

Tomás Carrasquilla y los críticos colombianos del siglo XX

Pablo Montoya Campuzano
Universidad de Antioquia

Recibido: 10 de octubre de 2008. Aceptado: 16 octubre de 2008

Resumen: El artículo hace un recorrido por las maneras en que los críticos colombianos más representativos del siglo XX han interpretado la obra de Carrasquilla. El cotejo de las diferentes lecturas permite, a su vez, aproximarse a los núcleos temáticos más polémicos que ha suscitado Carrasquilla a lo largo del tiempo en el seno de la crítica literaria nacional. Desde el asunto del lenguaje, pasando por la parodia y el humor, hasta las cuestiones del regionalismo y el cosmopolitismo son tratadas en este artículo. Se sopesan desde la actualidad las visiones que sobre Carrasquilla hicieron Baldomero Sanín Cano, Rafael Maya, Hernando Téllez, Rafael Gutiérrez Girardot y Rafael Humberto Moreno Durán, entre otros. Este itinerario culmina con una lectura de las posiciones que la Revista Mito y los nadaístas asumieron frente a la obra del escritor antioqueño.

Descriptor: Crítica literaria colombiana del siglo XX; Regionalismo; Realismo; Lenguaje popular; Humor y parodia; Revista Mito; Dadaísmo; Valoraciones sobre la obra de Carrasquilla.

Abstract: This is a survey on the ways 20th century Colombian literary critics have interpreted Tomás Carrasquilla's literary production. The confrontation of the different readings allows to approach the more polemical issues provoked by the author in the core of national literary criticism, such as: language, parody and humor, regionalism and cosmopolitanism. The points of view of Baldomero Sanín Cano, Rafael Maya, Hernando Téllez, Rafael Gutiérrez Girardot and Rafael Humberto Moreno Durán are weighed here from a contemporary perspective. This itinerary closes with a reading of the positions assumed about Carrasquilla's work by the editors of the journal *Mito* and the Nadaístas.

• Doctor en Estudios Hispánicos de la Universidad de la Nueva Sorbona, París III. Escritor y profesor de literatura de la Facultad de Comunicaciones. Coordina actualmente el Doctorado en Literatura de la Universidad de Antioquia. Este trabajo hace parte de la investigación "El escritor colombiano y la crítica".

Key words: Colombian literary criticism; Regionalism; Realism; Popular language; Humor and parody; Mito journal; Nadaism.

Desde que se publicó *Frutos de mi tierra* en 1896, la crítica literaria colombiana ha señalado los tópicos fundamentales de la obra de Carrasquilla. Ellos no han cambiado demasiado, o los temas no parecen, al menos, haber sufrido mayores transformaciones a lo largo del siglo XX. Siempre ha aparecido, por ejemplo, el asunto del lenguaje en esta singular narrativa. Y el asunto de la lengua literaria que Carrasquilla usa remite a uno de los núcleos más polémicos en que la crítica colombiana se ha detenido a propósito de este autor. En 1916 Antonio José Restrepo decía que Carrasquilla era un autor raizal por su lenguaje, tan inextricablemente asociado a la tierra de Antioquia. (Restrepo, 1958, XIX) Para Restrepo hay en Carrasquilla una suerte de consustancialidad entre hombre y tierra, entre individuo y colectividad. Y todo ello es verificable en el uso de una retórica literaria desde la cual el pueblo se expresa con eficaz fidelidad. Las observaciones de Restrepo otorgan a estos rincones andinos una suerte de manantial verbal de riquezas caudalosas. Prodigios lingüísticos que se daban casi silvestremente cuando Carrasquilla decidió demostrar que lo prosaico colombiano era novelable, y que, debido a situaciones de aislamiento geográfico, se conservaban casi intactos desde los tiempos de la colonia. Carrasquilla fue algo así, y en esto confluyen muchos críticos que se han aproximado a su obra, como el amanuense que merecía Antioquia. Esa especie de Adán, para utilizar una imagen cara a los exponentes de lo Real latinoamericano, que necesitaba esta provincia única de Colombia para que se nombrara literariamente.

Lenguaje y región representan, entonces, una confluencia de realidades culturales que la primera recepción de la crítica colombiana aborda en la obra de Carrasquilla. Incluso se podría argüir que es la lengua, el uso de las hablas de ciertos sectores populares —el esclavo, el minero, el comerciante, el campesino, las cocineras pueblerinas, los niños escolares, etc.— lo que hace de Carrasquilla un autor innegablemente regional. Ahora bien, este matiz de lo regional ha tenido una serie de consideraciones que oscilan entre el repudio y el ensalzamiento, entre el rechazo y la admiración. Para algunos críticos la grandeza de Carrasquilla, es decir, su esencia misma como escritor universal, reside en el modo en que su imaginario ha recreado precisamente lo local. Carrasquilla, como lo indica Unamuno en ese credo que siguieron al pie de la letra los escritores nativistas latinoamericanos tipo

Alejo Carpentier, Arturo Uslar Pietri y Miguel Ángel Asturias, es amplio desde la aparente estrechez. Su obra, para ser más explícitos, brota desde la escuelita pueblerina donde un tullido enseña, pero es respirable en los círculos intelectuales de cualquier parte del mundo hispánico. Un crítico como Baldomero Sanín Cano, el gran defensor de las nuevas tendencias modernistas, decía en 1928 que Carrasquilla “[...] por la fuerza representativa de su expresión [...]” era el único novelista del cual podía ufanarse la patria colombiana. Para Sanín Cano es evidente que esta obra por ser hondamente regional tenía todas las condiciones para gozar de “[...] carta de naturaleza en la literatura de todos los tiempos y naciones”. (Cano, 1958, 28) Sanín Cano considera, no obstante, que la grandeza de Carrasquilla reside no tanto en el uso del lenguaje popular como en la eficacia arrolladora con que el narrador enfrenta las escenas de conjunto: la procesión, el baile, el bodorrio, la misa, el mercado. Es aquí donde el escritor antioqueño manifiesta una impresionante vitalidad y el amplísimo conocimiento que posee de su región.

En realidad, es en la crítica de Sanín Cano donde puede apreciarse el conflicto de Carrasquilla como autor regionalista. La valoración del ensayista pasa por dos etapas. La primera crítica, bastante entusiasta, la escribe Sanín Cano en 1928, cuando se celebran los 70 años del escritor antioqueño. La segunda aparece en 1944, al publicarse *Letras colombianas* en el Fondo de Cultura Económica de México. Entre las dos fechas muchos de los debates literarios que se produjeron en Colombia frente a la decadencia modernista con su exótico cosmopolitismo y la necesidad de que entre nosotros hubiera literatura de raigambre nacional en cierta medida se han aclarado. En los años 40 del siglo XX el desarrollo de la literatura latinoamericana demuestra con holgura que el Carrasquilla de las *Homilias*, que proponía un 20 de julio literario con obras de la casa y para el consumo de la casa, era quien tenía razón. Pero en *Letras colombianas* se mitiga el tono de la alabanza que se había hecho en 1928. Continúa el encomio por la visión aguda de un narrador que sale bien librado frente a los hombres y la naturaleza descritos, por una obra que conoce con hondura la psicología infantil y los recovecos de la sensibilidad femenina, y que goza como ningún otro novelista colombiano de su época de un talento excepcional para pintar las costumbres de su pueblo. Pero, al final de sus anotaciones, Sanín Cano dice que el lenguaje de Carrasquilla, a pesar de sus evidentes encantos, será siempre un obstáculo para apreciar fuera de Colombia su verdadera dimensión taumaturga. (Cano, 1977, 439)

El tema de la recepción de Carrasquilla fuera de Antioquia y de Colombia ocupa, sin duda, un puesto importante en el conjunto de la crítica que se ha ocupado de este escritor. En algunos casos este punto se asume directamente y se ventilan causas diversas. Rafael Maya, en el prólogo a la edición argentina de *La marquesa de Yolombó* de 1945, analiza las causas del desconocimiento de la obra de Carrasquilla en América. De hecho, lo que busca este estudio preliminar es presentar un autor americano bastante desconocido a los lectores de la colección Clásicos Jackson. Ya desde entonces se planteaba uno de esos contornos contradictorios de la obra de Carrasquilla. Este era, a cinco años de su muerte, un clásico que muy pocos conocían. Para Rafael Maya el problema que suscita Carrasquilla tiene que ver, por un lado, con la insularidad intelectual que padeció Colombia a finales del siglo XIX e inicios del XX. Insularidad que Maya, crítico de raíces conservadoras, señala pero no explica adecuadamente. Nostálgico de una cierta grandeza intelectual vivida por la Atenas Suramericana, Rafael Maya parecía ignorar que el aislamiento artístico colombiano lo produjo una regeneración política vorazmente conservadora y sus proyecciones literarias afianzadas en la imagen de políticos gramáticos cuyo altar cultural único estaba cimentado en Bogotá. Carrasquilla por ello mismo es esa voz, ignorada por el centro, que escribe desde una periferia. Maya, luego de pasar por alto este asunto, se refiere a una segunda causa del desconocimiento de la obra de Carrasquilla. Este se debe también a los gustos del establecimiento literario colombiano proclive más a la aventura amorosa con ribetes románticos tipo *María* y *La vorágine* y no a la trama socarrona propuesta por el narrador de Santo Domingo. Carrasquilla, según Maya, no “[...] es nada sentimental y su visión de la realidad es aguda, penetrante, casi dolorosa”. (Maya, 1958, 6) Su prosa se caracteriza por no caer en el fácil lirismo, ni en los pesados énfasis, ni en retóricas aplastantes. Siendo el menos literario de los escritores en una geografía atiborrada de altisonancias estilísticas, Carrasquilla aventaja a todos en el dominio del idioma. Pero hay algo que inquieta en este, por momentos, brillante prólogo. Maya considera que los hábitos mentales del pueblo colombiano se inclinan más por un arte anclado en el ensueño y la emoción que en la exactitud y el análisis. Es como si la sensibilidad de este pueblo no tuviese la preparación exigida para mirarse en el espejo narrativo que le ofrece Carrasquilla. Con esta apreciación sobre la ausencia de lectores para una obra esencial, Maya se enlaza con lo que años más tarde escribe Anderson Imbert sobre

el autor antioqueño en su *Historia de la literatura hispanoamericana* de 1954. La imagen que plasma Imbert, al referirse al autor de "En la diestra de Dios padre" es la de un escritor extraviado en un villorrio andino que teje novelas asombrosamente bien escritas que casi nadie lee. "El escribir en el vacío, sin público y sin aspiración al libro, dañó la armazón de sus relatos", señala Imbert (2003, 379). He aquí, pues, uno de esos ejes problemáticos que siempre ha tenido la obra de Carrasquilla. Parece ser una obra escrita, no para celebrar grandezas y pujanzas regionales como creen algunos apologistas de la región, sino para plantear problemas mayúsculos a sus lectores.

Otra de las causas señaladas por Maya del desconocimiento de Carrasquilla es, por supuesto, el carácter regional de sus obras (Maya, 1958, 6-7). Aquí el crítico payanés toca un punto que aún continúa vigente a la hora de estudiar los textos de Tomás Carrasquilla. La pregunta no es nada desdeñable: ¿Por qué, según algunos círculos literarios de la actual Colombia, Carrasquilla es un escritor que sigue siendo comprensible sólo para los antioqueños y, en esta medida, de importancia discutible para ese afuera que se levanta más allá de las montañas, los valles y los ríos de esta región? En tal perspectiva, es muy dicente el apunte de Juan Gustavo Cobo Borda cuando se refiere a que "Silva brilla cada vez más. Carrasquilla se hunde en su olvido parroquial" (Quintero, 2008, 114).¹ ¿Cuáles son las causas, habría que preguntarse nuevamente, que hacen de Carrasquilla uno de esos autores que no gozan de un reconocimiento total entre los lectores de otras partes? La respuesta no es fácil. Pero para intentar resolverla el crítico se enfrenta de una manera u otra al asunto lingüístico y a la discusión de si Carrasquilla es un escritor regionalista. Maya trata de clarificarla en el prólogo diciendo que es falaz creer que la obra de Carrasquilla está escrita en un argot sólo comprensible para los antioqueños y que este equívoco está fundado sobre una determinada idea de grandeza regional levantada en torno al escritor. Carrasquilla, en fin, es regional por un lado, quien va negarlo, pero es igualmente nacional por el otro. Y en cuanto al manejo del lenguaje, éste se caracteriza por las expresiones antioqueñas, pero la obra en su mayor parte está escrita en castellano y por lo tanto es accesible a todas las personas que leen tal idioma. Tal interpretación, recuérdese, ya la había establecido Miguel de Unamuno cuando decía, después de leer a

1 Ver la entrevista a Juan Gustavo Cobo Borda en Robinson Quintero Ossa, *Trece entrevistas a poemas colombianos y una conversación imaginaria*.

Carrasquilla: “Esto no es dialecto sino español puro con algunos vocablos arcaicos” (Cano, 1984, 212).²

Maya se refiere, por otra parte, a las cualidades novelísticas de Carrasquilla. A su juicio, el autor de *La marquesa de Yolombó* es el primer gran técnico de la novela colombiana. Sus propuestas temáticas adquieren espesor en la medida en que ellas están fundadas en preocupaciones de tipo estructural. Las novelas de Carrasquilla, a excepción del resto del corpus novelístico colombiano, están sólidamente construidas. A su lado obras como *María* de Jorge Isaacs, *La Vorágine* de José Eustasio Rivera, *Manuela* de Eugenio Díaz Castro y *Mi Gente* de Efe Gómez se ven descosidas a pesar del aliento poético que a veces las sostiene (Maya, 1958, 14). Es menester resaltar que, con este tipo de valoraciones, Maya prepara el terreno para lo que Jaime Mejía Duque dice en torno a la obra de Carrasquilla. Este último insiste, en su estudio sobre *Hace tiempos*, en que el primer gran *opus* novelístico colombiano lo propone con madurez sorprendente el autor antioqueño. Carrasquilla es “[...] el único que ofrece un amplio espacio histórico-novelesco, lo que se dice un mundo.” Y este “opus” no es una simple metáfora folclórica como usualmente se ha creído, sino la crónica de un pueblo entero que discurre entre coordenadas culturales estremecidas por la crisis de una época (1977, 9-10). Mejía Duque escribió este concepto en 1977 y a la sazón sostenía, treinta años después del prólogo de Maya, que las otras novelas emblemáticas de Colombia resultaban siendo libros imperfectos y esquemáticos.

Para un crítico como Rafael Maya existe, finalmente, una clara comunión entre el Carrasquilla cuentista y el novelista. En este orden de ideas, Maya cree que los cuentos de Carrasquilla son sustancialmente novelas, “[...] esbozos sumarios de las obras definitivas” (Maya, 1958, 15). La observación es discutible. Y quien interviene para polemizar, alegando la supremacía del Carrasquilla cuentista, es Hernando Téllez, uno de los críticos más agudos del siglo XX en Colombia y uno de sus más importantes cuentistas. Es con Téllez y su libro de relatos *Cenizas para el viento* (1950) con quien inicia la modernización de las técnicas narrativas del cuento colombiano. Es de su mano, no se olvide, de donde se desprenden en la década del 50 cuentistas

2 Citado por Baldomero Sanín Cano en un artículo “Tomás Carrasquilla” de *El Tiempo*, el 2 de junio de 1952. Cano en este texto se detiene en las mismas características que analiza Maya en su prólogo y las conclusiones son las mismas. Ambos autores se basan, por supuesto, en lo dicho por Unamuno.

tan importantes como Gabriel García Márquez, Álvaro Cepeda Samudio, Pedro Gómez Valderrama y Álvaro Mutis. El caso Téllez y Carrasquilla es sugestivo por los perfiles complejos que allí se manifiestan. Detrás de la valoración positiva que hace el ensayista bogotano, en su libro *Literatura* publicado en 1951, sobre el cuentista antioqueño, al decir que es el mejor de los clásicos colombianos, se esconde una realidad escabrosa. (Téllez, 1951, 143) En primer lugar, hay que tener en cuenta la admiración de Téllez por una literatura francesa que tiene en Flaubert y Proust sus más elevados exponentes. La francofilia de Téllez, que entorpece por momentos sus observaciones penetrantes sobre el impacto de la literatura en una sociedad como la colombiana que poco a poco va pasando del campo a la ciudad y se va tornando mediocrementemente burguesa, no es óbice para que haya una celebración sincera de los aciertos de Carrasquilla. Y digo que se presentan circunstancias ásperas en las consideraciones de Téllez porque Carrasquilla es, bajo cierta mirada, el paradigma colombiano de la primera mitad del siglo XX que va en contra del afrancesamiento de la literatura. La primera de sus *Homilias* arremete contra una serie de concepciones simbolistas de marcado talante francés que Carrasquilla, con el tono de un reaccionario párroco pueblerino, va a tildar de decadentes, diabólicas, afeminadas y erráticas. Concepciones que Téllez aprecia porque todo afrancesamiento, para él, de algún modo u otro trae alguna cosa buena para las letras americanas. En realidad, si para Carrasquilla la nacionalidad, o para mejor decirlo el tema de la identidad del continente, es determinante en la obra literaria, para Téllez el gran arte, el perenne, el universal, no debe tener bandera alguna. En su artículo "Nacionalismo literario" de 1941, Téllez considera que el "[...] nacionalismo no es garantía de acierto en la creación artística". Y concluye categórico algo que Carrasquilla discutiría con pícaras palabras: "Ni la raza, ni el suelo, ni el idioma, ni la particular historia de un pueblo, constituyen fianza de buen manejo y cumplimiento con el arte" (Téllez, 1979, 38). Con todo, Téllez tiene suficiente lucidez para ver en la prosa de Carrasquilla la cabal expresión de un clásico. Pero no del clásico novelista que hasta el momento habían señalado casi todos los críticos, sino del clásico cuentista. Opuesto a Maya, Téllez piensa que Carrasquilla es un maestro en el arte de la condensación y la comprensión. Su endiablada gracia logra la plenitud en la síntesis y lo apretado. El cuentista jamás prolonga viciosamente los efectos que el novelista a todo momento realiza. El novelista se extravía en los decorados, en los detalles, mientras que el

cuentista dosifica magistralmente. “El Carrasquilla de las novelas es artificioosamente rico, abundante y sobrado. El de los cuentos es naturalmente espléndido”, sigue afirmando Téllez en un artículo de 1960 (1995, 196). Pero el crítico, y aquí reside el lado polémico de su observación del cual entre otras cosas él más que nadie era consciente, cree que Carrasquilla es un gigante del costumbrismo. La frase tiene una resonancia ambigua. Se supone que es un elogio, pero ahí está esa palabreja, “costumbrismo”, que en el marco de la literatura latinoamericana de mediados del siglo XX pareciera denotar circunstancias enanas. El costumbrismo, al menos para Téllez, se basa en la descripción superficial y desdeña la profundidad. Y al resaltar esto es como si Téllez estuviera diciendo que Carrasquilla es un prodigio, en razón de su envidia verbal, cuando recrea esas realidades superficiales antioqueñas que tenía a la mano. Ahora bien, ¿qué es lo costumbrista en Carrasquilla?, se pregunta Téllez. La respuesta es obvia: los personajes, el lenguaje, los espacios. Pero, ¿los conflictos humanos que se pintan son también costumbristas? Téllez parece no saber muy bien en qué consiste la universalidad de Carrasquilla. Admira a este autor por su estilo, por la ironía y el sarcasmo, por la sagacidad de su palabra y su pensamiento, pero en su valoración siempre se da como un tropiezo las esencias costumbristas. Es como si Téllez se viera obligado a concluir que la grandeza de Carrasquilla estuviera delimitada por tal clasificación. Al final de este artículo, llamado precisamente “El costumbrismo”, viene la comparación europeísta tan propia de Téllez. Emma Bovary y Raskolnikov se tornan universales porque en sus discursos narrativos se superan los angostos límites de lo típico. Pero ¿en la obra de Carrasquilla, esa flor brillante del costumbrismo colombiano, si se asciende a los planos que Flaubert y Dostoyevski lograron? (Téllez, 1995, 199) Para este tipo de inquietudes Téllez jamás encontró una solución satisfactoria.

Rafael Gutiérrez Girardot, consciente de esas maneras usuales y quizás erróneas en que se ha abordado la obra de Carrasquilla, fue quien resolvió las dudas planteadas por Téllez. En su artículo “¿Cómo leer a Carrasquilla?”, de 1960, Gutiérrez considera que circunscribir al autor de *Hace tiempos* en ismos es algo “[...] estéril y externo a la obra literaria misma” (Gutiérrez, 2005, 19). Cualquiera clasificación, explica Gutiérrez, que el crítico asuma para Carrasquilla o para otro escritor cualquiera, debe ser siempre provisional. Debe ser, mejor dicho, un punto de partida pero jamás el de llegada. Así, el regionalismo que se le endilga a Carrasquilla es el mismo

que alimentó obras literarias como las de Thomas Mann, y Robert Musil, autores que escribieron en la misma época en que lo hizo el escritor antioqueño. Y es aquí donde Girardot toca uno de los aspectos más candentes frente a este regionalismo que en un lado se proyecta como un problema de pueril provincianismo hispanoamericano y, en el otro, como un adulto cosmopolitismo de esencia europea. Lo fundamental entonces para quien se acerque a Carrasquilla es entender que en su obra se transfigura estéticamente una realidad y que ésta se ha edificado desde un lenguaje cuyo encanto mayor es el que otorga la ironía. Porque es el humor, un humor que vapulea una realidad literaria aplastada por la neurosis de una sociedad colonial y republicana que se creía solemne hasta en las guisas del mear y del cagar, el instrumento por excelencia que utiliza Carrasquilla para edificar uno de los universos literarios más inquietantes de la literatura colombiana.

Gutiérrez Girardot, al resolver la disyuntiva que tantos debates ha provocado, lanzó los estudios críticos sobre Carrasquilla, y en especial los que han surgido de los recintos académicos, por caminos más interesantes y complejos. Si antes la generación de Hernando Valencia Goelkel, y sus continuadores como Cobo Borda, había valorado a Carrasquilla, al soporífero y parroquial Carrasquilla de los poblachos antioqueños, en función de lo que había dicho Menéndez Pelayo, (Valencia, 1976, 182)³ los críticos que atendieron las observaciones de Girardot, valoran a Carrasquilla por los numerosos conflictos –políticos, económicos y culturales– que atraviesan la sociedad que recrea.⁴ Se estudia a Carrasquilla simplemente porque su obra ayuda a descifrar la historia no sólo de una región, sino de un país y de un continente durante un período que marca el inicio de nuestra compleja modernidad.

Con Gutiérrez Girardot se empieza a leer a Carrasquilla desde una perspectiva política y económica, por no decir sociológica, sin olvidarse jamás que lo leído es un fenómeno estético. Con sus comentarios se entiende que el mundo de Carrasquilla, ese que tantos exegetas han vuelto todavía más

3 El desdén con que Valencia Goelkel ve a Carrasquilla obedece tal vez a su crítica visceral de la influencia española en la literatura latinoamericana. Ver sus “Divagaciones sobre el escritor hispanoamericano”, en *Crónicas de libros*.

4 Dignos de resaltar son los ensayos críticos que ha publicado Juan Guillermo Gómez, discípulo de Gutiérrez Girardot, sobre Tomás Carrasquilla. Ver, por ejemplo, “Las tres Antioquias de Tomás Carrasquilla, nota para una lectura intrarregional y sociorracial de *Hace tiempos*” y “Otro juicio sobre Carrasquilla, Fernando González y Sanín Echeverri. Ensayo sobre el proceso de masificación de Medellín”, reunidos en su libro *Colombia es una cosa impenetrable*.

anacrónico y aislado con sus juicios, está inserto en las violentas transformaciones que el capitalismo ocasionó en las latitudes americanas. Y el crítico de Sogamoso no puede ser más preciso cuando señala que el lenguaje regional de Carrasquilla fue lo que impidió una adecuada comprensión de los alcances continentales de su visión del mundo. Incomprensión, Gutiérrez Girardot la llama “arrogante miopía”, que inundó casi toda la crítica contemporánea a Carrasquilla. Aunque es muy posible creer que detrás de este tipo de vanidad receptiva se escondía la convicción de que la obra de Carrasquilla era un portentoso rechazo al centro bogotano y, por lo tanto, una “tácita forma de protesta contra el racismo departamental de los humanistas gramáticos” (Gutiérrez, 1999, 470-471).

Una de las formas de esa miopía fue la que se produjo en la misma Antioquia. Muy pronto los baluartes de la moral antioqueña se pusieron en guardia frente a este universo literario que continuamente roza la burla. Surgieron entonces las voces que reprochaban al narrador las exageradas maneras en que pintaba al pueblo. A un pueblo valiente, trabajador y sensato que no merecía los dardos caricaturescos que lanzaba Carrasquilla. No era cierto, decían estos críticos de la épica arriera, que en Antioquia se dieran tales vicios morales. Es sabido que uno de los críticos de la Antioquia proverbial de entonces, Mariano Montoya, reprochó a Carrasquilla el escandaloso hecho de que pusiera a uno de los personajes de *Frutos de mi tierra* a robarle los zapatos y el pañolón a su difunta madre (Montoya, 1996, 65-66).⁵ Aquí Carrasquilla tocaba, con su usual sarcasmo, una relación casi sacrosanta para el imaginario de los antioqueños. El que un cristiano de estas Batuecas, para utilizar un término asaz carrasquillesco, deshonrara a la madre en su propia tumba era más que suficiente. Era ni más ni menos que un sacrilegio cultural. Y es que la obra de Carrasquilla está llena de tales observaciones que rasgan las diversas esferas de la vida supuestamente arcádica de los antioqueños de entonces. El sarcasmo hacia las instituciones educativas eclesásticas, por ejemplo, que hay en “San Antoñito” es implacable. La mirada sobre el enrolamiento ejecutado en la Guerra de los mil días, y el arribismo sin mácula de los campesinos antioqueños es durísima en “¡A la plata!”. Su modo de ver la intolerancia religiosa y sus relaciones

5 En *El Montañés*, Nos. 9-10, salió en 1898 una “Carta literaria” donde Mariano Montoya le reprocha a Carrasquilla el haber escrito una escena tan horripilante y deshonrosa como la del despojo del cadáver de la madre de los Alzate. Ver *Frutos de mi tierra, Texto críticos* de la Colección Autores Antioqueños.

con la violencia no puede ser más esclarecedora en "Luterito". Todas estas miradas son hechas con el fin de demoler, quizás el escritor no pensó en tales términos, los pilares de una sociedad que por todas partes se pretendía digna de acartonadas solemnidades, elevadas prebendas e inexistentes equilibrios morales. Fue Saturnino Restrepo el primero que habló de un particular espejo novelístico en Carrasquilla. El concepto hace pensar de inmediato en Stendhal, pero Carrasquilla lo elabora a su modo. El espejo que el escritor colombiano pone a rodar por los poblados de Antioquia no es complacientemente plano, sino cóncavo o convexo. Es un espejo que reproduce la realidad con efectos carnalescos. Se distorsiona lo reflejado por el cristal para mostrarlo mejor. La técnica remite también al Goya de los caprichos y hace pensar en la estética expresionista. Afean las figuras hasta lo irrisorio y tender sobre ellas un velo abigarrado. Velo que expulsa la propuesta narrativa de Carrasquilla del plano superficialmente costumbrista en que lo puso Téllez y la incrusta en esferas mucho más complejas. Así, dice Restrepo, esta lámina de vidrio devuelve "las imágenes abultadas, apocopadas y empequeñecidas hasta tornarse grotescas" (Restrepo Saturnino, 1958, 78). Es muy diciente que en 1952, fecha en que Restrepo publica su artículo, se hicieran estas interpretaciones. Dos años después Anderson Imbert retomaría este dato especular y relacionaría a Carrasquilla con los esperpentos de Valle Inclán. "En sus mejores momentos, afirma Anderson, Carrasquilla no documenta la realidad: la somete a las refracciones de lentes y espejos aberrantes" (Anderson, 2003, 381). De este modo la distorsión de la realidad no sólo vincula a Carrasquilla con Rabelais y su progenie secular, sino que lo ubica en una tradición literaria que en Colombia se prolonga hasta García Márquez.

Algunos vínculos, justamente, dados entre Carrasquilla y García Márquez son seguidos por Rafael Humberto Moreno-Durán en su útil recorrido por la literatura colombiana desde la colonia hasta nuestros días (Moreno, 1998). Los puntos que menciona Moreno-Durán tienen que ver con los extremos de epifanía y destrucción que delimitan los universos literarios de ambos escritores. Yolombó y Macondo se abrazan en su anhelo de ser ellas mismas representaciones paradisiacas y apocalípticas de Colombia y América Latina. La confrontación siempre áspera de la civilización y la barbarie nombran las etapas por las que los habitantes de las dos comarcas avanzan. El viento de arrasamiento y la atmósfera de inevitable decadencia que sacude al Macondo del último Buendía tienen una correspondencia ostensible con el miserable y abandonado Yolombó de una Bárbara des-

quiciada. Moreno-Durán, de igual modo, señala esa predominancia del elemento femenino en ambas parcelas narrativas. Es el sistema matriarcal el que configura y ordena la vida de Macondo y Yolombó. Son las mujeres quienes instauran la fantasía, el deseo, el amor, el conocimiento ante un conglomerado masculino sumido en las brumas del contrabando y la promiscuidad de los catres. Pero son también ellas las que marcan el deterioro humano y el destino fantasmal con que culminan los proyectos civilizadores. Carrasquilla, en esta aguda configuración de las mujeres que desfilan en *La marquesa de Yolombó*, prepara el camino para que García Márquez irrumpa en la literatura colombiana con esa descendiente de Luz Caballero que es la Mamá Grande. En realidad, en el personaje del cuento de García Márquez parecieran confluir las dos hermanas Caballero. Son las vitales mujeres de Yolombó quienes ayudaron a edificar uno de los cuentos más representativos del Realismo Mágico.

Durante un tiempo, leer a Carrasquilla fue sinónimo de retraso cultural. Hacerlo era habitar espacios llenos de veladoras de sacristía y de comadreo nimios. Mientras que los críticos oficiales del establecimiento se preguntaban en la década del 50 si Carrasquilla era local o universal, si era regionalista como Dostoyevski, o realista como Galdós, o naturalista como Zola, los creadores de la revista *Mito* lo ignoraban olímpicamente. Es muy posible que en aras de las reservas hispanistas que profesó la revista bogotana, y en su pretensión de abrir una literatura angosta hacia horizontes franceses, alemanes e ingleses, Carrasquilla saliera mal librado. Para ellos el autor de *Ligia Cruz* olía a naufragio de siglo de Oro, a las hórridas aldeas de Pereda y Pardo Bazán. Junto a *Mito*, los nadaístas también menospreciaron a Carrasquilla. Estos últimos no leyeron sus obras porque hacerlo, eso pensaban en medio de sus arrebatos rebeldes, era sucumbir ante el púlpito y las prácticas semanaseras del populacho, ante la ruana y el guarniel de los arrieros, ante la caridad insoportable que despliega un Peralta jugador y malicioso. Eduardo Escobar, el crítico nadaísta por excelencia, ha reconocido muchos años después, el error que él y sus compañeros de estropicios cometieron. En un artículo recientemente publicado, Escobar hace una serie de confesiones sobre lo que su reciente lectura de Carrasquilla le ha provocado. En primer lugar, nos dice que Carrasquilla fue un autor admirado o por “mamertos”, lo que equivale a decir, por los arribistas de la izquierda colombiana de los años 60, o por los desprestigiados académicos. Esto por supuesto fue un motivo crucial para haber mantenido en guardia frente a Carrasquilla a unos escritores que siempre han detestado los claustros universitarios.

Escobar confiesa, por fin, su deslumbramiento ante la sabrosa prosa de Carrasquilla. El descubrimiento tardío de esta especie de “Shakespeare de los pobres” lo sorprende y lo vitaliza. Carrasquilla no sólo es un monstruo del lenguaje, sino una memoria cultural de dimensiones únicas en la literatura universal. Las comparaciones con Shakespeare son generosas y Escobar propone para Carrasquilla, así como alguna vez se hizo con el dramaturgo inglés, un urgente inventario de árboles, frutos y yerbajos. En esta dirección, Escobar, en medio de su entusiasmo postrero, podría creer que el mobiliario de Carrasquilla es un mercado de pulgas tan variopinto y estimulante como el que Balzac despliega en su *Comedia humana*. Pero no sólo el nadaísta reclama este tipo de balances prometeicos para el autor antioqueño. Escobar se refiere también a la simpatía con que Carrasquilla construye sus personajes. Simpatía que linda con la exuberancia verbal de sus descripciones. Sólo el desamor contemporáneo, concluye este inesperado nadaísta carrasquillólogo, ha permitido menospreciar injustamente el barroquismo católico que atraviesa toda la obra de un gigante de las letras desdeñado. Las consideraciones de un viejo nadaísta, si es que esta figura puede presentarse en un movimiento que siempre ha reclamado para sí los desbordes juveniles, es bastante sugestiva. Ella marca un punto esencial en la recepción de ciertos escritores colombianos que han visto en Carrasquilla más una calamidad de las letras que un contorno inquietante de la cultura, más una protuberancia malsana de las glorias antioqueñas que una voz que plantea profundas dudas sobre esas pretendidas grandezas (Escobar, 2008, 38-39).

Bibliografía

- AAVV. “Tomás Carrasquilla” en *Juicios y comentarios sobre Tomás Carrasquilla*. Medellín: Bedout, 1958.
- Anderson Imbert, Enrique, *Historia de la literatura hispanoamericana, la colonia. Cien años de la república*, vol. 1. México: FCE, 2003.
- Escobar, Eduardo, “Carrasquilla, este Shakespeare de pobres”, en *Revista Universidad de Antioquia*, no. 291, Medellín, enero-marzo de 2008.
- Gómez, Juan Guillermo, “Las tres Antioquias de Tomás Carrasquilla, nota para una lectura intrarregional y sociorracial de *Hace tiempos*”, en *Colombia es una cosa impenetrable*. Bogotá: Diente de león, 2006.
- _____. “Otro juicio sobre Carrasquilla, Fernando González y Sanín Echeverri. Ensayo sobre el proceso de masificación de Medellín”, en *Colombia es una cosa impenetrable*. Bogotá: Diente de león, 2006.

Gutiérrez Girardot, Rafael, "Cómo leer a Tomás Carrasquilla" en *Aquelarre, revista del centro cultural universitario*, No. 8, Universidad del Tolima, Ibagué, 2005.

_____. "La literatura colombiana en el siglo XX" en *Manual de historia de Colombia*, tomo III. Bogotá: Ministerio de Cultura, 1999.

Maya, Rafael "Prólogo a la edición argentina de *La Marquesa de Yolombó*", en Tomás Carrasquilla, *Obras completas*, vol. II. Medellín: Bedout, 1958.

Mejía Duque, Jaime, *Tomás Carrasquilla en Hace tiempos*. Medellín: Oveja Negra, 1977.

Montoya, Mariano, "Carta literaria" en *Frutos de mi tierra, Textos críticos*, (recopilador Jorge Alberto Naranjo), Colección de Autores Antioqueños, No. 100, Medellín, 1996.

Moreno-Durán, Rafael Humberto, *Denominación de origen, momentos de la literatura colombiana*. Ariel: Bogotá, 1998.

Quintero Ossa, Robinson, *Trece entrevistas a poemas colombianos y una conversación imaginaria*. Fundación Domingo Atrasado: Bogotá, 2008.

Restrepo, Antonio José, "Tomás Carrasquilla" en Tomás Carrasquilla, *Obras completas*, vol. I. Medellín: Bedout, 1958.

Restrepo, Saturnino, "Tomás Carrasquilla y su obra" en *Juicios y comentarios sobre Tomás Carrasquilla*, Medellín, 1958, p. 78.

Sanín Cano, Baldomero, *Escritos*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1977.

_____. *Letras colombianas*, Autores Antioqueños, Medellín, 1984.

Téllez, Hernando, "Tomás Carrasquilla" en *Literatura*. Bogotá: Agra, 1951.

_____. "El costumbrismo" en *Nadar contra la corriente, escritos sobre literatura*. Bogotá: Ariel, 1995.

_____. "Nacionalismo literario" en *Textos no recogidos en libro*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1979.

Valencia Goelkel, Hernando, "Divagaciones sobre el escritor hispanoamericano", en *Crónicas de libros*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1976.