con las nuevas formas que emergen al instaurarse una economía de intercambio constante de mercancías, pero sin mezclarse, mejor yuxtaponiéndose, permitiendo así la emergencia o la permanencia de las formas tradicionales, no disueltas. Es necesario aclarar otra vez que no se trata de un determinismo económico, antes bien, es un determinismo sociológico.

Establecer este punto de origen no implica ver el proceso de forma lineal, lo que se quiere es evidenciar el proceso como tal, no necesariamente como causa-efecto, sino como la articulación de una serie de procesos que encuentran un punto de concentración, generando así un nuevo proceso. Además también sirve para evaluar el mismo proceso, para entender las dinámicas posteriores a través de las cuales se construye la ciudad, como forma expresiva de un complejo de relaciones sociales. En este caso la ciudad no es aún un centro industrial que generó como en el caso del proceso europeo una ruptura clara con el pasado, sino que se constituyó como eje articulador de la distribución de mercancías provenientes de otras regiones del país, pero sobre todo del extranjero. Esta es la clave, no es un centro industrial –sólo después de 1920 se puede, de manera incipiente al menos, hablar

de industria- sino un centro comercial, en donde la dinámica de la mercancía condiciona las actitudes y las diversas relaciones sociales.

Con todo, la experiencia se configura a partir de una fuerte tensión entre la tradición y la modernidad que llega vía las mercancías, pero que encuentra una tradición, si bien tampoco consolidada, sí fortalecida a través del dogma religioso. Esa modernidad llega ya consolidada de Europa, pero la tensión permite establecer un proceso diferente, que se deriva de aquel, pero que no es el mismo. La modernidad nunca fue homogénea. La diferencia radica en la no ruptura con el pasado, en la continuidad de un núcleo de tradición protegida por la religión, tal como se puede rastrear en la ciudad actual, pero que es consciente de la necesidad de transformación de ciertas esferas de la vida, como la económica, pero totalmente constreñida para evitar la autonomía de cada una, es decir, para evitar la secularización, de ahí el poder de la Iglesia, para inmiscuirse, por ejemplo, en la educación y la política. Proceso que continúa.

Ahora bien, esto permite establecer que esta experiencia en particular no permite un desenvolvimiento de la individualidad, no permite el desarrollo de las capacidades individuales, antes bien, crea seres sumisos, resignados, que buscan cualquier medio de subsistencia de manera fácil y rápida; además porque la ciudad se configura desde el punto de vista de la élite, es decir, no incluyente, con lo cual el proceso de invisivilización de las poblaciones marginales –doble invisivilización- se hace más marcado, adquiriendo tintes de una fuerte intolerancia. Pero también permite el fortalecimiento de las viejas estructuras, aquí, "lo sólido", todavía, "no se desvanece en el aire", de ahí la continuidad y no la ruptura; esta última sólo se da de manera parcial y en lo que concierne a la

economía. Pero también desde el punto de vista socio-estético asume un cambio: las relaciones mediadas por códigos vestimentarios definidos no sólo por la profesión, sino por su condición de clase: además de diferenciación, también es límite.

También se percibe una clara asimilación de la literatura moderna, desde tres registros diferentes, que indican a la vez tres formas diferentes de ciudad. La ciudad como proceso constante. De esta manera Tomás Carrasquilla expresa la migración del aldeano hasta convertirse en urbanita, identificando su perseverancia acertada o no, de integrarse, cuya forma se hace a través de un proceso de enmascaramiento; su obra se inscribe dentro de la novela decimonónica como forma de expresión de la vida moderna, que tiene como intención una imagen completa de la totalidad. Alfonso Castro acepta que el modelo progresista e higienista –copiado de las grandes ciudades europeas- es la única forma para la configuración de la ciudad ideal que propone, con lo cual se podría dar una ruptura e instaurar una clara y abierta política liberal, pero enmarcado en un modelo local de dirigente político (el médico); también en relación con la novela decimonónica, pero más progresista e ideológica. Por otra parte Sofía Ospina de Navarro, establece un modelo idílico que puede –y ella pretende que así sea- mantenerse, pero condicionado a consentir algunos componentes urbanos, sobre todo los de urbanidad y buen comportamiento; con ella el cuento adquiere un carácter de consejo, sobre todo para las mujeres casadas y de clase alta, en donde se pueden conservar –yuxtapuestos- el cambio urbano y la felicidad bucólica de una ruralidad idealizada a través de la tradición.

Luis Tejada, con sus crónicas, visualiza una serie de transformaciones estructurales y subjetivas concomitantes a sus ideas y prejuicios, de acuerdo a su visión del mundo alejada de la tradición –pero como él mismo lo dice, no generalizada-. Es capaz de leer lo superficial de los acontecimientos y lo que ellos encubren: el conflicto insalvable. Tejada reconfigura una ciudad conflictiva en sí misma, una nueva experiencia donde la ciudad aparece como disolución –sin lograrlo del todo- y también como emergencia de formas sociales que surgen, para desaparecer o petrificarse, pero nunca estabilizarse.

De esta manera cada registro es una ciudad diferente, con el componente común de la contingencia, el azar y la imprevisibilidad, atravesadas por diversas problemáticas y diversas temporalidades que la definen, en todo caso como proceso continuo. De esta forma los discursos y tipologías literarias también se ven modificados dependiendo del movimiento continuo del proceso urbano, de ahí que encuentren lectores ideales –como lo propone Eco: ya establecidos o para formar- lo que de cierta forma también configura un proceso de banalización por medio de las diversas estrategias estéticas al canonizarse, en donde, tanto el escritor, como el lector, constituyen una élite literaria. Las diversas textualidades responden entonces a las exigencias del medio, por eso la intención de re-construir la experiencia moderna demanda que se haga a través de tres diferentes registros, permitiendo así identificar diferentes ciudades que responden a cuatro concepciones del mundo, a cuatro formas de experimentar la ciudad en constante tensión.

Bibliografía

Asthon Dore. *Una fábula del arte moderno*. 1991. Fondo de Cultura Económica. Madrid.

Bajtin Mijail. *Teoría y Estética de la Novela*. 1989. Madrid. Taurus.

Balzac Honoré de. *La obra maestra desconocida*. 1991. Monte Ávila. Venezuela.

Baudelaire Charles. *El pintor de la vida moderna (1863)*. 1995. El Áncora. Bogotá.

Benjamin Walter. *Iluminaciones II. Un poeta en el esplendor del capitalismo.* 1972. Taurus. Madrid.

Berman Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*. 1991. Siglo XXI. Bogotá.

Botero Fabio. *Cien años de vida de Medellín 1890-1990.* 1994. Editorial Universidad de Antioquia. Medellín.

Botero Herrera Fernando. *Medellín: historia urbana y juego de intereses*. 1996. Editorial Universidad de Antioquia. Medellín.

Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia.* 1987. Ediciones Península. Madrid.

_____. *El dialogo inconcluso*. 1970. Monte Ávila Editores. Caracas.

Calinescu Matei. *Cinco caras de la modernidad*. 2003. Editorial Tecnos. Madrid.

Carrasquilla Tomás. *Hace Tiempos III*. 1995. Editorial Universidad Pontificia Bolivariana. Medellín.

_____. *Frutos de mi Tierra.* 2008. Alfaguara. Bogotá.

_____. *Ligia Cruz. El Zarco.* 1995. Editorial Universidad Pontificia Bolivariana. Medellín.

_____. *Acuarelas y Discos cortos.* 1991. Ediciones Autores Antioqueños. Vol. 60. Medellín.

Castro Alfonso. *Abismos Sociales*. 1992. Imprenta Editorial. Medellín.

_____ *Clínica y Espíritu*. 1940. Editorial ABC. Bogotá.

_____ *Hija Espiritual.* 1905. El espectador. Medellín.

_____ *Los Humildes.* 1910. Imprenta Editorial. Medellín.

_____ *El Señor Doctor*. 1999. Editorial Universidad Pontificia Bolivariana. Medellín.

Didi-Huberman George. *La Pintura Encarnada*. 2007. Universidad de Valencia. Valencia.

Dilthey Wilhem. *Teoría de la concepción del mundo.* 1945. Fondo de Cultura Económica. México.

Eagleton, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. 1998. Fondo de Cultura Económica. México.

Eco Umberto. *Lector in Fabula. La cooperación narrativa en el texto narrativo.* 1993. Editorial Lumen. Barcelona.

Henríquez Ureña Max. *Breve Historia del Modernismo.* 1985. Fontamara. Medellín.

Henríquez Ureña Pedro. *Las Corrientes Literarias en la América Hispánica.* 1949. Fondo de Cultura Económica. México.

Frisby David. *Fragmentos de la modernidad. Las teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin.* 1992. Visor. Madrid. 1992

_____. *Paisajes Urbanos de la Modernidad*. 2007. Universidad Nacional de Quilmes. Buenos Aires.

García Berrio Antonio. *Los géneros literarios. Sistema e Historia.* 1992. Cátedra. Madrid.

Geiger Moritz. *Estética.* 1951. Argos. Buenos Aires.

Gómez García Juan Guillermo. *Colombia es una cosa impenetrable. Raíces de la intolerancia y otros ensayos sobre historia política y vida intelectual*. 2006. Diente de León. Bogotá.

Gutiérrez Girardot Rafael. *Modernismo. Supuestos Históricos y Culturales*. 1987. Fondo de Cultura Económica. Bogotá.

Greenberg, Clement. *La pintura moderna y otros ensayos*. 2006. Siruela. Madrid.

_____. *Arte y Cultura*. 1979. Gustavo Gili. Barcelona.

Jauss Hans Robert. *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética.* 1992. Taurus. Madrid.

_____. *Historia de la literatura como provocación.* 2000. Península. Barcelona.

Koffler Leo. *Contribuciones a la historia de la sociedad Burguesa.* 1972. Amorrotu. Argentina.

Loaiza Cano Gilberto. *Luis Tejada y la lucha por una nueva cultura.* 1995. Colcultura. Bogotá.

_____. *Nueva antología de Luis Tejada.* 2008. Universidad de Antioquia. Medellín.

Lukács György. *Teoría de la novela.* 1999. Círculo de lectores. Barcelona.

Mayor Mora Alberto. *Ética, Trabajo y Productividad en Antioquia.* 1985. Tercer Mundo. Bogotá.

Nisin Arthur. *La literatura y el lector.* 1962. Nova. Buenos Aires.

Ospina de Navarro Sofía. *Cuentos y crónicas.* 2007. Hombre Nuevo. Medellín.

_____. *Cuentos y crónicas.* 1926. Tipografía Industrial. Medellín.

_____. *La abuela cuenta.* 1964. Gran América. Medellín.

_____. *La buena mesa.* Argemiro Salazar. Medellín.

Pöppel Hubert. *Tradición y modernidad en Colombia. Corrientes poéticas en los años veinte.* 2000. Universidad de Antioquia. Medellín.

Rama Ángel. *Rubén Darío y el modernismo*. 1985. Adalfi. Madrid

_____ *La ciudad letrada*. 1984. Ediciones del Norte. Hanover.

_____ *La narrativa de Gabriel García Márquez. Edificación de un arte nacional y popular.* 1991. Instituto Colombiano de Cultura. Bogotá.

Raymond Williams. *El campo y la ciudad*. 2001. Paidós. Buenos Aires.

Reyes Cárdenas Catalina. 1996. *La vida cotidiana en Medellín, 1890-1930.* Tercer Mundo. Bogotá.

Romero José Luis. *Estudio de la mentalidad burguesa.* 1977. Alianza. Madrid.

_____. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas.* 1999. Universidad de Antioquia. Medellín.

_____. *Situaciones e ideologías en América Latina*. 2001. Universidad de Antioquia. Medellín.

_____. *La ciudad occidental.* 2009. Siglo Veintiuno. Buenos Aires.

Rotker Susana. *La invención de la crónica.* 2005. Fondo de cultura económica. México.

Rudé George. *La Revolución Francesa*. 2004. Javier Vergara. Bogotá.

Ruiz Gómez Darío: *Proceso de la cultura en Antioquia.* 1987. Secretaria de Educación y Cultura de Antioquia. Medellín.

Simmel Georg. *El individuo y la Libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. 1986. Península. Barcelona.

_____ *Filosofía del Dinero*. 1977. Instituto de Estudios Políticos. Madrid.

_____ *Sobre la aventura. Ensayos de estética.* 2004. Península. Barcelona.

Sloterdijk Peter. *Extrañamiento del mundo*. 1998. Seix Barral. Barcelona.

Sombart Werner. *El Burgués*. 1972. Alianza. Madrid.

Tejada Luis. *Mesa de redacción.* 1989. Universidad de Antioquia. Medellín.

_____. *Gotas de Tinta.* 1977. Instituto Colombiano de Cultura. Bogotá.

Todorov Tzvetan. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. 1970. Signos. Madrid.

Uribe Celis Carlos. *Los años veinte en Colombia*. *Ideología y Cultura*. 1984. Aurora. Bogotá.

Writh Louis. *El urbanismo como modo de vida*. 1968. Pres. Buenos Aires.