

LOS CUADROS COSTUMBRISTAS CUNDIBOYACENSES DE FERMÍN DE
PIMENTEL Y VARGAS: EL UNIVERSO SIMBÓLICO DE UNA IDENTIDAD
REGIONAL

CAMILO ARGÜELLO BENÍTEZ

TRABAJO DE GRADO

Presentado como requisito para optar por el
Título de Profesional en Estudios Literarios

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

Facultad de Ciencias Sociales

Carrera de Estudios Literarios

Bogotá, 2016

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Jorge Humberto Peláez Piedrahita, S.J.

DECANO ACADÉMICO

Germán Rodrigo Mejía Pavony

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Cristo Rafael Figueroa Sánchez

DIRECTOR DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

Jaime Alejandro Rodríguez Ruiz

DIRECTORA DEL TRABAJO DE GRADO

Carmen Elisa Acosta Peñaloza

Artículo 23 de la resolución No. 13 de julio de 1946:

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

A la memoria de mis abuelos:

José Abdón Benítez,

Bárbara Martínez;

Marco Antonio Argüello,

Úrsula Arias.

Entre ellos,

Fermín de Pimentel y Vargas

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I	
EL COSTUMBRISMO COLOMBIANO Y LAS ESCENAS DE LA GLEBA COMO ACERCAMIENTO A LA MENTALIDAD REGIONAL DEL ALTIPLANO CUNDIBOYACENSE	
1.1 Costumbrismo y mentalidad.....	6
1.1.2 Aproximación histórica al costumbrismo.....	10
1.1.3 La nación como eje romántico de la sensibilidad del siglo XIX.....	14
1.2 Del costumbrismo al realismo en Colombia.....	16
1.2.1 El cuadro de costumbres en la prensa.....	19
1.2.2 Las Escenas de la Gleba en su contexto histórico.....	21
2. La mentalidad como primer rasgo de identidad cultural en la obra.....	22
2.1 Escena de los caniculares como introducción al imaginario del Altiplano Cundiboyacense.....	24
2.2 Escena de la Cruz.....	25
2.3 Escena sobre la mujer campesina.....	26
2.4 Escena del guerrero y el militar, una esencia del hombre campesino.....	27
2.5 Escena sobre la vivacidad.....	28
2.6 Escena sobre la mentalidad del sacerdote como primer juez.....	29
3 Conclusión: La mentalidad como parte del universo simbólico y de la identidad regional	29

CAPÍTULO II

EL UNIVERSO SIMBÓLICO DE LAS ESCENAS DE LA GLEBA.....32

1. Memoria, historia e identidad: las bases del símbolo costumbrista.....35

1.2 Matices teóricos para la comprensión del símbolo como medio afín de una identidad histórica.....38

1.3 El signo como símbolo de construcción colectiva primaria.....40

2. El universo simbólico de la obra.....41

2.1 Escena sobre el atavío.....41

2.2 Escena de la fuente y la plaza, el poder del símbolo como presencia.....43

2.3 Escenas del burro y el tigre: la importancia del color local.....45

2.4 Escenas de la choza, el campo y José León como representativas del universo.....47

2.5 Escena de “la mayorcita” y el altar: la deconstrucción del “símbolo divino”.....49

3 Conclusión: El símbolo como representación regional.....52

CAPÍTULO III

EL SÍMBOLO COMO IDENTIDAD RURAL DE LA NACIÓN EN LAS ESCENAS DE LA GLEBA54

1 La región y la nación, el universo simbólico de la Regeneración.....59

1.1 La tradición religiosa en la confección de la comunidad imaginada.....61

1.1.1 Religión Vs Ilustración: La formación del ciudadano ideal.....62

1.1.2 Pablo y “la manera tonta de guerrear nuestra guerra”64

1.1.3 Escenas del negro Pascual: de la independencia a la libertad66

1.1.4 Escenas del reclutamiento y defensa de una legitimidad ajena.....67

2 La voz oral como herramienta literaria simbólica para la construcción de la nación.....70

2.1 La voz como recurso narrativo para la construcción de personajes.....	74
2.2 Nación y oralidad: el laberinto del ser nacional.....	77
2.2.1 Una sesión del Cabildo: entre la oralidad de clase, la oralidad popular y la formación literaria.....	78
3 Conclusión: La representación del universo nacional	81

CAPÍTULO IV

CONCLUSIÓN FINAL: FERMÍN DE PIMENTEL Y VARGAS: ¿EL MODELO DEL CIUDADANO IDEAL?.....	83
--	-----------

CAPÍTULO V

BIBLIOGRAFÍA.....	90
--------------------------	-----------

INTRODUCCIÓN

“Bajo los accidentes regionales, provinciales, domésticos, puede encerrarse el universo”.

Tomás Carrasquilla

“En las regiones con las que tenemos que ver, hay conocimiento a manera del relámpago. El texto es el trueno que sigue retumbando largamente”.

Walter Benjamín

La propuesta de una aproximación a la identidad de las zonas rurales del Altiplano Cundiboyacense, hallada en la única obra costumbrista de finales del siglo XIX hecha por un autor que nació y vivió entre los avatares de la vida cotidiana del campo, parte de tres inquietudes fundamentales: identificar los elementos simbólicos que definen la cultura del campesino, conocer su proceso literario de articulación, legitimación y reconocimiento rural y nacional, y analizar dicho comportamiento desde una teoría crítica que exponga el sentido político y literario que tuvo el periodo histórico de la Regeneración.

La búsqueda de este objetivo inició con un rastreo sobre las ideas expresadas por escritores costumbristas boyacenses que trabajaran el tema de la autenticidad provincial desde la construcción de personajes y hechos significativos de la vida cotidiana de los pueblos y veredas de Boyacá y Cundinamarca, encontrando que el único que se dedicó al oficio literario desde esta perspectiva fue el sacerdote Rafael María Camargo Becerra con sus Escenas de la Gleba. En su antología de la literatura boyacense de 1951, Ramón C. Correa lo ubica como un autor dedicado

a la narración de cuadros de costumbres “donde están pintadas con gracia, originalidad, los usos de los campesinos con su lenguaje natural, sus vestidos, ect”. Tiempo después, en 1967, José Núñez Segura S.J. le destinó un párrafo al presbítero Camargo en el apartado destinado al costumbrismo nacional.

El desconocimiento analítico de la obra de Camargo se detecta en las menciones rápidas que se hacen de algunos hechos biográficos como su nacimiento el 20 de septiembre de 1856 en Iza (Boyacá), su ejemplar compromiso sacerdotal en varias provincias de Cundinamarca, así como la publicación de pequeños fragmentos de algunos de sus cuadros más representativos como acompañamiento a la presentación del autor.

Para comprender la importancia que tiene la primera serie de la obra publicada en 1899, así como las razones que habrían promovido su inclusión en la colección de la Biblioteca Aldeana de Colombia en 1936, y la segunda edición de la misma en la colección de la Biblioteca del Blanco Popular en 1973 –en la cual se incluye El coronel y su ordenanza, cuadro perteneciente a la segunda serie de 1905 y que dejamos para un análisis futuro–, es necesario iniciar nuestro recorrido hacia la construcción de la articulación mimética de los cuadros de Camargo con un breve recuento histórico del costumbrismo nacional, la forma como fue trabajada la mentalidad rural, el papel que tuvo la prensa en la integración –y desintegración– de la nación, para dibujar una primera hipótesis que nos permita entender el escenario al que se enfrentó el libro en 1899.

Dicha aproximación nos permitirá reconocer características históricas que fueron utilizadas para la hechura simbólica de la obra, las cuales serán el tema central del segundo capítulo, donde la memoria, la historia y la identidad se combinan como bases del simbolismo de Camargo. Una vez analizada la articulación de las figuras significativas de representación seleccionadas por el autor y de mirar cómo fueron puestas por él dentro del horizonte de sucesos de sus cuadros, aterrizaremos nuestro estudio en la función que cumplió la ideología religiosa y política dentro

de la configuración de dicho universo simbólico, enfatizando en la utilización del lenguaje oral campesino como recurso literario para la identificación regional y nacional.

Finalmente, plantearemos la figura de Fermín de Pimentel y Vargas como seudónimo escogido por Camargo para la caracterización del personaje ideal que pretendía nacionalizar el movimiento político conocido como la Regeneración, integrado por conservadores y liberales moderados en contravía con las ideas proclamadas por los liberales radicales entre 1870 y 1899.

Pero antes de entrar en materia, refirámonos a la vida del presbítero de Iza como contexto inicial para cargar de sentido el trabajo literario de su obra. Aspectos que consideramos importantes para el lector como el hecho de que Camargo no solo pertenecía a una de las familias más acomodadas de la región, sino que en el seno de la misma existió una profunda devoción religiosa que se mezcló con la militar. Prueba de esto es el protagonismo que tuvo el general Sergio Camargo Pinzón, tío del autor, quien era conocido por ser uno de los partidarios de la consolidación nacional a partir del orden y el respeto a la leyes, posición que avivó las diferencias políticas entre liberales y conservadores en la segunda mitad del siglo XIX, y que pudo definir el papel de Camargo como sacerdote dentro del proyecto de la regeneración de la vida nacional así como su apoyo al ejército del general Pedro Nel Ospina en la Guerra de los Mil Días.

Esta primera referencia demuestra la simpatía de Camargo por la doctrina militar como una forma de construcción del ser nacional y que es el tema principal de *El negro Pascual y Cómo se llega a capitán*. No obstante, la moral cristiana y la pasión por las letras que recibió de la comunidad jesuita durante su educación primaria y secundaria, según cuenta Gabriel Camargo Pérez en una breve biografía publicada en el número 742 del *Boletín de Historia y Antigüedades* de 1983, sería el criterio de mayor importancia que habría teniendo en cuenta Camargo para la narración de los once cuadros que componen la primera serie de las Escenas: Una vez egresado del Seminario Conciliador de Bogotá, fue designado como sacerdote de las provincias

cundinamarquesas de Anolaima, La Mesa, Anapoima, Tena y Tequendama entre 1866 y 1880, lapso en el que también ejerció sus oficios en Sogamoso, su natal Iza y otras provincias de Boyacá, lugares en los cuales recogió varias anécdotas personales que luego serían utilizadas como insumo literario principal.

Su vida en esas poblaciones estuvo acompañada de la lectura de los textos que integraban la colección conocida como “Museo de cuadros de costumbres” (1866), cuyos autores formaban parte de El Mosaico. Allí le llamó especial atención Lo que va de ayer a hoy de Ricardo Carrasquilla; El Triunvirato Parroquial de José María Samper; Algo sobre tierra caliente de Salvador Camacho Roldán; Las fiestas de mi parroquia de Rafael Eliseo Santander; Vamos a misa al Pueblo de José Manuel Marroquín. “Todo aquel precioso material, y el de cuanto más prosistas y poetas como Ricardo Silva, Rafael Pombo, Diego Fallon, que iban ensanchando el mapa descriptivo de nuestro medio, tuvo que ser saboreado por el sacerdote” (Camargo Pérez, 1983).

Posterior a la publicación de su obra y de ejercer como capellán del ejército al mando del general Ospina con el rango de General de la República, fue postulado como Ministro de Instrucción Pública en dos ocasiones, ofertas que rechazó debido a que consideraba que su lugar debía continuar junto a la comunidad campesina víctima de la guerra. De igual forma, rehusó el cargo como Secretario Apostólico de Colombia ante el Vaticano durante el gobierno del Presidente Rafael Reyes (1904-1909). Se dice que esta posición lo obligó a mantenerse en el país a pesar del anhelo que tuvo por conocer Europa y la gran metrópoli que era París (Francia). Fue tal su compromiso en este sentido que meses antes de su muerte en octubre de 1926 y después de haber sido honrado con el galardón de la Academia de la Lengua Española, siguió sirviendo como párroco en uno de los pueblos de la sabana de Bogotá. Actualmente, la figura literaria de Pimentel y Vargas es catalogada por la Academia Boyacense de Historia como la más sobresaliente del costumbrismo de esa región en el siglo XIX por las Escenas de la Gleba.

La estructura modular del presente trabajo está dividida en cuatro capítulos, tres de ellos divididos en el mismo número de bloques analíticos: en el primero nos proponemos exponer la teoría literaria con la cual se mirará el contenido de los cuadros de la obra y su articulación; el segundo es una mirada particular a las escenas que identificamos como significativas de la identidad campesina, y el tercero una conclusión general de cada capítulo. Finalmente, en el cuarto capítulo, nos concentraremos en la figura de Fermín de Pimentel y Vargas como personaje simbólico de integración de las características del ciudadano ideal que pretendió difundir el movimiento político y social de la Regeneración.

CAPÍTULO I

EL COSTUMBRISMO COLOMBIANO Y LAS ESCENAS DE LA GLEBA COMO ACERCAMIENTO A LA MENTALIDAD REGIONAL DEL ALTIPLANO CUNDIBOYACENSE

1.1 Costumbrismo y mentalidad

Desde la segunda mitad del siglo XX, el interés por el campo, su vida cotidiana y su cultura popular, ha ampliado el horizonte de estudio de la historia tradicional hacia la historia de la evolución de las visiones del mundo¹. El uso que algunos escritores hicieron en sus obras de las costumbres, de la vida cotidiana y del lenguaje oral de las zonas rurales en las entonces recientes repúblicas independientes del siglo XIX, ha permitido hoy un mejor acercamiento a la mentalidad cultural de los pueblos para conocer las raíces de sus tradiciones.

Sin embargo, no solo la literatura le ha servido al hombre como herramienta de expresión del mundo exterior, también la pintura y el teatro empezaron a representar lo que era el hombre americano y su entorno desde los primeros años del descubrimiento de América, ya entrado el siglo XVI². Esta serie de “indicios” sobre lo que eran las sociedades antiguas tomó mayor interés en 1960, cuando en Francia los historiadores decidieron incluir en su campo de estudio “fenómenos sociales” como el de *Historia de las mentalidades*, el cual forma parte integral de lo que se conoce como cultura popular, término que utilizó Johann Gottfried Herder desde finales del XVIII en Europa, para referirse a las expresiones del “espíritu del pueblo” consignadas en proverbios, coplas, canciones tradicionales, cuentos y obras de teatro, es decir, en la tradición

¹ El término “visiones del mundo” pertenece al crítico Robert Mandrow, citado por Michel Vovelle en su texto *Ideologías y Mentalidades*, quien afirma que fue a partir de 1960 cuando hubo un interés por estudiar el fenómeno de las mentalidades como un territorio inexplorado de la historia, el cual ilumina lo que podría llamarse como la historia de las actitudes, de los comportamientos y de las representaciones colectivas inconscientes; Vovelle explica que esto se debió a un cambio en la visión del historiador del siglo XX, quien alejó su mirada del pensamiento de las élites para analizar las formas nobles que hay en la expresión ideológica del campesino.

² En principio, dice la historia crítica de Gómez-Gil, el teatro tenía como característica fundamental la predicación del evangelio y las ideas morales. Fue en el teatro donde se comenzó a utilizar un lenguaje sencillo para “educar” las mentes indígenas. Años después, con la creación del teatro criollo, lo que se buscaba era reflejar la mentalidad del

popular y oral que William Thomas, en 1846, llamó “folclore” o el “misterioso otro” (Burke, 1984).

En el fondo, lo que comenzó a gestarse fue una nueva forma de leer los textos literarios que remitían a la cultura o a las costumbres de los pueblos; se pasó de un interés político³ a uno psicológico e histórico, el cual permitía rastrear las formas de pensamiento (o mentalidad) del sujeto como “aquello que tiene en común con otros hombres de su época”, noción que para la *Historia de las Mentalidades* está regida por lo “cotidiano y automático” como características del pensamiento impersonal (Chattier, 1992, pág. 23).

Nos estamos refiriendo a la historia vista desde la legitimación colectiva y no individual que, además, fue el criterio con el que el costumbrista del siglo XIX seleccionó objetos, situaciones y personajes como representativos de una comunidad, basándose en la relación que veía de éstos con la vida cotidiana del pueblo. Dicha relación partía de las formas de uso que el sujeto daba al objetivo dentro de un marco espacio-temporal, el cual permitía la organización de los significados tomados de la comunidad para luego articularlos en un campo representativo de figuras significativas que llamaremos, en adelante, *escena*⁴.

A partir de la correcta articulación espacio-temporal de sujeto y objeto, el Costumbrismo del siglo XIX logró el reconocimiento estético del sujeto nativo que legitimó el trabajo del artista costumbrista quien, a su vez, al ocuparse de trabajar la vida cotidiana de las clases campesinas como es el caso de Pimentel, demostraba a la clase intelectual la existencia de un mundo que había sido nombrado de una forma incomprensible, burlesca, que era la forma como se representaba a las clases populares⁵.

hombre americano con obras de carácter profano, de humor y sátira política; era un teatro con técnica europea pero con espíritu y temas americanos.

³ En las postrimerías del siglo XVIII, la cultura popular tuvo el interés de la burguesía intelectual como estrategia para alcanzar el poder a partir del respaldo que recibían de las clases populares, pues la concepción de nación la entendían en un sentido democrático, no monárquico.

⁴ El concepto será analizado como signo costumbrista en el Capítulo II

⁵ La importancia de la escritura de las costumbres populares y la incidencia que este aspecto tuvo en el reconocimiento de la cultura popular en la construcción de la nación, será desarrollado en el capítulo II

Es necesario aclarar que si bien el conocimiento es tomado del colectivo para su representación mimética, dicha representación es, quíerese o no, una construcción de sentido *parecida* a la del objeto percibido, por consiguiente, una *escena* es un fragmento sustraído de la realidad que no es la realidad misma sino que quiere parecerse a ella. El éxito de la similitud dependía de la forma como el escritor lograba aislar la cosa sin que, al hacerlo, cambiara drásticamente el significado entregado por la colectividad que, al verla representada en una obra de teatro⁶ –medio utilizado por excelencia para la formación social y religiosa de colectividades iletradas desde la Conquista– podía no sentirse representada al notar que no coincidía con su sensibilidad diaria. Dicha sensibilidad sólo era alcanzable para el costumbrista por medio de la observación y la experiencia directa que le permitía captar las sensaciones de los sujetos en relación con la vida cotidiana y sus exigencias, condicionamiento que facilitaba la identificación de los fenómenos que afectaban o conmovían al espectador local.

Podríamos decir que la sensibilidad supone –y trae como consecuencia– la formación de un mundo, es decir, un conjunto de fenómenos relacionados significativamente –o que muestran la necesidad de tal relación, evidenciando su ausencia como negatividad–, pues el sujeto difícilmente soporta sensaciones que solo aporten jirones de realidad empírica, jirones que no permitirían un comportamiento adecuado y satisfactorio (Bozal, 1987, pág. 26)

Sin embargo, los cuadros costumbristas no solo fueron utilizados para obras de teatro, también fueron publicados en los periódicos de la época donde se pretendía llegar al lector letrado de las clases dirigentes e intelectuales que eran las que tenían en sus manos la construcción de la nación tras la victoria de las gestas de la Independencia, y al *naciente público lector*: Tanto para el movimiento liberal como el conservador la creación de un nuevo orden social no solo se podía fomentar en las colectividades iletradas mediante el discurso político, las obras de teatro y los sermones religiosos, también habría que hacerlo desde lo literario. De ahí que la importancia de la educación básica en el siglo XIX se basara fundamentalmente en la lectura y la escritura como habilidades esenciales del ser nacional, un asunto que tanto unos como otros compartían, salvo que los liberales la apoyaron para crear dentro del nuevo público lector una conciencia que los distanciara de la teología y la jurisprudencia, mientras que los

⁶ Muchas obras costumbristas fueron adaptadas a teatro; de hecho *Una demanda en la casa cural* fue llevada a las tablas como lo comprueba el número tres de la Colección Alba de Teatro Colombiano, que publicó la adaptación

conservadores la vieron más como una oportunidad para reafirmar la carga moral de un estado cristiano con autoridad conservadora.

Según el investigador Jorge Orlando Melo en su informe *La evolución económica de Colombia, 1830- 1900*, publicado en 1979 en el *Manual de Historia de Colombia* del Caro y Cuervo, aunque Antioquia fue la región donde creció más rápidamente el número de estudiantes y gran parte del aumento de la escolaridad ocurrió bajo el régimen radical conservador,

en el conjunto del país, la proporción de estudiantes de primaria sobre el total de la población pasó de 1.2 en 1835 a 3.0 en 1873 y a 3.3 en 1897. Otros Estados con un nivel comparativamente alto de escolaridad en este último año eran *Cundinamarca*, con el 4.6 y Santander, con el 3.1; entre tanto, Bolívar y Boyacá, tenían apenas el 2.0 de su población en las escuelas primarias (Melo, 1979).

Es indiscutible que existía un interés de alfabetización de la clase baja dentro del proyecto nacional a pesar de su lento avance formalizador en las zonas rurales. Sin embargo, esto no impidió que la literatura continuara siendo uno de los medios de construcción de nación que se amoldaba a los periodos de administración gubernamental que hacía cada sector bipartidista. Un ejemplo de ello ocurrió entre 1824 y 1861, según la periodización realizada por Fernán González sobre la historia de la Iglesia en el siglo y citada por Acosta Peñaloza en su texto *Nación, lectura e interpretación*: en estos años los gobiernos liberales se empeñaron en buscar la separación del Estado y la Iglesia así como la expansión de su visión de política liberal. Durante esos años las tendencias lectoras estaban enfocadas hacia los intereses liberales basados en la adopción de formas de gobierno francesas e inglesas y en la aceptación de una cultura nacional que se alimentaba de Europa y no solo de España, pues la idea de Estado siempre precedió a la de nación, la cual cambiaba según el tipo de ideología política que llegara al poder producto del afán de renovación total de la naciente sociedad.

De todas maneras, la Iglesia se las ingenió para continuar vigente, aunque no con la misma fuerza de influencia social, durante la etapa de administraciones liberales que no fueron tan radicales con ella y que luego reviviría con la llegada al poder de la Regeneración conservadora⁷.

que hizo la Escuela de Teatro Nacional a la obra, estrenada el 30 de mayo de 1963 en el Teatro Coñón de Bogotá.

⁷ El efecto histórico y literario de la Regeneración en el país y en la obra de Pimentel es uno de los temas centrales del Capítulo III

Para ambos sectores, la literatura era vista como la posibilidad de construcción de la nueva mentalidad, del nuevo orden social diseñado por la élite letrada que con sus constituciones (ocho en total desde la del Socorro en 1810 hasta la conservadora de 1886) buscó intervenir en la vida cotidiana de los grupos⁸. Estamos entonces ante el tema de la sociabilidad de la ley y de la literatura que en el caso de Pimentel y sus *Escenas de la Gleba*, cumple con un sentido binario en cuanto a dar cuenta de una sensibilidad campesina en vía de alfabetización y una sensibilidad intelectual que debía abrirse a las nuevas formas de expresión de la nación para encontrar en ellas un potencial de reconocimiento y legitimación general.

La forma de socialización de Pimentel fue la de un costumbrismo testigo no solo del universo simbólico que rodeaba la vida cotidiana de los pueblos del altiplano, sino de una forma de narración sencilla que pretendía llegar al naciente público lector e ingresar dentro de su formación lectora una sintaxis oral que impidiera la copia de modelos europeos que poco aportaban a la coyuntura histórico-literaria de la búsqueda de una literatura nacional.

1.1.2 Aproximación histórica al costumbrismo

Vale la pena cuestionarnos ahora sobre cuáles fueron las razones que promovieron el movimiento costumbrista a lo largo del siglo XIX como una nueva forma para representar la historia nacional vista desde lo cotidiano y armónico de los pueblos rurales. Para empezar, hay que decir que el costumbrismo nació en América más vinculado a la historiografía que a la creación literaria. Las obras base de este primer periodo costumbrista en el continente fueron las Crónicas de Indias y los diarios del conquistador Gonzalo Jiménez de Quesada, las cuales eran relatos enviados a España sobre los modos de vida cotidiana que tenían los primeros pueblos americanos. Esta tendencia a narrar las costumbres indígenas fue rápidamente prohibida con la Real Cédula u orden de censura para la publicación de libros, la cual fue impartida por los Reyes Católicos en 1502 y se empleó en todas las colonias de la Corona en América, incluida la Nueva

⁸ Juan Poblete en su texto *Lectura de la sociabilidad y sociabilidad de la lectura: la novela y las costumbres nacionales en el siglo XIX*, centra parte de su hipótesis en el papel que tuvieron en Hispanoamérica la escritura de diversas constituciones y la importancia que tuvo, en la segunda mitad del siglo XIX, la sociabilidad de éstas como textos que “acaban proponiendo que, si las costumbres son la base de la sociabilidad, entonces hay que darle al pueblo nuevas costumbres, para así corregir su sociabilidad”. Y quienes dictaban cuáles eran las costumbres regeneradoras de la nación era la élite letrada.

Granda. Esto impidió la escritura y publicación de cualquier tipo de texto que hiciera referencia a las costumbres y tradiciones de los pueblos indígenas durante el periodo Colonial, ya que la monarquía consideraba que al referirse a las supersticiones y maneras de vivir de los indígenas se promovía la realización de actividades paganas.

No obstante, el primer punto de quiebre a esta situación no se dio en América sino en Europa, cuando la desunión entre la burguesía y la monarquía a finales del siglo XVIII, hizo que el más glorioso reino del viejo continente, Francia, enfrentara a un poderoso “enemigo”: el poder de su propio pueblo, el cual era influenciado por un grupo de intelectuales que promovían un nuevo orden social conocido como la Ilustración⁹.

Los movimientos políticos burgueses habían esperado desde la Baja Edad Media (siglo XI) el momento apropiado para imponer sus ideales nacionalistas de la ciudad-Estado. No lo habían hecho antes por tres razones principales: el amplio poder militar del que gozaba el rey en comparación con la densidad de la población; el respaldo que éste recibía de la Iglesia y que alimentaba la aceptación del pueblo a que debía ser gobernado por un monarca, y los beneficios que en tierras y prestigio social obtenían los burgueses por las campañas de colonización que realizaban en África, Europa y América (Valverde, 2000, págs. 96-100).

Aún con Luis XVI en el trono, la burguesía intelectual de Francia –y luego la de Italia– comenzó a demostrar su simpatía por el pueblo al considerar que las canciones tradicionales eran auténticas “obras de la naturaleza que mostraban al campesino como el personaje pintoresco del paisaje natural” (Burke, 1984, pág. 80), el cual creaba y transmitía su conocimiento de manera oral. Hubo entonces un interés por el universo simbólico que rodeaba las ferias populares en algunos pueblos y se promovió y mejoró la circulación la *Bibliothèque bleue*¹⁰.

⁹ En la Ilustración predomina la razón sobre la fe y la experiencia como fuente de conocimiento (un concepto que también tomarán los románticos pero que lo usarán de otra forma). La adopción de las ideas de la Ilustración dejó en jaque a la cultura Colonial y, en especial, al principio de autoridad español.

¹⁰ Desde 1630 hasta mediados del siglo XIX, la *Biblioteca Azul* propuso a sus lectores, tanto ciudadanos como campesinos, imágenes de hombres marginales, falsos mendigos, ladrones y pícaros, vagabundos y bandidos de honor. De aquí nació el género de la picaresca.

Sin embargo, este fenómeno político de acercamiento a las “obras de la naturaleza” junto con el auge del pensamiento de la Ilustración, pronto generó un interés de intelectuales y científicos europeos por estudiar y reconocer el paisaje que existía en los campos americanos. Uno de los hombres que trató de aproximarse a esa naturaleza fue el científico José Celestino Mutis, quien con su llegada a Santafé de Bogotá en 1761 transformó el arte del Nuevo Reino de Granada gracias a las investigaciones que realizó con la Expedición Botánica (1783), la cual recibió el reconocimiento de la comunidad sueca y, posteriormente, del resto de Europa de principios del siglo XIX con la concatenación y divulgación que de su trabajo realizó Alejandro de Humboldt. Pero las cosas no fueron fáciles para Mutis, quien al recibir el apoyo de países como Suecia, Alemania y Gran Bretaña, no recibió el que esperaba de España. No obstante, el progresismo que se sentía con la implementación de la Ilustración fue cambiando la visión de la corona española con la llegada al trono de Carlos III (1759-1788) y la supremacía de los Borbones quienes, para modernizar el país y ponerse a la altura de Francia e Italia, motivaron una serie de cruzadas científicas para conseguir una aproximación a la riqueza natural que tenían las colonias (Valverde, 2000).

Aunque Mutis no contó con el apoyo de España, sí encontró un sector de la población del virreinato de la Nueva Granada que compartía algunas de las ideas naturalistas del filósofo Juan Jacobo Rousseau¹¹. Nos referimos a criollos como Antonio Nariño, José María Cabal, Francisco Antonio Zea y Pedro Fermín de Vargas, quienes compartían la actitud de Rousseau y su concepto del “hombre natural”¹² y le hicieron un buen ambiente a las investigaciones de Mutis y su grupo de dibujantes. Según Beatriz González Aranda, la supremacía de la imagen sobre el texto en el ambicioso proyecto de Mutis fue lo que encaminó el arte nacional hacia el cambio, pues sacó a los artistas del taller para que pintaran al natural. Además, con la llegada al país de la pintura miniatura moderna, Mutis profesionalizó al pintor novogranadino y le enseñó a mirar directamente a la naturaleza como se hacía en Flabdes e Italia en el siglo XIV. Fue tal el trabajo técnico y estético de los artistas que, algunos de ellos, además de pintar las características que

¹¹ Considerado como un ilustrado, sus ideas fueron de gran influencia en los acontecimientos sociales que desembocaron en la Revolución Francesa

¹² "El hombre natural" se caracterizaría por ser de naturaleza buena, libre y todos iguales, no poseer una naturaleza social, pero que por necesidad decide formar una sociedad mediante un pacto social.

poseían las plantas de la Nueva Granada, comenzaron a dibujar paisajes y gente realizando labores cotidianas.

No se ha podido asegurar si el arte colombiano se transformó al pasar de la Colonia a la Independencia o si los sistemas de expresión de la sociedad colonial prevalecieron a pesar de las guerras. Lo cierto es que “las herramientas científicas y la observación de la naturaleza dieron inicio a la verdadera historia del arte en Colombia” (González Aranda, 2013, pág. 37), ya que al sacar a los artistas de su taller, la curiosidad por la naturaleza los trasportó al mundo de la experiencia personal y de la vida cotidiana de los pueblos, aspectos que habían sido cohesionados durante la Colonia y que en el siglo XIX fueron las bases de lo que sería el costumbrismo. Eduardo Pesada Carbó (citado por González, 2013) afirma que lo que hubo en el siglo XIX fue un fenómeno de “rupturas y continuidades”: ruptura porque se pasó de retratar a las grandes figuras de la nobleza novogranadina (algo que había puesto de moda Francisco de Goya en 1800) a usar como modelos pictóricos las gentes del pueblo; continuidad porque el trabajo en el taller, la observación del natural y la pintura en miniatura siguieron manteniendo su influencia en el arte.

Por su parte, en el campo de la literatura, para inicios de siglo, hubo continuidad en cuanto a que prevaleció la poesía épica y lírica como instrumento para contar las hazañas de los hechos ocurridos en las batallas de la Independencia, un fenómeno literario que fue tendencia en Hispanoamérica. Un ejemplo de esta continuidad literaria es el poema *La victoria de Junín: Canto a Bolívar* (1825) del poeta ecuatoriano José Joaquín Olmedo, que demuestra el uso del estilo neoclásico¹³ que había entre los poetas criollos, quienes consideraban que la poesía –por su larga tradición e idea de lo visionario– era el arte mayor que permanecería en la historia y con el cual se adquiriría fama y reconocimiento. Según el crítico Alfredo Roggiano, a estos poetas –que en el caso colombiano podríamos mencionar a escritores como Miguel Antonio Caro, quien

¹³ Según la *Historia crítica de la literatura hispanoamericana: desde los orígenes hasta el momento actual* de Orlando Gómez-Gil, en el neoclasicismo prevalece la belleza mediante la imitación de las estéticas clásicas europeas como la poesía épica y lírica. Lo característico de este movimiento es justamente la adopción de dichas bases literarias pero acondicionadas al medio americano, de ahí que se trate de una nueva estética con carga fuertemente política y social. Existen tres corrientes esenciales del neoclasicismo: la moralizante que trabajó el concepto de patria desde la exposición de la realidad revolucionaria y civil; la sátira política al totalitarismo español y sus costumbres, y finalmente, el teatro que representó las luchas de la independencia y las costumbres populares con comedias, sainetes y piezas cortas que llevan a escena lo que era la vida cotidiana.

sentó las bases del movimiento Neoclásico en Colombia con su *Oda al Libertador*, y Luis María Mora con sus *Himnos antiguos* o el mismo José Eusebio Caro quien en su etapa juvenil, asumió un pensamiento social pero desde la figura de pensadores europeos como Bastiat que lo llevaron a generar una especie de utopismo social– los venció la experiencia erudita que terminó por distanciarlos de la histórica que hubo en los campos de batalla y en las zonas apartadas de los centros de poder (Roggiano, 1982).

1.1.3 La nación como eje romántico de la sensibilidad del siglo XIX

El argumento de Roggiano hace énfasis a la existencia predominante de una sensibilidad erudita en el neoclasicismo hispanoamericano que lo apartó de la experiencia social del contexto americano, la cual fue explotada (de diferentes maneras) por el Romanticismo y cuya aplicación en la historia de la literatura colombiana no es menos problemática si se tienen en cuenta dos factores generales de su aplicación a la construcción del sentido nacional que se buscaba en ese momento: su concepción como esencia temporal de un espíritu nacional, y las formas de traslado de sus categorías europeas a las formas de vida americanas (Giraldo).

Sin embargo, según el crítico David Jiménez Panesso, es impreciso apartar a los poetas neoclásicos del campo de acción del Romanticismo, ya que antes de que la crítica hablara de las características estilísticas de los escritores para encasillarlos con etiquetas de movimientos literarios, es necesario reconocer la existencia de una sensibilidad general que se cuestionó por lo nacional desde la llegada del pensamiento crítico de la Ilustración, el cual tomó una forma homogénea para la realización de las campañas libertadoras. Este impulso global del espíritu nacionalista, que por primera vez unió a los sectores sociales hacia una misma dirección, debe ser asumido como un primer romanticismo. De esta manera, debemos poder al Neoclasicismo como la primera forma “retórica” utilizada durante el periodo de la Independencia y que daba cuenta de una sensibilidad idealizada sobre la nación, y al poeta romántico como esa voz del génesis de la Historia de las Mentalidades.

Jiménez pone a prueba el arte de leer e interpretar la poesía romántica como textos que representan la infancia de un país en camino de construir sus identidades. Dicha poesía (la del siglo XIX) tenía por objeto comprender y, si era preciso, fundar una realidad que necesitaba ser nombrada. La

interpretación de Jiménez perfila una proyección casi artística de su propio yo en ese mundo anterior, y esa forma de interpretación le permite comprender “la representación de la realidad”, es decir, el estilo mediante el cual los poetas románticos tradujeron la realidad en frases (Giraldo).

Una de las primeras ideas del poeta Jaime García Maffla en su ensayo *Poesía romántica Colombiana*, incluido en el *Manual de Literatura Colombiana* de 1988, es que la influencia del romanticismo en Colombia estuvo encaminada hacia la recuperación de las antiguas formas de vida. Esta noción la podemos mirar como consecuencia de las profundas divisiones que se formaron una vez quedó por fuera la corona española del panorama político y de la necesidad que tenía la nación de trazar un nuevo rumbo sin dejar de mirar el pasado ¿Pero desde qué punto de la historia social había que comenzar a construir la nación? Según el escritor Jairo Mercado, tras la victoria de la Independencia y la crisis social, los conservadores¹⁵ anhelaron la estabilidad que brindaba el sistema colonial e hicieron uso de la tradición mestiza –altamente europeizada– para rescatar el pasado y el orden social Colonial perdido. Por su parte, la tendencia liberal utilizó la tradición indígena y campesina que trababa de los asuntos del hombre humilde del pueblo, sus costumbres, condiciones sociales de vida y su vocabulario. (Mercado, 1986).

Es indiscutible que tanto el romanticismo conservador como el liberal crearon formas de expresión del sentimiento nacional a partir del uso de los géneros literarios. Contrario a lo que afirma el crítico Jacques Dubois en su libro *La institución literaria* (2014) en su página 56, en el siglo XIX colombiano la literatura fue trasformada y sometida al trabajo ideológico de los pensamientos políticos debido a que en Colombia, la profesionalización del escritor y del crítico se consolidó solo hasta el siglo XX, antes de eso el escritor o crítico era más un sujeto que se dedicaba a otros oficios como el religioso, el político o el comercial. El sentimiento romántico trataba de construir un mundo ideal en el que cada una de las clases sociales cumplía con un papel fundamental para el desarrollo de la nación, pero ese papel era designado desde diferentes

¹⁵ Entiéndase como romanticismo conservador las formas de expresión de las familias terratenientes. Estos románticos, tras la expulsión de la corona española, sintieron amenazados los privilegios que habían heredado de la Colonia y la posibilidad de alzarse con el poder, de ahí su empeño por enmascarar la realidad bajo el velo vaporoso de la fantasía y el ensueño. Según el escritor Jairo Mercado en su texto *El costumbrismo: un porte a la búsqueda de la identidad nacional*, de este grupo hicieron parte los poetas José Eusebio Caro, Julio Arboleda, Rafael Pombo, José Joaquín Ortiz, Rafael Núñez, Diego Fallón y José María Rivas Groot.

puntos de vista ideológicos que crearon una variopinta de procesos que intentaban responder a una realidad distinta, la cual se basó en el saber decir como indicio de racionalidad¹⁷.

Dicha pugna de tradiciones tiene su propio sentido romántico al querer mostrar las historias locales como valores representativos de una cultura nacional que, si bien no era tan desarrollada como la europea, tenía la convicción de que era capaz de alcanzar a la de cualquier país del mundo. Es así como el romántico y su ideal de nación se comprometió con un sector de la sociedad, conservador o liberal, y usó a la literatura como instrumento público de expresión sobre lo que era, para cada una de ellas, lo “genuinamente americano”. Nacieron entonces los románticos costumbristas que buscaron *mimetizar* la realidad cotidiana del pueblo o de la ciudad.

Pero fue imposible escapar del todo de la influencia literaria europea. La poesía romántica no solo tenía una marcada carga de romanticismo español como dice García Maffla, sino que también tuvo rasgos literarios de autores como Schlegel, Heder, y las creencias cristianas de Chateaubriand, que si bien marcaron una cierta distancia con la península ibérica, le dieron un protagonismo a Francia e Inglaterra dentro del origen y posterior desarrollo del Romanticismo literario. Fue después de la revolución de 1848 en Francia, entre 1850 y 1870, cuando la influencia de la política radical francesa, tomada de sus novelas románticas, afectó los matices con los que se venía construyendo la política novogranadina, aumentando las diferencias entre liberales y conservadores al punto que la guerra. Jaime Jaramillo Uribe en su libro *El pensamiento Colombiano en el siglo XIX*, deja claro que si bien los lazos con España nunca se rompieron, su influencia en el romanticismo fue secundaria y estuvo más asociada con Francia e Inglaterra. Esto debido a que el predominio liberal en la primera mitad del siglo enfocó la ruta nacionalista hacia un progresismo industrial cuyo nicho debía centralizarse en la resignificación de la vida cotidiana de los pueblos y ciudades para convertir de la naciente clase media en el prototipo de hombre de negocios que debía dejar atrás la tradición de la Colonia, la cual consideraba que era la principal causa de subdesarrollo (Jaramillo Uribe, 1996).

1.2 Del costumbrismo al realismo en Colombia

¹⁷ Esta noción de la sociedad fue detectada por Pimentel, quien en la construcción de su narrativa vio la necesidad de incluir la voz del narrador dentro de los diálogos campesinos para darle un estatus literario a sus cuadros. Este punto

Una vez apagada la llama del primer periodo del espíritu romántico vivido por la generación de la Independencia, el segundo llegó al país por la vía de la novela histórico-romántica francesa. Aunque en la primera parte de su obra, *Evolución de la novela en Colombia* (1952), Antonio Crucio Altamar, como buen conservador, situó el origen de la literatura nacional en el período de la Colonia, queremos dejar claro que según la percepción del presente trabajo, para conocer el inicio de la misma es necesario admitir la importancia que tuvieron los cronistas de Indias en el génesis de la literatura colombiana, así como su aporte en la construcción del mapa historiográfico y costumbrista del pasado americano (Arciniegas, 1988).

No obstante, para la segunda parte de su libro, Crucio inició el panorama de la novelística colombiana del siglo XIX con el fin de las gestas independentistas y la llegada de la novela histórico-romántica, la cual identificó con ciertos rasgos de exotismo que pretendían recrear el pasado. Dentro de este grupo el autor destacó la novela del indio y la novela posromántica. De esta última desprende la novela poemática (principalmente *María* por su importancia en la renovación del movimiento romántico “porque presenta a sus lectores la imagen inédita del nuevo mundo”); la novela costumbrista y la novela realista. Uno de los pasos fundamentales que marca el crítico entre el Costumbrismo y el Realismo es el exagerado uso del exotismo como ideal romántico de reconstrucción del pasado nacional, exceso del cual surgió el Realismo como un intento por sacudir a la literatura del discurso ideológico que en el Costumbrismo parecía abandonar la esencia de los episodios ordinarios y comunes de la vida cotidiana de los pueblos distantes y ajenos a dicha manipulación del discurso. El Realismo se concibió entonces como una forma ficcional de “trasladar al arte las formas de distinción del mundo exterior (...) tomó del Costumbrismo la caracterización de figuras humanas y la objetiva descripción de los paisajes” (Giraldo).

Los costumbristas (en especial en la segunda parte del siglo XIX) se habían basado en la importancia de la experiencia para entender el significado que tenían ciertas cosas para así aproximarse a la realidad de la comunidad, es decir, a su forma de ver el mundo y de interpretarlo. Esta información les permitiría recibir de la colectividad la legitimidad de las

figuras representativas y de paso la transformación de sus tradiciones. Esa visión localista fue utilizada luego por el Realismo como herramienta concedora para enriquecer la ficción psicológica de los personajes y que ayudaron a entender el campo literario¹⁸ como una “red de referencia compuesta por relaciones sociales convencionalizadas tanto por instituciones oficiales como por instituciones informales” (Rodríguez Arenas, 2004). De esta manera, el Realismo fue la llave de entrada de una nueva visión de la sociedad que debía ingresar a la era moderna, pues si bien bebió de las fuentes del Costumbrismo, criticó el uso que de la representación de una colectividad y de sus costumbres hizo como argumento en contra de la modernización de los pueblos. Algunos autores realistas como José María Samper en su texto *Literatura fósil* (citado por Rodríguez Arenas), criticaron al Costumbrismo y lo responsabilizaron como el responsable del estancamiento de las letras, de las tradiciones nacionales y de la falta de visión del hombre moderno que debía proyectarse hacia la modernidad de los pueblos.

Si bien el Realismo tuvo como base los textos Costumbristas del Siglo XIX, para su interés era innecesario remitirse a otras formas de Costumbrismo literario como el generado en la época de la Colonia que revivía la vida bajo el poderío cultural y político de la corona española y del cual quería desprenderse el hombre posindependencia. Nos referimos a escritores como Hernando Domínguez Camargo (1606-1659) y Juan de Castellanos (1522-1607), quienes lo hicieron a la sombra y el amparo de los movimientos literarios, filosóficos y estéticos de la península ibérica. Sin embargo, *El Carnero* (Nueva Granda 1636 - 1638) de Juan Rodríguez Freyle fue, a nuestro parecer, el primer acercamiento a un Costumbrismo que quería retratar el desajuste social producto de la mezcla cultural entre la tradición española e indígena, pero en la ciudad de Santa Fe de Bogotá. Sin duda es un Costumbrismo muy diferente al del Siglo XIX por su distancia del espíritu nacionalista nacido con la Independencia, no obstante, lo traemos a cuenta por la manera como fue recibida como una obra de intensión moralizadora cuyo propósito era el de educar al público mostrándole las formas incorrectas de comportamiento social (Gómez-Gil., 1968, pág. 107), o por lo menos ese fue el argumento que entregó su autor para burlar la censura que aún existía. Fue sólo hasta la década de 1840, es decir hasta que desapareció gran parte de la estructura Colonial que impedía el desarrollo de los proyectos

¹⁸ Véase zona literaria en el Capítulo III

independentistas, cuando hubo un interés serio por la realidad social del pueblo y sus costumbres.

A ese interés por el conocimiento de las costumbres se sumó la inquietud por la identidad de la patria, es decir, por la esencia del pueblo después de casi tres siglos de dominio español. No obstante, “los rezagos traumáticos de la Conquista y la Colonia impidieron responder a la pregunta” (González Aranda, 2013, pág. 164). La manipulación de la sociedad estratificada y jerárquica representada por “un pequeño grupo íntimamente interrelacionado por matrimonio y parentesco que controlaba la riqueza y los ingresos, hizo que la racionalización estuviera apuntada a calificar a los indígenas como gente ignorante, supersticiosa, dócil y carente de inteligencia e iniciativa por el hecho de ser indígenas” (Mercado Romero, 1986).

Hubo en medio de la crisis de identidad un periódico que se caracterizó por publicar textos costumbristas de diferentes partes del país y mostrar una autonomía literaria: *El Mosaico* (1858-1872), punto de encuentro donde las ideas se fortalecían, debatían y, especialmente, se publicaban. Lo más trascendental para nosotros es que en este periódico se unió la pluma de los intelectuales, representada en la figura de José María Vergara y Vergara –fundador–, y la del naciente Costumbrismo nacionalista del siglo XIX con Eugenio Díaz y su obra, *Manuela*.

Con *El Mosaico*, el Costumbrismo colombiano del siglo XIX se convirtió en “un testimonio inestimable en el propósito de recuperar para la historia nacional todos los matices de la vida del pasado, ocultos tras la rutina y tradición de las costumbres” (Restrepo de Villa, 1989, pág. 97).

1.2.1 El cuadro de costumbres en la prensa

La prensa, que nació el 12 de julio de 1785 cuando circuló en Bogotá una hoja titulada *Aviso del terremoto*, fue el espacio público por excelencia en el siglo XIX para compartir y formular el proyecto de nación y el discurso romántico sobre la nacionalidad. Su protagonismo en la historia de Colombia también sirvió “para la consolidación de lo que era considerado un nuevo lenguaje; lenguaje que se debatía entre la tradición española y la aspiración a otras propuestas” (Acosta Peñaloza, *Lectura y nación: novela por entregas en Colombia, 1840-1880*, 2009, pág. 26). Y en

ella, el cuadro de costumbres²¹ encontró un nicho apropiado para la divulgación por su capacidad de condensación en pocas páginas.

Ha sido tanto y tan importante el aporte del cuadro de costumbres al periodismo que incluso llegó a ubicarse como uno de los géneros testimoniales que ha alimentado al periodismo literario moderno:

Desde el siglo XIX el costumbrismo ha sido una especie de gazne, una encrucijada de géneros periodísticos y literarios diversos, como por ejemplo la crónica social, el relato, el reportaje, la nota humorística, la memoria personal, el artículo de opinión, el relato literario o, incluso, el apunte del natural practicado por dibujantes y pintores coetáneos. Es imposible considerar el cuadro o artículo de costumbres fuera de la prensa escrita, que desde siempre ha sido su cuna y vínculo básico (Chillón, 1999, pág. 127)

Hay que destacar que así como en la novela, en el cuadro de costumbres el autor tiende a no discutir directamente el tema (Chillón, 1999). Lo que hace el costumbrista de artículos o cuadros es tomar de la realidad incidencias, anécdotas, conductas, tics y modas con los que escribe piezas cortas y caracterizadas por la importancia en la tipificación de los personajes rurales, típicos y simbólicos del pueblo, las situaciones, la descripción de paisajes, el tono afable y humorístico, la anotación de diálogos cotidianos y el comentario personal. Todos estos ingredientes se conjugan en un tipo de estructura conocida como cuadro o *sketch*

que trata de captar escenas o situaciones de la vida social con una técnica relativamente rudimentaria pero muy eficaz²². El fundamento del cuadro no es el sumario narrativo, sino la *escena*, dentro de la cual se inscriben los relatos, las descripciones, los pequeños fragmentos diegéticos, diálogos y digresiones del autor (Chillón, 1999, pág. 127).

Fiestas fue el título del primer cuadro de costumbres publicado en Colombia en 1838. Desde entonces comenzaron a ser publicadas las primeras versiones costumbristas rurales que le

²¹ Nos referimos al cuadro de costumbres como a un artículo de costumbres, justamente como sinónimos de un estilo de narración corta cuya descripción de acontecimientos está hilvanada con un eje temático de carácter social

²² La eficiencia en la condensación de la narración es la característica principal del cuadro de costumbres a diferencia de la novela costumbrista, la cual tiende a explayarse con el propósito de hacer hincapié en temas o situaciones que considera importantes.

abrieron camino a lo que fue *El Mosaico*, en donde escribieron hombres de la talla de José María Vergara y Vergara, José Manuel Marroquín, José David Guarín, Ricardo Silva, Eugenio Díaz, Ricardo Carrasquilla, Manuel Pombo, José Joaquín Borda y José María Samper (este último osciló su obra entre el Costumbrismo y el Realismo). Años después, la revista el *Repertorio Colombiano* recogería buena parte de su política editorial con la publicación de algunos cuadros hasta entrado el siglo XX; entre sus autores costumbristas figura Pimentel y Vargas. De esta manera fue como la prensa aportó en la descripción y narración de las formas de vida de grupos étnicos, climas, dialectos, cultivos agrícolas, usos y hábitos colectivos, además de paisajes y expresiones que conformaba los temas y motivos del Costumbrismo del siglo XIX.

Sin embargo, el imaginario heredado desde la Colonia del que ya hablamos y que denigró a indígenas, negros y campesinos, continuó durante buena parte de la primera mitad del siglo XX, pues lo que sucedió después de la Independencia fue que “los cachacos ‘humanistas’ bogotanos y la clase social que representaban, estaban convencidos de que los accidentes ‘domésticos’ santafereños eran exclusivamente el universo simbólico de la patria”. (Gutiérrez Girardot, 2011, pág. 57).

1.2.2 Las Escenas de la Gleba en su contexto histórico

En este punto es necesario comenzar a adentrarnos en la obra de Pimentel y Vargas, tratar de reconstruir el escenario social y político de finales del siglo XIX en el que fueron publicados algunos de sus cuadros más importantes, así como el elitista panorama intelectual que predominó en Bogotá a principios del siglo XX y que fue el que recibió la primera edición las *Escenas de la Gleba*.

Para desgracia de Pimentel y Vargas, con la desaparición de *El Mosaico* en 1872 los periódicos se convirtieron en una herramienta política de las “burguesías activas y pensantes” de las grandes ciudades del país (Jiménez, 2009, pág. 22). La publicación de sus cuadros *Un sábado en mi parroquia* (marzo de 1897); *Una demanda en la casa cural* (junio de 1897); *Un fusilamiento* (noviembre de 1897), y *Una sesión de Cabildo* (abril de 1898), así como una reseña de su libro en marzo de 1899 en el *Repertorio Colombiano*, fue una especie de ínsula en medio

del desierto. Las divisiones políticas que desataron la guerra más destructora de finales del siglo XIX (La Guerra de los Mil Días) y el poderío de la clase conservadora de la Regeneración en el gobierno²³, hicieron que la literatura colombiana de finales de siglo tomara un nuevo rumbo bajo la sombra del poeta Guillermo Valencia²⁴, quien encarnaba los ideales de ese reducido estrato gobernante del país, el cual no solo quiso revivir algunas de las ideas de la Colonia sino legitimar el nombre de Atenas Suramericana a la Capital de la República, calentando así los ánimos entre liberales y conservadores.

No obstante, hay que admitir que el desenfoque no sólo estuvo en consagrar a Valencia como el hombre que encarnaba los ideales del “humanismo”, también en la aplicación no racionalizada de lo que en España se entendía como tal y que era todo lo contrario a lo que era en el Renacimiento italiano y el llamado Neohumanismo alemán:

“(…) los cánones propiamente estéticos se desvirtúan, pierden su relativa objetividad y su referencia al sistema estético-literario de la modernidad, y consagran como bello lo que corresponde al gusto de la clase señorial” (Gutiérrez Girardot, 2011, pág. 34).

La importancia que la cultura señorial bogotana dio al cultivo del latín y de la gramática española cerró las puertas a la sintaxis campesina que iba en contravía con la tradición de la ortodoxia eclesiástica. Los cuadros que el sacerdote había guardado durante años vieron la luz en medio de este “humanismo” bogotano que rebajó el Humanismo Histórico a “simple lenguaje de la monótona legislación eclesiástica o a ejercicio escolar en seminarios, sin altura científica alguna” (Gutiérrez Girardot, 2011, pág. 31).

Resulta un hecho que, como asegura Gutiérrez Girardot, “la arrogante miopía de la ‘Atenas Suramericana’ ignoraba la existencia del resto de la República, de la otra sociedad”, y que a ello se debe “la incomprensión con la que tropezó en la capital la obra de Tomas Carrasquilla (1854-1940)” (Gutiérrez Girardot, 2011, pág. 53) y la de Pimentel y Vargas, ambos costumbristas que publicaron bajo el mismo sello editorial, *La Librería Nueva de Bogotá*; Carrasquilla con *Frutos*

²³ La influencia de la Regeneración en las letras nacionales será analizado de manera más amplia en el Capítulo III, cuando hablemos de la relación entre literatura y nación a raíz de la ideología conservadora.

²⁴ Valencia fue declarado como un genio prematuro por el Parlamento y consagrado como “figura nacional”, asegura Gutiérrez Girardot

de mi tierra en 1896, y Pimentel con *Escenas de la Gleba* en 1899. De poco le sirvió al presbítero de Iza que su obra contara incluso con licencia eclesiástica para su publicación, pues la superficialidad de la literatura de Valencia, alimento de la sociedad colombiana del régimen señorial, ya le había tomado ventaja.

2 La mentalidad como primer rasgo de identidad cultural en la obra

Antes de entrar a dilucidar el universo simbólico que compone el horizonte representativo de la obra costumbrista de Fermín de Pimentel y Vargas, era necesario ubicarse, desde nuestro presente, en la forma como se desarrolló el arte del Costumbrismo en Colombia, así como aproximarnos a su *mímesis* artística. Si nos adentramos a su definición, nos encontraremos con que la mentalidad del sujeto representativo es un concepto que remite o ha remitido históricamente “a la cultura y el modo de pensar que caracteriza a una persona, a un pueblo, a una generación” (Real Academia Española, 2015). Epistemológicamente, arriesgándonos a entregar una definición dada por el teórico Michelle Vovelle, la Historia de las Mentalidades es el estudio de la “*evolución*” de la historia de las visiones del mundo (Vovelle, 1985) ¿Pero qué pueden tener en común la mente y la literatura o de qué forma una se puede valer de la otra en el arte costumbrista? Si miramos lo que al respecto hemos dicho podemos concluir que para el escritor de novela, escena o cuadro de costumbres²⁵, la *mímesis costumbrista* es el resultado de cuatro momentos: primero, *conocer* el significado que en espacio y tiempo le ha dado una colectividad de sujetos a los objetos en medio de su comportamiento cotidiano; segundo, a partir de dicho significado *comprender* la mentalidad intersubjetiva que hay entre el objetivo y la comunidad; tercero, basado en el conocimiento alcanzado en el primero y segundo punto, *seleccionar* los objetos con los que producirá figuras significativas; cuarto, *articular* dichas figuras en un campo de representación o *escena* que deberá generar en el espectador un sentimiento de identificación.

²⁵ Podemos resumir a nuestro entender que en un cuadro costumbrista está compuesto por escenas que, en conjunto e interacción, dan sentido narrativo al cuadro (entendamos el acto de narrar según la definición de Lukács). Una novela puede estar conformada por varios cuadros y estos por varias escenas, lo que hace que su extensión esa mayor a la de un cuadro y, por consiguiente, a la de una escena.

Deteniéndonos un poco en cada uno de los cuatro momentos, notamos que en el primero predomina la no intervención del autor en la forma como se interrelaciona sujeto, colectividad y objeto, lo que hay es una mirada atenta a cómo se regenera esa comunicación; ya en el segundo comienza a intervenir la subjetividad del escritor al momento de sintetizar dicha relación para luego, en el tercero y cuarto, darles una forma que siempre resultará ser *parecida*, no igual, a la primera. Es evidente que a partir del tercer momento empiezan a interferir una serie de limitantes que desfiguran el objeto primario. Eso es inevitable. Pero es allí donde la habilidad del artista entra a jugar su papel más importante, pues debe tratar de que dichos “ruidos” sean aceptados por el colectivo cultural y/o intelectual que recibe la obra.

2.1 La Escena de los caniculares como introducción al imaginario del Altiplano Cundiboyacense

Uno de los cuadros más conocidos de Pimentel es *Un sábado en mi parroquia*, dentro del cual sobresale una escena por la forma como el presbítero representa y comunica la mentalidad del hombre rural del Altiplano Cundiboyacense en el siglo XIX. Nos referimos a la escena sobre existencia de los *caniculares*, una especie de animal “endemoniado”, envidioso e invisible que ataca atrayendo la mala suerte, especialmente en los años bisiestos.

La falta de una imagen concreta del animalito en la mentalidad del colectivo y que podría ser un obstáculo en el proceso de comunicación del término, termina siendo una oportunidad para que el autor trabaje con el significado de la figura en la *articulación* con otras igualmente representativas de la vida cotidiana del pueblo. La genialidad de Pimentel se reconoce fácilmente cuando construye magistralmente y con humor, la imagen “*típica*” del canicular y la aplica, sin cambiar su significado colectivo, al sujeto representativo que llega a incomodarlo al finalizar el día: un hombre, que haciéndose pasar por heredero de una prestigiosa familia bogotana, lo visita para pedirle dinero y regresar a la ciudad; intenta en varias oportunidades conseguir algún beneficio durante la conversación con el sacerdote sin tener mayor éxito. “Jesús, qué es esto. Este sí es un *canicular* de veras” (Vargas F. d., 1899, pág. 107).

Entre la primera aparición del término en el cuadro y la que hace referencia al hombre que *imita* a un importante sujeto de la capital que ha caído en desgracia, Pimentel *describe* una serie de acontecimientos que ratifican el mal sábado que tuvo y que, al compararlos con la desgracia del sujeto “bogotano”, conecta ambos significados para darle sentido y forma a lo que antes no tenía, demostrando que sus descripciones tenían un propósito narrativo: demostrar que la figura del canicular puede entenderse como la de un hombre que ha sido víctima de esos “animales”, pero también como la de un sujeto que por su manera particular de hablar, vestir y engañar, puede dañarle el día a cualquiera.

De esta manera, la imagen comienza a tener un papel fundamental en la reconstrucción de la mentalidad dentro de la mimesis costumbrista de Pimentel, pues al crear la imagen de un término imaginado que podríamos llamar inanimado por su falta de representación física, lo hace visible y al hacerlo interviene en la actitud mental y cultural de la colectividad para darle un orden “lógico” y cotidiano al universo simbólico del Altiplano.

Críticos como Castoriadis, Bazcko, G. Durand, Maffesoli, B. Anderson coinciden en que el concepto de imaginario constituye una *categoría clave* en la interpretación de la comunicación de creencias e imágenes colectivas. “Lo deseable, lo imaginable y lo pensable de la sociedad encuentra definición en la comunicación pública. Por lo cual, ésta se convierte en el espacio de construcción de identidades colectivas a la manera de verse, imaginarse y pensarse como” (Cabrera). Esta perspectiva permite entender las cuestiones diferentes de las culturas desde la reflexión de la identidad a la reflexión sobre la diversidad.

¿Pero cómo demostrar que el concepto *canicular* forma parte del imaginario colectivo del campo y no de un sujeto en particular? La presencia de los caniculares se confirma en la colectividad cuando varios sujetos representativos que intervienen en el cuadro, le afirman al sacerdote haber sido víctimas de éste y que, de hecho, anda merodeando por toda la región.

2.2 La Escena de la Cruz

Elijamos otra escena, esta vez del cuadro *Una demanda en la casa cural*, y un símbolo religioso que atraviesa gran parte de la tradición católica del altiplano: la cruz. Teológicamente, la cruz representa “todo el misterio de la salvación en Cristo (...) y de un Dios que ha querido vencer el mal con su propio dolor” (Aldazabal, 1986, pág. 27). Sin embargo, dentro de la catequización que se hizo a los pueblos en la Colonia y aún en la actualidad, no existe un significado universal de la cruz más que como símbolo identificable del cristianismo católico. Algunos estudiosos del simbolismo católico de la comunidad agustiniana en Bogotá – entrevistados para el presente trabajo– conciben la señal de la cruz de la siguiente manera: El Padre como el gran creador de toda la sabiduría existente, por eso su lugar representativo se ubica en la frente; el Hijo como la encarnación del amor de Dios a la tierra, su lugar está ubicado en el pecho donde se representan las sensaciones; y el Espíritu Santo como el Ser que está al servicio del Hombre tras la ascensión de Cristo y su lugar está ubicado en ambos hombros como símbolo de servicio al prójimo.

Ante esta situación, para el campesino de la época, la cruz era esa salvaguarda con la que trataba de evitar todo lo que en el ser había de malo y pecaminoso, y con la cruz invocaba una actitud santa y religiosamente ejemplar que no necesariamente se distancia del sentido religioso dado por la Iglesia que es infundir en el sujeto un comportamiento moral. De todas maneras, Pimentel nos muestra un imaginario que, contrario al ejemplo de los caniculares, no es la colectividad quien lo crea sino quien lo recibe y le otorga un significado de uso cotidiano ante la escases de una doctrina puntual que explique su razón lógica más allá de lo evidentemente pragmático del rito católico.

Isidoro, “un mozo campesino muy garboso” que no tenía más de 18 años de edad, llega hasta el despacho de Pimentel para que evite que Petronila, la dueña de una de las tiendas que están ubicadas frente al cementerio del pueblo y a quien le adeuda un real de chicha y un real y cuarto de empanadas, lo obligue a casarse con su hija Miquela, una mujer de 35 años de edad, viuda y madre de cuatro niños. Durante la fuerte discusión que presencia el párroco, Isidoro, envuelto en cólera, hace la señal de la cruz en su boca y añade: “San Pablos bendito, tenme esta lengua. Mi señor doctor: es que esta mujer lo enjiciona a uno a decir lo que no conviene” (Vargas F. d., Escenas de la Gleba, 1899, pág. 143).

2.3 La Escena sobre la mujer campesina

En ninguno de los cuadros de la obra, la figura representativa de la mujer campesina encarna una posición social diferente a la de un sujeto abnegado, condenado a someterse a una especie de servilismo al hombre y a los hijos de por vida, y a aceptar ese destino ante el dogma divino que haber nacido mujer. Esta posición fue reforzada en la doctrina católica desde tiempos de la Colonia con un imaginario binario entre la “mujer buena” y “la mujer mala”. Según la catequesis católica a la que fue sometida la población Muisca, el pecado llegó al mundo por intermedio de Eva y la salvación por medio de María, la madre de Jesús, quien representa esa actitud de servicio a Dios que luego será tomada, también, como servicio a la familia y al hombre como cabeza del hogar campesino. Vale la pena señalar que en la Biblia, los rasgos de la mujer buena se agrupan en 10 versículos, en tanto que los de la mujer mala en 23 (Velasco), lo cual significa un énfasis en la posición social y moral que debía asumir la mujer.

En el cuadro *En la puerta de guardia* hay un extenso diálogo entre dos mujeres, la *niña Crista* y la *niña Pabla* (Crista y Paula), ambas madres de dos jóvenes acuartelados por los militares. Tanto a Paula como a Crista las embarga el temor de que sus hijos mueran en algún combate con el enemigo, de no saber en qué parte del país serán enterrados o si caen heridos “sin quen le alcance una sé diagua ¡Ah caramba con la vida!” (Vargas F. d., Escenas de la Gleba, 1899, pág. 178).

2.4 La Escena del guerrero y el militar, una esencia del hombre campesino

Siguiendo en el mismo cuadro, Pimentel nos remonta a una de las esencias mentalmente significativas del hombre campesino: su alma de guerrero que data desde la época de la Independencia y su anhelo por la defensa de las clases campesinas y populares.

De hecho, Boyacá fue escenario de actos históricos como la revolución de los Comuneros en 1781 y el triunfo de la campaña libertadora de 1819. Sus hombres fueron vistos como héroes y mártires. Sirvieron de ejemplo para la proliferación de esta mentalidad el Capitán Antonio

Ricaurte, los próceres mártires José Cayetano Vásquez y Juan Nepomuceno Niño (fusilados en el Paredón de los Mártires en Tunja), y el niño prócer Pedro Pascasio Martínez, “natural de Belén, y quien participó en las batallas del Pantano y Puente de Boyacá; en esta última no se dejó sobornar por monedas de oro que le ofreció el comandante del ejército español José María Barreiro, a quien hizo prisionero y entregó al Libertador Simón Bolívar” (Ocampo López, 2001, pág. 45). En los conflictos civiles posteriores a la Guerra de los Mil Días sobresalieron personajes de la talla de Juan de la Cruz Varela, (guerrillero y congresista de la República) y Jorge Eliécer Gaitán (algunas fuentes registran el nacimiento del caudillo liberal un 23 de enero de 1903 en el municipio de Cucunubá en Cundinamarca).

2.5 Las Escenas sobre la vivacidad

Un aspecto de la mentalidad del campesino del siglo XIX está relacionada con el concepto de vivacidad heredado de la cultura indígena. La viveza para Pimentel es la capacidad de engaño que hay en el campesino, pero que en buena parte se debe, según el autor, a la exclusión social de que fue objetivo. Por eso este tipo de comportamiento es visto colectivamente como una forma de inteligencia y habilidad que sirve para acortar las diferencias de clase y burlar el sistema social impuesto. De hecho, tiende a ser visto como una especie de patrimonio y valor nacional bajo el concepto colectivo de *malicia indígena*, el cual es concebido como “recurso propio, heredado y no transferible a otras nacionalidades ni por amistad, matrimonio, de residencia en Colombia” (Morales, 1998)

Volvamos al *noista* de *Un sábado en mi parroquia* o *canicular*, como lo bautizó el mismo Pimentel, salvo que esta vez funciona como ejemplo de representación de viveza al tratarse de un campesino que simulando ser un bogotano de clase busca beneficios económicos. Este tipo de comportamiento lo relaciona Pimentel con la viveza campesina, pues el hombre le solicita una carta de presentación firmada por el presbítero, “esta era otra viveza del sujeto: con mi tarjeta quería presentarse en una hospedería y que yo pagara el pato ¡Vaya!” (Vargas F. d., Escenas de la Gleba, 1899, pág. 111).

En el cuadro *Los restos de José León*, Pimentel castiga esta mentalidad del campesino encarnada ahora en la esposa, la hijastra y un vecino de José León, quienes lo asesinan y hacen pensar a las autoridades que su desaparición se debe a la presencia de un tigre que, según su fama, había cometido estragos con varios animales de la vecindad. Luego, la mujer habla con el cura del pueblo para realizar una misa a San Antonio, patrón de los franciscanos, protector de los indígenas, santo de los matrimonios y de los objetos extraviados.

La decisión de la mujer de convocar al pueblo para que ore por la aparición de los restos de su esposo es una clara manipulación social y religiosa. No obstante, “los votos de la viuda fueron cumplidos: se encontraron los restos de José León” (Vargas F. d., *Escenas de la Gleba*, 1899, pág. 189) y se reveló el verdadero misterio de su muerte.

2.6 Escena sobre la mentalidad del sacerdote como primer juez

Una vez concluido el periodo del dominio español y nace la primera República, “la nueva sociedad neogranadina decide conservar la visión – o mentalidad– cristiana como criterio para juzgar los acontecimientos y orientar la vida del pueblo” (Cárdenas S.J, 2004, pág. 309). Esto indica que el sentimiento religioso debía ser asumido como una forma de vida que debía comulgar con las doctrinas de la Iglesia²⁶. Según el sacerdote jesuita Eduardo Cárdenas, esta mentalidad religiosa convirtió al sacerdote de los pueblos, en la primera figura significativa de autoridad y justicia después del Alcalde y del mismo juez municipal. Inclusive, las actitudes y comportamientos de la gente debían ser juzgados, primero, según los designios morales de la religión antes de pasar por designios jurídicos de la Ley. Una de las razones más importantes por las cuales existía esta mentalidad era que “la expresión de la religiosidad no tenía carácter elitista (...) es la dimensión religiosa la que integra, cohesiona, y conserva la realidad social por encima del poder y la imagen del rey” (Cárdenas S.J, 2004, pág. 310).

Por consiguiente, adquiere sentido que en *Una demanda en la casa cural*, el debate entre el joven Isidoro y doña Petronila llegue primero al despacho del párroco, ya que el sacerdote era

visto como un “representante de Dios y su justicia en la tierra”, y se le otorgaba un poder especial con el cual podía dirimir conflictos sociales que se presentaban en las sociedades.

3 Conclusión: La mentalidad como parte del universo simbólico y de la identidad regional

Hasta el momento, lo que hemos hecho es una primera aproximación de entendimiento al universo simbólico de identidad del Altiplano Cundiboyacense a partir de la mentalidad que nos presenta Pimentel del hombre del campo, de la forma como el imaginario colectivo definió los rasgos de representación e identificación de los pueblos de la altiplanicie en una época en la que la nación se encontraba en búsqueda alquímica sobre la esencia del ser nacional, y de la forma como el Costumbrismo funcionó como alternativa literaria, artística e histórica para la construcción de sentido cultural de las regiones tras casi tres siglos de dominio español.

La nueva visión que generó la Historia de las Mentalidades en la lectura de los textos que narran las historias de la vida cotidiana de los pueblos o ciudades del siglo XIX, ha permitido replantear desde el mismo campo de la literatura como sistema de construcción de símbolos representativos, los diferentes tipos de significados que puede tener un objeto según el espacio y el tiempo en el que son representados. Dicho interés convierte para nosotros al Costumbrismo en un testimonio inestimable para la recuperación de la historia nacional con “todos los matices de la vida del pasado, ocultos tras la rutina y tradición de las costumbres” (Restrepo de Villa, 1989).

Nada de eso podríamos hoy asegurar si la construcción de sentido o *mímesis* en el Costumbrismo literario no dependiera del nivel de experiencia logrado por el autor en su proceso de interacción con las costumbres de una colectividad, así como de su capacidad de observación para entender y seleccionar cuáles son las figuras más significativas que, en medio de su “estado natural”, es decir de su comportamiento cotidiano con los sujetos, tienen mayor carga de identificación y reconocimiento. La trascendencia de los cuatro momentos esenciales para la construcción mimética costumbrista, *conocer, comprender, seleccionar y articular*, se halla

²⁶ El *catolicismo popular* es la forma como los significados de la religión Católica se desarrollaron en el colectivo como una mentalidad de ser católico, un fenómeno que es imposible de evitar en el campo de las relaciones interculturales.

justamente en la existencia de un tipo de comportamiento “habituado” del hombre del campo que en el siglo XIX se consideraba la causa primera o primera experiencia como el “estado natural” de las cosas (Hume, 2001, pág. 26). La cultura Muisca consideraba que en el contenido de las manifestaciones simbólicas de la naturaleza –como el trueno y el relámpago– existía una esencia divina que debía recibir un profundo respeto (Correa Rubio, Revista Tabula Rasa, 2005), es decir, la no intervención del hombre en las leyes de la naturaleza sino su adaptación a éstas. Esto explicaría que, por lo menos, en los campos del Altiplano, existió una tradición indígena que propendía más hacia el estancamiento de las costumbres por su convicción religiosa que hacia su mismo desarrollo y evolución, una visión que no estaba distante del pensamiento cristiano y conservador que en el siglo XIX veía en la modernización de los pueblos el peligro para el decaimiento de la moral nacional.

La inclusión de un objeto en las costumbres de los pueblos dependía de la importancia que tenía para el desarrollo de la vida cotidiana. Podríamos decir, por ejemplo, que el grado de significación mental que encontró Pimentel en los *caniculares* se debió a la presencia de dichos animales en el espacio donde se desarrolla el diario vivir de los sujetos. Ese espacio también está conformado por objetos de culturas extranjeras cuya importancia en el horizonte simbólico dependía de las formas uso cotidiano que le daban los pueblos y que podían llegar a ser muy diferentes a las que tenían para la cultura que los creó. De esta manera, la tradición se basa en las formas de uso o adaptación que se hizo de la cultura española y de las costumbres indígenas que lograron sobrevivir hasta la época de la Independencia. Juntas se mezclaron de diferentes formas según el espacio y el tiempo para dar sentido a lo que llamamos la *tradición de la memoria cotidiana*, la cual llamó la atención de pintores y escritores para dar origen a un nuevo Costumbrismo. El efecto fue que al narrarse la vida cotidiana de los pueblos se creó una relación entre la historia y la memoria, la literatura y la memoria, las mentalidades y la memoria como testimonios legítimos de culturas que antes no habían sido tenidas en cuenta pero que, de todas maneras por situaciones políticas propias de la época, luego se perdieron.

Lo que sucedió en Colombia fue que el signo con el cual se inició la literatura colombiana en el siglo XX fue el de la simulación de la cultura “señorial” caracterizada por su superficialidad y subalternidad, un signo de aristocracia y de superioridad social que creía que la

creación artística basada en la rima y métrica y en el cultivo del latín era superior al modelo originario colombiano. Fue con este auge de la trivialización de la cultura con lo que tropezó en 1899 y 1918 *Escenas de la gleba* en su primera y segunda edición. Una “bohemia de cachacos” que en lugar de contrastar con la cultura de señorial de la época lo que hizo fue enriquecerla con el grupo conocido como La Gruta Simbólica²⁷. Este grupo de intelectuales entre los que se hallaban Julio Flórez, Luis María Mora, Rafael Espinosa, Carlos Tamayo e Ignacio Posee Amaya, entre otros, no estaba precisamente interesado en lo rural y sus formas de expresión. Tal parece y según nos cuenta en su ensayo *La bohemia cachaca* el mismo Rafael Gutiérrez Girardot, ser poeta a principios del siglo XX era pertenecer a grupos como este en la “Atenas Suramericana”.

CAPÍTULO II

EL UNIVERSO SIMBÓLICO DE LAS ESCENAS DE LA GLEBA

Después de haber expuesto las razones por las cuales algunas de las figuras de Pimentel y Vargas pueden ser consideradas como significativas de la mentalidad del Altiplano Cundiboyacense en el siglo XIX, ha llegado el momento de profundizar en el concepto de *escena*, ya no solo como un campo articulado de representaciones sino como un *símbolo* de reconocimiento colectivo que fija la identidad de una región. Queremos demostrar en esta segunda parte la manera como en la *escena* convergen algunas de las “propiedades plásticas” del costumbrismo literario.

Así como una obra de teatro está compuesta por escenas en las cuales los actores *interpretan* una serie de situaciones según el sentido general de la trama y así como en la pintura costumbrista se trató de poner sobre un mismo espacio (por ejemplo el cuadro de 1824 de Roulin sobre la plaza de San Victorino en Bogotá) una cantidad de figuras que en apariencia pueden insinuar cierto nivel de desarticulación (sujetos vestidos de maneras diferentes realizando

²⁷ Grupo de escritores intelectuales que en su gran mayoría provenían de la clase media bogotana (sustituto de la aristocracia). Su bohemia no fue ni la expresión de la protesta contra la burguesía ni tuvo origen en la transformación de la sociedad. Los miembros de la Gruta Simbólica celebraron su vida dentro de las normas sociales dominantes.

actividades diferentes, animales de campo junto a grandes y elegantes caballos ensillados por criollos), lo cierto es que entre la escena de teatro y la pintura, el espacio y el tiempo representan y determinan su sentido de legitimidad colectiva y, por ende, la posibilidad de que se conviertan en un *símbolo* de lo que llamaremos la “*tradición histórica*”.

Lo mismo ocurre con la *escena* literaria costumbrista o descripción-narración de un hecho que se *fija* en la mente del lector como una *imagen* o *ícono literario* compuesto por un cierto número de figuras representativas que evocan una parte de la vida cotidiana o generan una percepción de ella y aportan un grado de sentido de realidad que permite su identificación al lector ¿Pero qué es lo que narrativamente convierte a una *escena* costumbrista en un *ícono literario* representativo? Es aquí donde aparecen nuevos aspectos y se agudizan algunos de los que hasta ahora solo han sido apuntados.

El primero de ellos es el uso del lenguaje sencillo, coloquial o cotidiano del costumbrista, el cual lo que busca en principio es *comunicar*, es decir, que *el naciente público lector* no especializado, logre acercarse con facilidad a la imagen o escena que quiere expresar el autor y se identifique con ella para así poder influenciar en su conducta. De hecho, en Colombia

la literatura ingresó con relatos y descripciones, con historias y personajes presentados en novelas y cuadros de costumbres a la sensibilidad de los lectores, a lo cotidiano, a la representación del amor, a los sentimientos y a los gustos. Estos mundos escritos se propusieron construir formas en las que al leer literatura aquellos lectores podían ser conducidos a asumir o vivir cambios en el pensamiento y en la conducta. La literatura creaba así formas de representación de la realidad con las que cargaba de sentido el mundo vivido por aquellos, en una representación de la realidad con la que debía identificarse el lector, que si bien no era homogénea comportaban algunos rasgos comunes en las formas de representación. (Acosta Peñaloza, *Leerse en la novela y formar parte de la cultura nacional (Colombia a mediados del siglo XIX)*, 2012).

Para conseguirlo el escritor también evita caer en el exceso de precisiones descriptivas que no aporten al objetivo global de su proceso y que, por el contrario, pueden dificultar el reconocimiento colectivo y alargar el texto que, por tratarse de una escena, debe condensar en el

Fue más una vitrina donde los hijos de la alta clase media bogotana daban testimonio de su cultura e ingenio (Gutiérrez Girardot, 2011) .

menor espacio posible el sentido simbólico de reconocimiento del cuadro. Para ello, en principio, el escritor hace valer la “ventaja” con la que cuenta el lenguaje en comparación con la imagen visual, situación a la que ya nos habíamos referido en el capítulo anterior: la imagen para ser reconocida necesita de un mínimo de elementos para ser identificada, mientras que con la palabra existe todo un sistema preestablecido de reconocimiento y significado al que se puede llegar simplemente con nombrarla o mencionar su *semejante*, el cual debe estar situado dentro de un marco “de dominio de nuestra vida cotidiana y sin el cual no podríamos comportarnos con el éxito de que nuestra percepción se espera” (Bozal, 1987, pág. 37).

De todas maneras, tanto en la imagen visual como en la palabra elegida para comunicar, los problemas de la semejanza son los mismos. Primero, que la cosa (palabra o imagen) es establecida por un sujeto móvil con determinadas condiciones perceptivas que la alejan de la “realidad”; segundo, que dicha “realidad” tiene una “variedad histórica” que hace que las montañas de Roulin no sean las mismas que hoy observamos desde la plaza de San Victorino; tercero, que las convenciones que rodean la definición de la palabra no sean las mismas a las que tenemos actualmente. Sin embargo, tanto imagen como palabra son *representaciones* de un espacio y tiempo que permitieron “definir –en su momento– al icono como aquel *signo* que está en lugar de otra cosa o que la sustituye porque la representa” (Bozal, 1987, pág. 38).

Decimos que el cuadro de Roulin *sustituye simbólicamente* o *representa* una época no sólo por haber sido hecho por un pintor que vivió en Bogotá en el siglo XIX sino también porque su pintura coincide con las figuras de reconocimiento que tenemos del país como consecuencia de la Colonia. No importa si dichas figuras en la actualidad ya no corresponden a la realidad actual, lo importante es lo que hoy significan simbólicamente para nosotros: la ratificación de la plaza como centro de poder y de interacción social de las diferentes clases sociales. En el caso de la *escena* literaria sucede exactamente lo mismo: simboliza. La palabra “plaza” no necesita ser descrita para ser identificada o evocada; es más, entre menos descripción tenga más libertad de reconocimiento genera, basta con que se halle dentro de un contexto narrativo de espacio y de tiempo para que comience a recibir un sentido *simbólico* que puede ser fácilmente aceptado por el colectivo (de ahí la importancia de la sencillez en el lenguaje costumbrista), pues tiende a camuflarse dentro de los rasgos implícitos que evoca el imaginario de la palabra “plaza” y “siglo

XIX”. Un ejemplo de este comportamiento simbólico representativo lo encontramos en la forma como logra Pimentel poner las características con las que se identificaba a la mujer campesina en *Ir por lana*²⁹.

Pero este objetivo no se logra fácilmente. Hay que agregar aquí un asunto importante sobre el tema mencionado de la evocación, el cual tiene que ver con la *percepción*. Hoy en día, mirar una pintura o leer una *escena* son ya “un modo de representar determinado por la sensibilidad propia de una comunidad de representación” (Bozal, 1987, pág. 38), pues existe el entendido de que tanto la palabra como la imagen no pueden reunir en su totalidad las características de la cosa sino que hay una selección según la mirada del autor y su objetivo. Es posible que el campesino del siglo XIX no comprendiera cabalmente lo que esto significa, lo cierto es que al verse legítima la imagen o la *escena* según la sensibilidad de su vida cotidiana y sus costumbres, se niega en la diferencia o se acepta en la semejanza, es decir se identifica.

De hecho, es en la sensibilidad donde reside la esencia misma de la *mímesis* costumbrista, tanto para el artista que debe detectar en dónde hay un fuerte estímulo de sensibilidad colectiva, como para la comunidad de representación que legitima si la lectura del autor fue o no la correcta. Para ello el autor debe basarse en la observación del espacio y el tiempo históricos como fórmulas de percepción sensitivas sin las cuales nada sería finalmente comprensible. De ahí la carga romántica del Costumbrismo y lo importante de enfocar el análisis de la obra en el concepto de *tradición histórica*, es decir, en las formas que tuvo el campesino del siglo XIX del Altiplano Cundiboyacense de sentir, pensar y vivir el mundo y su naturaleza.

En el caso puntual de Pimentel tenemos a un autor con dos aspectos biográficos que están relacionados con el *conocer* de la cultura como primer paso para la construcción mimética: el haber nacido en el pueblo boyacense de Iza, y el haber ejercido como sacerdote de varios pueblos del Altiplano durante gran parte de su vida religiosa. Su ventaja de ser un hombre que nació y creció en medio de las costumbres del campo, lo rodea de un conocimiento mayor al de

²⁹ La escena es analizada de manera puntual en el apartado 2.1, Escena sobre el atavío como signo de caracterización

un escritor extranjero que llega a familiarizarse con las costumbres de la colectividad. Además, Pimentel cuenta con otra herramienta adicional: “El poder pastoral”, término que utilizó Michael Foucault para referirse al poder de los clérigos en el confesionario en donde el sujeto adopta una posición de manifestación de lo que habita en sus emociones, en su sensibilidad. El acceso a este conocimiento le permite conocer y comprender con mejor propiedad, la forma de alma campesina, que luego selecciona y articula como veremos más adelante cuando nos detengamos en algunas escenas puntales de la obra.

1 Memoria, historia e identidad: las bases del símbolo costumbrista

Antes de continuar con la forma como opera la escena costumbrista como símbolo representativo de la cultura, es necesario detenernos en su efecto como elemento de reconstrucción de la mentalidad y, a su vez, en herramienta histórica que fija la identidad de las colectividades, además en la manera como convergen ambos fenómenos dentro del proceso literario de recuperación del pasado, un pasado que en el caso de Pimentel nos remonta a la historia de un sector en específico de la sociedad colombiana del siglo XIX y a un lugar: el campesino del altiplano cundiboyacense.

El campesino es entonces el sujeto que no pertenece a la ciudad, por consiguiente sus patrones de identificación y reconocimiento son diferentes a los de la élite que, si bien surge también de una confluencia de experiencias e ideologías, estas son diferentes, lo que las convierte en problemáticas a la hora de la unificación nacional y se hace perentoria la necesidad de su comprensión. No obstante, el problema para conseguir esto va más allá pues, para llegar a conocer las experiencias e ideologías del “misterioso otro”, conseguir su legitimidad y reconocimiento, se hizo indispensable la penetración a su vida cotidiana al carecer ésta de un sistema de continuidad, de una *historia escrita* que facilitara su acceso. Esa característica convirtió a la cultura campesina en una “mina” literaria, política y social sin explotar.

Esta necesidad que vino a llenar el Costumbrismo literario de mediados del siglo XIX generó una imagen del mundo del campo, su estructura social y sus relaciones como otra esfera,

como otro universo simbólico cargado de situaciones reales que finalmente se convirtieron en la representación literaria de su cultura.

Entre estos dos campos, el de las situaciones y el de su representación, se constituyen los sujetos del proceso social o de la vida histórica, según la expresión de José Luis Romero, definidos en parte por su inserción en la estructura social (y a esto ha atendido la consideración tradicional del problema) y en parte por su percepción de esa situación y del lugar que en ella ocupan (Romero, 1987).

No podemos omitir que la construcción de esa percepción de las visiones del mundo, de las mentalidades, es un velo de la situación real. Y para no minimizar su importancia en la realización de lo que conocemos como literatura costumbrista, es menester mirar el contexto social y político mediante el cual se fijó la respuesta a la pregunta de quiénes fueron los campesinos del altiplano dentro de la constitución de un sujeto social o nacional. Una “inquisición por la identidad”, como lo dice Romero, de los sectores populares, es indispensable para comprender quiénes eran realmente y como actuaban y, dicho sea de paso, aproximarnos a lo que fueron.

Sin embargo, se detectan cuatro aspectos fundamentales a la hora de enfrentarnos a la representación mimético-simbólica del Costumbrismo, a su trabajo armonizador de las situaciones de la vida cotidiana de los pueblos, y a su sistema de representaciones de identidad capaz de unir la civilización y la barbarie. El primero de ellos es justamente el tema de la memoria como práctica social o experiencia donde se tejen las propiedades individuales y colectivas. La más importante de ellas es el recuerdo como el conjunto de rasgos y circunstancias que definen a una persona y a un grupo social. Por lo general, estas cualidades se concentran según las variables de espacio y tiempo más arriba mencionadas y que permiten la migración de la memoria individual a un ámbito colectivo.

De hecho, la vida cotidiana de la sociedad encuentra su núcleo en lugares comunes como la plaza de mercado, la Iglesia y las fiestas populares, donde la identidad individual pasa a formar parte de la pluralidad de la identidad colectiva que genera convencionalismos que concretan la memoria de los símbolos culturales y le permiten al sujeto reconocer la esencia de sus raíces. Desde la cotidianidad de estos lugares se construye la memoria como historia de las identidades

y su representación estética del pasado como escena costumbrista, reconstruye el valor que la visión del mundo pasado, de su mentalidad y sensibilidad.

Entrar al campo de la vida cotidiana significa conocer y comprender la sensibilidad de su memoria. De esta manera, la narrativa costumbrista crea un criterio de selección y articulación para luego sancionar, reafirmar o consolidar identidades, versiones del pasado y jerarquías de valores mediante su recreación o reactualización artística.

Por su decisiva contribución a la implantación de una determinada perspectiva sobre el pasado, la literatura se erige en fundamento necesario de la memoria cultural, a la vez que cumple una función propia e indispensable en el análisis y estabilización de la memoria e identidad colectivas, en la exploración de alternativas y, también, en el esbozo de nuevas perspectivas. (Maldonado Alemán, 2010)

El segundo aspecto es más problemático para la creación de una identidad objetiva: el de la identidad arbitraria, la cual es consecuencia de la división social que se afianzó después de la Independencia: la élite y la gleba o clase trabajadora. Para la cultura de élite, la gleba tendía a ser peligrosa, viciosa, anormal, subversiva y debía ser guiada y corregida como un niño. Sin embargo, la clase trabajadora también tenía una imagen de los propietarios e intelectuales, salvo que su capacidad de influencia en la configuración de la imagen integral de la sociedad es prácticamente nula, debido a la hegemonía de la palabra escrita por la élite³⁰.

Un tercer aspecto fundamental es la figura del Estado como regulador de la educación del pueblo³¹, título que compartió con la Iglesia y la prensa; la primera como difusora y formadora de un sistema simbólico moral y la segunda como difusora del discurso político nacional de identificación. Este monopolio compartido de la industria cultural, es decir de la publicación de libros y la selección temática de éstos para transmitir una visión del mundo más elaborada y

³⁰ El papel de la élite letrada en la construcción de las comunidades imaginadas, así como en la edificación del imaginario nacional será estudiado dentro del contexto histórico y literario del siglo XIX colombiano en el capítulo III.

³¹ Aquí vuelve a aparecer la importancia que tenía para la época la construcción del nuevo público lector, el cual debía ser formado según unos parámetros específicos que garantizarían el manejo futuro de la naciente opinión pública.

convinciente de la sociedad, buscó *reconstruir* el sentido común de las costumbres y conseguir que el sujeto aceptara el lugar que le había sido asignado en la nueva sociedad. Dicha intención dio pie para el surgimiento del cuarto y último aspecto: los intelectuales y la política de izquierda que, en el caso de Colombia y de finales del siglo XIX estaría representada por la ideología liberal que pretendió (como la conservadora) identificarse con los sectores populares, ganar su legitimación para también modificar sus costumbres salvo que defendiendo una postura contraria a la del Estado conservador en el poder. Tenemos entonces una serie de consecuencias historiográficas que complejizan el marco de definición de identidad, pero que al fijarlo dentro de las tradiciones de espacio y tiempo de la obra, permiten comprender la significación de los símbolos que definieron el costumbrismo del campesino del altiplano y que tiene a su favor, según podemos ver, a un autor que carga consigo la búsqueda de legitimación de dos “linajes”, el campesino y el clérigo, lo cual complejiza y enriquece aún más su legado literario.

1.2 Matices teóricos para la comprensión del símbolo como medio afín de una identidad histórica

Para aproximarnos a la fórmula de construcción de símbolos en Pimentel y su importancia representativa en la identidad del pueblo campesino es necesario conocer cuál ha sido el papel del símbolo en la construcción de sentido de la vida cotidiana en las comunidades que conforman la obra del presbítero, ya que es en las costumbres donde interactúan los significados que reciben los elementos que componen la región. Debemos comenzar a entender que las costumbres son ese lenguaje particular que define la sensibilidad de una colectividad precisamente porque en ellas existe un sentido lógico de la vida y de la naturaleza ¿Pero cómo es posible este proceso y qué importancia tiene en la literatura costumbrista del siglo XIX?

Dentro del proceso de comunicación de los sujetos hablantes, el simbolismo es inherente a todas las operaciones racionales y está fuertemente atado a las operaciones de la mente y de la memoria, de ahí su importancia en el proceso de identificación. Sin embargo, su base ontológica o inicial no está sujeta a las funciones propias de la razón, pues existe en su proceso de maduración una carga no racional. (Nicol, 1982). Esa función primaria o causa primera del

símbolo la llamaremos *ser* por tener una lógica visible o material³² no asociada a la palabra escrita, mientras que a la secundaria la llamaremos *logos* ya que requiere del *conocer* y *comprender* del *ser* para su proceso racional de *selección* y *articulación* representativa de la “realidad” simbólica. Y llamaremos “realidad” al proceso de adecuación simbólica del *logos* que hace que una cosa reciba un nombre o una forma específica de uso y/o significado. Dicho concepto tomará tono de *tradición histórica* en nuestro análisis cuando nos refiramos a los componentes de espacio y tiempo como factores que fueron condicionales para su representación simbólica costumbrista. Aclaremos que la trascendencia de estos dos últimos conceptos radica en la necesidad de que no puede haber símbolo sin un contexto, el símbolo por sí mismo no puede representar y por eso se toma en cuenta la correspondencia de unos símbolos sensibles con otros en el desarrollo de la expresión o de la *mímesis* costumbrista.

No obstante, es fundamental para nosotros ser claros en que el *logos*, como forma más racional del símbolo mimético del costumbrismo, también posee una esencia ontológica que no quiere ser tocada por el autor al pretender conservar la esencia de su expresión. Nos referimos al *lenguaje oral* como campo en el que el hombre puede percibir más claramente la esencia de identificación del otro, pues la esencia del ser “permanece implícita en el habla común” (Nicol, 1982, pág. 229).

1.3 El signo como símbolo de construcción colectiva primaria

Un análisis de los símbolos que integraron las costumbres de los pueblos del siglo XIX en el Altiplano descifra el significado que éstos tuvieron una vez concluida la Independencia, época en la cual se comenzó a discutir sobre la verdadera esencia del ser nacional. En los símbolos

³² Según Nicol, dentro de la lógica de la razón simbólica la materia cumple un papel importante relacionado con la *necesidad* que ha tenido el hombre de utilizarla para expresar el universo. Esta dependencia se debe a que el hombre, al estar arrojado en medio del mundo físico, no puede permanecer indiferente al conocimiento que lo rodea. Por consiguiente, no podemos hablar de una funcionalidad del *logos* lejos de la materialidad del mundo exterior. Toda expresión simbólica, así sea realizada únicamente en el lenguaje, está conectada con el mundo material del cual surgen las ideas que pueden ser un sinnúmero de posibilidades, las posibilidades de la *mímesis*, que transforman el mundo original y lo convierten en historia humanizada, en la historia del paso del hombre por el propio universo.

costumbristas está parte de esa forma primera del ser de aquellas comunidades. Dicha característica ontológica sólo pudo haber sido manifestada gracias a su función simbólica fenomenológica (Hume) desde lo visible o material, y a su necesidad de comunicabilidad. Es decir que la apropiación primaria del objeto que pertenece al campesino en este caso, es una esencia irrevocable que opera como *testimonio sígnico*³³ del logos como mimesis costumbrista.

La disciplina ontológica del signo es necesaria porque en ella habita el hombre y su identidad. Dice Nicol que el ser del símbolo está, en su mayor parte, en el hablar; el razonar pertenece más al símbolo ya como construcción lógica de su razón de comunicar y como mimesis literaria³⁴.

2. El universo simbólico de la obra

Para nuestro análisis encontramos que el primero de los once cuadros de *Escenas de la gleba* (1899) inicia con una escena que expone la vestimenta característica del campesino del siglo XIX, narrada de manera anecdótica y humorística que luego se convierte en un símbolo de lo que culturalmente se percibía en la cultura como esencial de la *forma de ser* del hombre dedicado a las labores del agro y que gravitará a lo largo de los demás cuadros evitando la reiteración descriptiva de los personajes.

³³ En la *Crítica de la razón simbólica* de Nicol, la dimensión ontológica del símbolo es nombrada como símbolo radical o irreversible precisamente por su contenido histórico primario. Sin embargo, para nosotros, este nivel de representación simbólica lo trabajaremos desde el concepto de signo por tratarse de un razonamiento basado únicamente en el significado tradicional entregado por la comunidad campesina y que no ha sido manipulado por el autor en su proceso de construcción simbólica. De hecho, los objetos simbólicos seleccionados en el análisis del capítulo fueron tomados como representativos de la colectividad nativa porque es ella o un sujeto de ella la que los define en la escena. Esa necesidad del *ser* en el símbolo requiere de un tercer término que es el *ser comunicable*, es decir, el objeto en el que se piensa y del que se habla y del que se basa la colectividad para interpretarlo como símbolo primario o *signo*. Por ende, ese objeto es materia de comunicación simbólica. Este proceso comunicativo es posible justamente porque los sujetos participantes están “incorporados el uno con el otro en un ser semejante”. En resumen, la relación simbólica del signo es la que se establece entre los sujetos como esencial del ser visible y es debidamente aceptada por su estado natural sobre el espacio cotidiano. El ser no se posee sino como ser primario común (Nicol, 1982).

³⁴ Retomaremos este concepto en el Capítulo III, cuando nos refiramos a la sintaxis oral campesina y su papel en la construcción del estilo literario costumbrista de Pimentel y Vargas en la obra.

En las escenas que analizaremos a continuación, utilizaremos el sistema crítico expuesto hasta el momento para comprender la trascendencia simbólica de algunos elementos y hechos narrados en la obra, y cómo el autor, basado en el conocimiento tradicional de la colectividad campesina, construye el universo simbólico.

2.1 Escena sobre el atavío

Vamos a iniciar con una escena cotidiana del cuadro *Ir por lana* que, de hecho, es con la que Pimentel abre la obra. Se desarrolla en un pueblo cuyo nombre, de manera deliberada, no entrega, lo nombra “G”, pues su intención es poderse mover en un espacio de reconocimiento más amplio y disminuir cualquier posibilidad de delimitación geográfica que pueda ser utilizada como argumento cultural diferencial que dificulte el reconocimiento colectivo del universo simbólico. Dicha estrategia narrativa permite que al ser más amplio el campo de representación mayor posibilidad de legitimación reciban las figuras significativas.

No obstante, es indispensable enmarcar el cuadro dentro de unos márgenes culturales mínimos de espacio y de tiempo que le darán al lector herramientas de juicio para comenzar a realizar asociaciones. De no hacerlo, el cuadro podría entenderse como un ejercicio de representación ficcional que le quitaría realidad cotidiana de reconocimiento a cada una de las escenas. Por eso, Pimentel tal solo aclara que los “Z” salen de Bogotá con rumbo “a uno de los más pequeños y escondidos pueblos de la Sabana” (Vargas F. d., Escenas de la Gleba, 1899, pág. 1). Así traza la línea en la que comenzará a articular las figuras significativas y comenzará a organizarlas para darle un sentido simbólico. Una de estas figuras es el hombre y la mujer del campo.

Antes de llegar al pueblo, las criadas de la familia bogotana comienzan a ser despojadas de sus prendas por parte de los hijos de Primitiva y Rafael, quienes al saber que se dirigen al lugar donde nació su padre, un pueblo ubicado en los alrededores de Bogotá, desean apropiarse de la vestimenta típica del lugar. En esta escena el cambio de roles culturales es evidente, pues las mujeres al verse en semejante situación no tienen otra opción que vestirse con algunas de las prendas que los niños les entregan a cambio. En lugar de sus gorras, los niños usan los sombreros de las campesinas; cambian el pantalón de una de ellas por una capa y las botas y zapatillas que

ellos tenían por las alpargatas que las mujeres llevaban puestas “porque quiero aprender á caminar como campesino (...) porque me quiero volver orejona, caray!”. El sentido simbólico de la escena cobra mayor carga metafórica cuando el cambio de vestimentas se convierte casi en un martirio para las campesinas, que se lamentan por el brusco comportamiento de los menores; una clara alusión al choque que causaba en el campesino el despojarse de sus tradiciones y de asumir las de la ciudad. Además, no se describe ninguna de las ropas que utilizaban las mujeres campesinas, simplemente el autor se limita a nombrar las prensas valiéndose de las convenciones preestablecidas que identificaban al campesino del siglo XIX, para así recibir junto con la legitimidad de los objetos, el reconocimiento de los hechos ocurridos en la escena. De hecho, Pimentel no hace ninguna diferenciación signica entre las “gorras” y los “sombros” que utilizaban las campesinas, justamente para no quitarle el sentido simbólico que cada uno de estos objetos ya poseía y concentrar la atención del lector en el objetivo general del cuadro que es la negativa a la aceptación de otra cultura, algo que no sucede únicamente con el campesino sino con el hombre de la ciudad representado en Primitiva, quien siempre le prohíbe a sus hijos asumir comportamientos de los campesinos.

Las botas, las zapatillas y las alpargatas; la gorra y el sombrero; el pantalón y la capa se convierten en símbolos significativos de ambas culturas definidas en la cosa. Cada una de ellas posee una carga ontológica que la diferencia y causa choque en los sujetos al momento de buscar un intercambio de roles. Se trata del arraigo a los estereotipos culturales y la no aceptación de reconocimiento a lo que posee carga de sentido diferente. Esta similitud basada en la diferencia es uno de los símbolos más importantes del universo de Pimentel y el primero que queremos resaltar, pues sirve como ejemplo de articulación que era lo que primaba en la época y que deja sobre el horizonte representativo el reflejo del acontecer histórico cotidiano del siglo XIX. Este símbolo de origen del hombre pos-independencia, esta especie de tensión, se repite en otros cuadros como *Era un santo* y tiende por lo general a ubicarse como signo de apertura en la primera escena del cuadro.

En la última escena, los problemas de salud de uno de los niños obligan a que la familia regrese presurosamente a Bogotá ante la escases de asistencia médica profesional que hay en el pueblo, ya que uno de ellos se dislocó un brazo cuando trataba de montar en burro y sentir la

experiencia cotidiana del ser campesino. Esta situación, junto con otras que sufren los “G” durante su estadía en “Z” los convierte en víctimas de esa brecha social creada justamente desde Bogotá y aumenta el margen de diferenciación y estigmatización, pues la familia sale de la Capital con la intención de pasar el verano en un ambiente cómodo y lo que encuentran es el abandono y las necesidades de los pueblos. Pimentel presenta aquí una escena simbólica sobre el efecto perjudicial que causa, para ambas culturas, la brecha social y como la importancia de la experiencia y los testimonios de los protagonistas como herramientas de conocimiento y comprensión de la vida cotidiana y de los símbolos representativos que la conforman.

2.2 Escena de la fuente y la plaza, el poder del símbolo como presencia

Para el hombre es imposible ser indiferente ante la presencia de la materia, pues para existir necesita apropiarse de lo ajeno que es inalcanzable pero que lo logra, de cierta manera, en el símbolo. La escena de la pila de agua en la Plaza Central es otra de las tantas que parecen invisibles en la obra, pero que tienen una carga si se construyen retrospectivamente. Decimos que son invisibles porque su mención es corta pero con carga significativa cotidiana. En este caso no cambiaremos de cuadro pero sí de protagonistas y de objeto simbólico representativo. Nos referimos a la gente del pueblo que entra en la escena de apertura de *Ir por lana*, cuando el narrador menciona los alimentos que se expenden en la jornada dominguera de mercado, y que detienen por un momento la narración para fijar la atención en un objeto significativo de la Colonia.

Este mercado se hace alrededor de la elegante fuente de piedra, que se halla en el centro de la plaza, muy pastada ésta con sus manchas de lengua-de-vaca, cardosanto y ortiga. La fuente, que es hermosa y tiene dos metros y medio de elevación, jamás ha recibido en su parte superior más agua que la que cae de las nubes, porque los ingeniosos habitantes de G** construyeron el acueducto al nivel de la base de aquélla, por donde a duras penas brota aquel purísimo elemento; pero ellos dicen: tenemos pila en nuestra plaza, y con esto quedan ufanos (Vargas F. d., Escenas de la Gleba, 1899, págs. 1, 2).

El poder representativo de la fuente de piedra en la plaza muestra el poder representativo que en los pueblos tiene este espacio urbano, heredado de la Colonia, en cuyo alrededor

comienzan a levantarse las edificaciones más representativas, convirtiéndola en un símbolo de poder político y religioso que demuestra la influencia de la tradición española y europea en el Altiplano, donde estos espacios también fueron implementados como centros por excelencia de la vida urbana

De entrada, Pimentel muestra que a pesar de estar narrando acontecimientos de la vida cotidiana, el sentido asociativo que reciben los objetos no es el mismo y que la apropiación de los símbolos en el campo depende de la *causa primera* con la que estos son percibidos. Este fragmento de la escena deja sobre el horizonte la importancia que adquiere el logos desde su percepción ontológica y que se parte de ella en el proceso de resignificación. Al conocer el significado de la fuente y de la plaza y comprenderlo dentro del espacio y el tiempo de la tradición campesina, cuenta con el criterio necesario para seleccionarlos y articularlos de tal modo que el lector emprende –desde las primeras líneas– una asociación con la manera de pensar del campesino del altiplano.

2.3 Escenas sobre el burro y el tigre: la importancia del color local

Ante las acusaciones de evidente desvinculación Argentina, Borges arguyó con un ejemplo memorable su defensa ante semejante determinismo nacionalista: “Gibbon observa que en el libro árabe por excelencia, en el Alcorán, no hay camellos; yo creo que si hubiera alguna duda sobre la autenticidad del Alcorán, bastaría esta ausencia de camellos para probar que no es árabe (...) Mahoma no tenía porqué saber que los camellos eran esencialmente árabes; eran para él parte de la realidad (...) Podemos parecernos a Mahoma, podemos creer en la posibilidad de ser argentinos sin abundar en color local" (Borges, *El escritor argentino y la tradición*, 1944, pág. 132 y 133). No obstante, no sabemos si Borges leyó la traducción del Corán que acababa de publicar su viejo amigo Rafael Cansinos Assens (*El Korán*, Aguilar, colección Crisol, 1951). Ambos se conocieron en 1920, cuando eran poetas ultraístas. Muchos años después, en 1954, Borges participó de un homenaje a Cansinos en Buenos Aires, donde éste acaba de publicar un libro sobre Mahoma y el Corán. Pero Borges incluye en *Discusión* (1957) el ensayo citado que retocó sin modificar el ejemplo de los camellos. Así lo afirma en una elegante refutación a Borges, Gabriel Zaid, en la cual dice que de la traducción de Cansinos se hizo una edición

mexicana “en cuyo índice de materias registra cinco referencias a camellos, pero son muchas más: diecinueve, sin contar las referencias a ganado de carga y caravanas, como puede verificarse” (Zaid, 2005).

Esta evidencia de la existencia de elementos de la vida cotidiana, la cual se mueve dentro de una realidad que permite la comunicabilidad de las colectividades, destaca la importancia simbólica de escribir con color local si lo que se busca es la identificación de los sujetos en el símbolo escénico como lo pretendía el arte costumbrista. Un ejemplo de esto puede ser la importancia del burro en la historia del desarrollo de las comunidades y en la misma literatura.

En muchos de los sucesos y situaciones narrados en las grandes historias de la literatura hispanoamericana como las fábulas de Tomás de Iriarte, *El Burro Flautista*, o en los poemas del cartagenero Luis Carlos López como *Noche del pueblo*, el burro es usado por su carga significativa en el espacio cotidiano de representación. En *Cien años de Soledad*, José Arcadio Segundo es llevado por Petronio para enseñarle al muchacho sus incursiones sexuales con una burra. En el capítulo XXIII de la primera parte de *El Quijote*, hay una escena dolorosa cuando roban el burro de Sancho Panza en la Sierra Morena; luego, Sancho, montado en su jumento recuperado, acompaña la nueva comitiva del gobernador de la Ínsula de Barataria y recibe consejos de don Quijote para convertirse en gobernador. El burro como figura literaria fue incluso utilizada en la huida de José y María a Egipto en el Nuevo Testamento, así como el ingreso de Jesús en Jerusalén montado en un borrico, rodeado de una inmensa multitud de creyentes ¿Pero por qué el hijo de Dios escogió un burro para entrar y no un camello o un caballo de la época? Tal vez por esa universalidad de la que gozó el burro y que lo mantiene aún, en nuestros días, como un signo representativo de la gente más humilde en el pesebre católico.

En *Un sábado en mi parroquia*, el cuadro por el que más se dio a conocer Pimentel en el siglo XX, el burro tiene una alta importancia representativa. A él era cotidiano verlo en las calles, patios, montes y siempre cumpliendo un trabajo junto al campesino del Altiplano. Desde la primera escena hace presencia cuando el sacerdote encuentra a un campesino limpiándole con agua las últimas pepas de ají que un vecino le echó en la cara al animal como reprimenda por haber destruido su cosecha. Luego, *Polo*, llega con otro ejemplar para trasportar al sacerdote

hasta una finca alejada donde un hombre suplica la unción de los Santos Óleos. Las vicisitudes de la trayectoria hacen del sábado un mal día para el párroco quien sufre una fuerte caída cuando el borrico comienza a corcovear. Su falta de técnica para montarlo por poco acaba con la vida del presbítero, quien decide irse abrazado al cuerpo del animal para evitar un nuevo accidente. En el cuadro *En la puerta de guardia*, el burro vuelve a aparecer cuando el comandante del pelotón ordena a los soldados descargar los burros que vienen cargados de agua para el batallón.

Un fenómeno diferente sucede con el tigre en *Los restos de José León*, donde la mención del animal se convierte en una pista falsa creada por la esposa de José León, la hija de ésta y un hombre que lo mata a filo de hacha cuando la víctima se dedicaba a recoger madera en la roza. Con anterioridad al homicidio, la mujer ya había comenzado rumorar sobre la presencia del animal en la región para luego justificar que José León había sido devorado por la fiera.

La legitimidad del burro por su presencia cotidiana y la presencia poco común de un tigre en la zona del Altiplano, vuelve a mostrarnos la forma en la que se afianza la identidad simbólica en el universo de Pimentel y Vargas: la articulación de la figura del burro simboliza al campesino como un hombre trabajador mientras que al tigre lo asocia como un animal con astucia para asesinar a la presa, figura que encarna la mujer de José León quien planea el asesinato y, no conforme con ello, habla con el cura del lugar para hacerle una misa y orar para que aparezca el cadáver. No obstante, “los votos de la viuda fueron cumplidos”, como dice el narrador, el crimen resuelto y la mujer y sus cómplices encarcelados.

2.4 Escena de la choza y el campo: la localización como entendimiento de la cultura

Una parte importante en la significación de figuras representativas del acontecer cotidiano de una colectividad es lo que definiremos como *lectura espacial*, porque en una casa humilde del campo Cundiboyacense, es decir en una choza, puede hallarse el universo como metáfora que da sentido a los objetos que conforman un espacio y que definen la forma de cómo son percibidos y, por ende, utilizados. Nos parece que el ejemplo de lo que es la vitalidad simbólica de la *lectura espacial* está en *Los retos de José León*, donde la idea de acceso a la cultura está ligada a la localización del lugar y a una posición física en el espacio que hace funcionar, de un modo definido, la totalidad de formas representativas de las que debe dar cuenta el símbolo.

Idílico sí era aquel lugar. Por la actividad y buen gusto de José León, la humilde casita estaba rodeada de un rosal que orlaba con sus flores la agazapada puerta; había muchos alelíes, trinitarias, violetas y no pocas hortalizas esmeradamente cultivadas, sin que en todo el año el fresal dejara de producir sus abundosas frutas. Todo estaba embellecido por una cristalina corriente que del cercano arroyo había desprendido José León; purísimas aguas que estancándose en el patio de la casita, debajo de los árboles, corrían juguetonas por el huerto, siempre alegre y fresco; y antes de esconderse en el bosque regaban la sementera que de la casita para abajo se extendía, cercada por los seculares árboles que de año en año iban cediendo el terreno al infatigable luchar de José León (Vargas F. d., Escenas de la Gleba, 1899, págs. 183-184).

Pimentel personifica la choza como el lugar emblemático donde habita la esencia del campesino y de su región al decir que en ella es donde “se deslizaba la vida” de José León y su familia, pues es ahí donde el sujeto se construye en medio de la naturaleza, recibe la tradición como legado y aprende a ubicarse y a entender el mundo que lo rodea. Para lograrlo el autor describe icónicamente la casa y el personaje, es decir, selecciona las palabras generales como “humilde casita”, “el bueno José León” y “hermosa figura” para crear una forma general de los objetos representativos, lo cual obliga a que el lector llene los espacios vacíos de identificación particular con los signos que tiene preestablecidos.

No obstante, la descripción del hombre y del color de su piel nos muestra, desde el contraste, que lo trigueño del campesino ha sido dado social y culturalmente no sólo por la mezcla de razas sino también por el papel que en el Siglo XIX le fue designado por la cultura dominante y de manera arbitraria al hombre mestizo del campo, dedicado a cumplir con las labores agrarias y cuya piel se oscurecía no tato por su naturaleza sino por permanecer expuesta al sol para trabajar la tierra:

Rendido por la fatiga se hallaba el bueno de José León una tarde debajo de los sauces, cuya sombra defendía del sol a su esposa, que se ocupaba en lavar la ropa; la hermosa figura de aquel joven, afeada por el desaliño propio de su clase, dejaba ver, sin embargo, las atléticas formas de su cuerpo en el pecho y en los brazos descubiertos, cuya blancura hacía contraste con el rostro y las manos quemadas por el sol (Vargas F. d., Escenas de la Gleba, 1899, págs. 184-185).

Sin embargo, el aspecto más destacable es la posición en la que se encuentra José León en la escena: “rendido debajo de los sauces, botado allí para reparar las fuerzas; la sudorosa cabeza apoyada sobre el haz de leña (...) contemplando la azulada bóveda de los cielos, a través de las temblorosas ramas de los sauces” (Vargas F. d., Escenas de la Gleba, 1899, pág. 185). Esta posición ayuda a determinar la forma como funciona, de un modo definido, el universo de la cultura del campo. Aquí Pimentel muestra que la manera de acceso y comprensión de la cultura también depende de la posición o el gesto que el sujeto tenga en la escena. Imaginarlo acostado sobre el prado es una forma de acceso a la mentalidad del personaje y, de paso, a todos los que representa, ya que al estar de una forma particular y en un lugar específico hace que se comprenda aún más el sentido de la cultura. Tenemos entonces a un hombre, tranquilo, respetuoso y enamorado de la naturaleza y que disfruta su vida en medio de ella.

Para potencializar aún más la carga simbólica de José León, el autor agrega en su descripción: “Este a la sazón contaba veintiocho años, pero ostentaba vida para cincuenta más. Mucho había trabajado ya el pobre hombre. Era padre y sabía que mientras tuviera fuerzas no tenía derecho a descansar” (Vargas F. d., Escenas de la Gleba, 1899, pág. 186). En este fragmento hallamos el significado de lo que es el hombre de familia en el campo, cuyo compromiso de trabajo a la tierra se hace más fuerte al estar rodeado de los hijos y la esposa. Es el símbolo del hombre noble que se refugia en la familia como sentido de la misma existencia y que tiene en la cultura católica una importancia trascendental si se conecta con el Génesis y el mito de la expulsión del hombre de paraíso, en el cual el hombre es condenado por Dios a trabajar la tierra para recibir el pan de cada día. Aquí aparece la formación simbólica de la tradición católica en el ser campesino, puntualmente en la figura de Adán no sólo como figura de autoridad en familia judío cristiana sino como aquel quien está condenado a ganar el pan de cada día con el sudor de su frente (Génesis 3:19).

2.5 Escena de “la mayorcita” y el altar: la destrucción del “símbolo divino”

Si hay un personaje que encarne la tradición del pueblo en la obra es el anciano como un ancestro, representado en *Un sábado en mi parroquia* por “la mayorcita”, una mujer de avanzada edad cuyo conocimiento se basa en la experiencia que ha recibido de los otrora habitantes de la

región y de los mitos que desde siempre han rodeado la fama de algunas plantas medicinales de la zona, a las cuales el imaginario colectivo les otorgó poderes curativos.

En la cuarta escena, Polo cuenta que Dudijes, “la mayorcita”, es considerada por muchos como una “médica” porque “sabe de todo, ella es muy albitriosa”. De hecho, Pimentel no oculta su ansiedad por conocerla y “aprender sus curiosidades” (Vargas F. d., Escenas de la Gleba, 1899, pág. 96). Pero al llegar a casa del enfermo, campo adentro, el sacerdote le pregunta a una mujer que hablaba de la existencia de los caniculares si es ella “la mayorcita”, quien a su turno le contesta renegando por no serlo:

Ya tenía yo pa quitarme de pasar trabajos, si supiera lo que mamá Dudijes, porque ella pa cantar en los jandangos, ella pa los velorios no se la ganan; pa lo que es adivinar, deja en ayunas a los más sabios; pa lo que es medecinar, tiene unas manos, que nian el mejor sobandero le iguala. A mi marío, el paciente, le dejó un jumento en el estógamo; pero como que le va despertando más el mal (Vargas F. d., 1899, pág. 96).

Para el sujeto del campo la edad es un equivalente a la experiencia, una ventaja social de la cual se lucra la vieja ampliando el horizonte de su conocimiento con pócimas y recetas de las que no comulga el sacerdote y de las cuales se desase delante de la familia del enfermo: “Cuidado con volverle a dar de eso, porque lo matan! Les dije” (Vargas F. d., Escenas de la Gleba, 1899, pág. 99).

Pimentel nunca se entrevista con “la mayorcita”. Ella jamás aparece. Siempre es mencionada como un ser que está próximo a venir como si fuera un oráculo al que han llamado pero que jamás llega. Aquí la carga simbólica se encuentra justamente en la *no presencia* de la mujer y en su rol dentro del cuadro únicamente como mención, como una sabiduría que todos conocen pero que pocos han comprobado. Prácticamente, la mujercita es una especie de *canicular*: un personaje del que todos hablan pero que pocos han visto.

Asimismo, hay otro aspecto significativo en la escena y es la eliminación de objetos que hace el sacerdote al altar de la casa del enfermo: Mientras oía una charla entre las mujeres que lloraban y rodeaban la cama del “paciente”, “hice una visita de policía en el altar; destruí todo lo que no servía, haciéndoles conocer a algunos de los personajes que allí veneraban, por uno que

otro de los principales rasgos de su vida, y separé lo profano de lo piadoso” (Vargas F. d., Escenas de la Gleba, 1899, pág. 97). El descubrimiento del párroco, en medio de la oscuridad del cuarto, se produce cuando una mujer pone una vela encendida sobre la “mesita” cubierta con una ruana y sobre la cual hay una cruz, algunos “manojitos” de flores y una taza de barro con sal y agua. En la pared, que está detrás de la mesa, nota que hay prendidas algunas estampas de santos, “oraciones, pinturas de cajetillas de cigarrillos y de fósforos, pedazos de avisos con letras de colores, caricaturas de periódicos y unos cuantos grabados de los principales revoltosos políticos de nuestra tierra” (Vargas F. d., Escenas de la Gleba, 1899, pág. 97).

En esta escena Pimentel se presenta, directamente, como el clasificador y ordenador de símbolos y deja ver su sentido el religioso de articulación, organización y resignificación de la cultura campesina. Ambas situaciones están relacionadas con la destrucción del “símbolo divino” de los Muisca encarnado en los caciques que, como “la mayorcita”, eran considerados como los más sabios de la región. De acuerdo con la mentalidad indígena, el cacique era “la representa de los dioses en la tierra y por consiguiente intocable; inclusive las mujeres no los podían mirar de frente” (Ocampo López, 2001, pág. 27). Cuando Gonzalo Jiménez de Quesada aprisionó al Zaque Quemuenchatocha se presentó un enfrentamiento hispano-chibcha que concluyó con la derrota de los nativos y el encierro del Zaque. Fue la expresión de la destrucción del símbolo de la autoridad indígena y la señal de la derrota chibcha ante el empuje de los conquistadores invasores.

Evidentemente, entre los campesinos que rodean al sacerdote hay un aire derrotista y de aceptación por la figura que ya representa para el colectivo. La escena es una especie de “visión de los caídos” que, como muchas otras de la obra, explica las ideas, sentimientos y actitudes que tomó el sujeto de la sociedad indígena de la preconquista. Es el resultado del dominio español y católico que fue aceptado y que hizo del campesino un hombre arraigado a la tierra como única fuente de riqueza y de subsistencia. Esto se debió, en principio, al poderío militar (y por ende cultural) de España durante la Conquista y la Colonia, y a la llegada de misioneros cristianos para la catequización de las comunidades indígenas, los cuales se convirtieron en la más reconocida figura de autoridad por su constante intervención en la vida cotidiana de los pueblos, es decir de las colectividades alejadas de los centros de poder. De aquí que la negación en la

Independencia de una herencia religiosa fuera más dificultosa que la política, o por lo menos en lo que a las poblaciones campesinas del Altiplano se refiere.

No obstante, dicha imposición también migró hacia el campo de la literatura. Primero desde la censura a la publicación de textos con referencia a tradiciones nativas en la Colonia, lo cual fue el primer paso para el uso de la literatura como medio para la construcción y difusión de las prácticas ideológicas según el criterio de la monarquía, y segundo como continuidad de esta tendencia en el siglo XIX, cuando se le adjudicó a la literatura la función de contribuir a la formación del nuevo ser nacional.

En su texto *Ideología, deseo y literatura*, John Beverley afirma que la función ideológica en la literatura se concentró justamente en la *articulación* literaria como proceso que incluía la interpretación del otro desde sus condiciones reales de existencia para la representación de su papel en la sociedad, de aquí la importancia del *ser* (como lo hemos visto) en la construcción de un símbolo coherente a la posición histórica de clase y tradición cultural del sujeto representado, borrando la función discursiva de la lengua literaria del momento, cambiándola por la importancia en la formación de nuevos sujetos ideales. Este “formalismo ético epistemológico” creó un nuevo efecto estético cuya clave fue la distinción entre el lenguaje poético y cotidiano. El efecto estético nace precisamente de la “desfamiliarización” que un lenguaje poético opera en el proceso de significación lingüística. Una percepción habitualizada es una percepción dentro de la cotidianidad, dimensión que incluye lo ideológico como una forma de utilidad política (y religiosa)³⁵ y, por lo tanto, algo extrínseco a lo estético en sí (Beverley, 1988, pág. 9).

Pero cómo fue posible que la literatura como ideología se haya convertido en una condición de la práctica social. Esta pregunta será ampliamente contestada desde el plano histórico de Colombia a finales del siglo XIX en nuestro capítulo final, dedicado justamente a la utilización del símbolo como parte fundamental para la construcción, ya no del ser regional, sino del ser nacional.

3 Conclusión: El símbolo como representación regional

³⁵ Inclusión hecha por el autor del presente trabajo

En la literatura y en el arte, como bien lo dice José Antonio Hernández en su ensayo *Análisis temático de la casa como imagen y símbolos literarios*, la imaginación es aquel mecanismo encargado de elaborar un universo autónomo mediante dos fórmulas diferentes y, al mismo tiempo, complementarias: “o bien crea un referente distinto y lejano de la realidad, una alternativa a ésta (como, por ejemplo, en novelas de aventuras, fantásticas o de ciencia ficción), o bien ilumina, interpreta a un referente real, atribuyéndole o descubriéndole significados ocultos profundos” (Hernández Guerrero, 2013).

En este capítulo ha sido más lo segundo que lo primero: la literatura como una forma de conocimiento derivado de la experiencia que permite el acceso a la *tradición histórica* de las culturas indígenas y españolas y a su forma de *lectura espacial*, desde la cual el sujeto nativo se identifica y hace suyo el mundo exterior dándole nombre, volviéndolo símbolo. De hecho, mediante el símbolo, la literatura ha logrado revelar la esencia de lo real –lo ontológico del logos–, describir aspectos nuevos de la realidad y crear nuevas formas de representación y reconocimiento colectivo (regional).

En la literatura, los temas poseen diversos significados y múltiples valores; significan las palabras y también significan los referentes de esas palabras. El mar, el cielo, la tierra, un río, una montaña, el paisaje, una ciudad, los animales y hasta lo imaginario; todos son significantes cargados de significados complejos, valores connotativos y simbólicos, poseen contenidos afectivos, irracionales, mágicos, míticos. Los referentes, pues, son también imágenes, *íconos literarios*, como los hemos llamado. No obstante, todos los objetos y personajes sígnicos que hemos seleccionado han pasado por un filtro de razón o de sentido llamado *tradición histórica*, concepto con el cual hemos comenzado a darle forma al universo simbólico de la primera serie de *Las Escenas de la Gleba*.

Cada una de las escenas que integran la obra tienen referentes significantes y hasta imágenes plásticas que llaman la atención y que podríamos resumir hasta el momento en tres niveles de representación simbólica: a) la mentalidad (sistema más o menos organizado de principios, criterios y juicios recibidos como tradición); b) una actitud (una jerarquía de valores, una

relación de preferencias); y, c) un comportamiento, unos hábitos que son el resultado de las formas de uso de las culturas Española e indígena.

En la primera acepción (mentalidad) figuran –además de los caniculares del capítulo I–, la mayorcita y el altar que sirven para definir cuál es la concepción fundamental de aquello a lo que el campesino no encuentra explicación sino en el sentido que ha recibido de la tradición oral y cotidiana; el segundo sentido (actitud) la posición de José León acostado sobre el verde campo del Altiplano, la aceptación de la destrucción del símbolo divino y el desarraigo del atavío que representan la visión de los caídos; y el tercer significado (comportamiento) es la fuente de agua, la choza, la naturaleza y sus animales como imágenes materiales de la concepción del espacio humano que fijan un comportamiento, de la geografía como ámbito humano, como marco, escena o decorado, como símbolo o emblema de la persona, de la familia, de la sociedad.

Pimentel reúne todo lo que ve de la cultura campesina y lo ordena para darle un sentido universal que permita detectar lo similar de las culturas dentro de las propias diferencias. En el siguiente capítulo demostraremos que la obra quiso servir de puente entre lo que llamamos la *cultura dominante* bogotana y la soledad de la tradición campesina, por ende no nos referiremos a Pimentel como un realista que simplemente pone sobre el horizonte una serie de figuras sin hacer una articulación deliberada en sus escenas, sino que trataremos de seguir el hilo conductor de la nación que él mismo concibe desde la región, la religión y su idea del ser nacional.

CAPÍTULO III

EL SÍMBOLO COMO IDENTIDAD RURAL DE LA NACIÓN EN LAS ESCENAS DE LA GLEBA

Nos queda un último paso de la *articulación* costumbrista del universo simbólico de Pimentel, el cual está fuertemente vinculado a un periodo de la historia política, social y económica del país conocido como la Regeneración (1878-1898). Este periodo promovió la idea de unidad nacional no solo mediante la creación de la Constitución de 1886, sino también con la ejecución de estrategias económicas y sociales como la emisión del papel moneda como símbolo

para afianzar la concentración del poder en el gobierno central, así como la necesidad de recurrir a la Iglesia como institución que podía unificar, de alguna manera, un interés nacional: el sentimiento religioso del pueblo colombiano.

Según lo expuesto por Luis Darío Bernal en su tesis *La Regeneración: momento cumbre de la construcción de la unidad y de la nacionalidad colombianas*, el supuesto histórico del movimiento regenerador se fundamentó como oposición a las consecuencias que dejó, desde la Independencia, la prolongación de la idea de soberanía nacional desde la lucha contra la existencia de un gobierno centralista como el español y la aplicación de un sistema económico liberal que permitió el libre comercio de insumos nacionales a otros países, especialmente europeos como Inglaterra, el cual participó tímidamente de las gestas de Independencia con el ánimo de influir en la posterior adquisición de la doctrina liberal de mercado y que les permitió adquirir materias primas a bajo costo para mantener y acelerar el desarrollo de su producción industrial, además de garantizar que la economía nacional no avanzara hacia ese campo donde los ingleses tenían el monopolio. Esto, además de promover en la naciente república una ausencia en la formación de conocimiento de una economía nacional antes de comenzar a exportar, reorganizando el mercado que en la Colonia se dedicó a generar alimentos para el consumo local y el abastecimiento del centro del país, concentró finalmente a la economía –bajo los mandatos de los gobiernos liberales (1848-1878)³⁶– en responder más a la demanda del mercado externo del tabaco y descuidó sectores como el campo y los artesanos³⁷ (Bernal Padilla, 1976).

Entre las consecuencias que trajo consigo la implementación del modelo económico liberal que desató la crisis de 1870 y 1875 y que dio vida a las políticas regeneradoras como “única tabla de salvación”, Bernal agrega que hubo un aislamiento regional causado por el interés de construir, de manera prioritaria, las vías de conexión hacia el mar para fortalecer y promover el comercio exterior que las que conectaban con el interior de la República, una decisión que

³⁶ La ideología liberal defendió la abolición de la esclavitud; la libertad absoluta de imprenta y de palabra como base fundamental de la democracia; la libertad religiosa; la libertad en la enseñanza –cualquiera podía ser profesor–, y la eliminación del Ejército, pues éste podía motivar la subversión y el caudillismo.

³⁷ Durante la implementación del pensamiento liberal, el producto insignia del país fue el tabaco, lo que generó un estancamiento en la producción del agro y en el sector artesanal y campesino. La consecuencia para el artesano fue

retrasó la recuperación tras la caída en los precios del tabaco en la década de los setenta, época en la que Rafael Núñez, basado en las ideas de Miguel Antonio Caro, comenzó a hablar de la urgencia de una reforma económica y social que cambiara el rumbo que había tomado el país tras la “Reforma Anticolonial (1847)”³⁸, la Constitución de Rionegro en 1863 y la desamortización³⁹.

Fue de esta manera como la Regeneración pasó a ser importante en la historia política y económica del país por las propuestas de reformación de la nación, las cuales fueron consignadas fundamentalmente en la Constitución del 86 que le dio al Estado la regulación de la educación (y de la lectura de libros en las escuelas) para lograr los fines sociales, culturales y morales, principalmente en los mandatos presidenciales de hegemonía conservadora de Núñez (1888) y Caro (1892-98), sin dejar de lado la administración de José Manuel Marroquín (1898-1900-1904), quien escribió el prólogo de la obra de Pimentel. Asimismo,

el proyecto planteó los lineamientos del sistema presidencial, una organización político-administrativa centralista, el fortalecimiento del Banco Nacional, la creación del Ejército Nacional y acercó los lazos entre el Estado y la Iglesia Católica, especialmente en lo relacionado con la educación, la moralización de la sociedad y la censura de escritos (Guzmán, 2010, pág. 119).

Al incluirse el papel de la Iglesia dentro de la confirmación del Estado “la Ley careció de una plena autonomía para legislar, pues la influencia de la Iglesia Católica llenó de carga moral cada una de las medidas establecidas en la Constitución, las cuales eran concebidas como

mucho más contundente , pues cae en un anonimato político que trata de recuperar por miedo de huelgas que no consiguen mayores resultados.

³⁸ La reforma se centró en los Resguardos y los Ejidos. Por orden de la corona, los resguardos indígenas no podían utilizar las tierras para algo diferente que no fuera la producción agraria para el mantenimiento de la comunidad, pues temían que fueran utilizados para la construcción de ciudades, además que prohibía su venta, algo que impedía la compra de las tierras de los terratenientes interesados en ingresar al mercado exterior. Una vez los indígenas vendieran sus tierras, servían como mano de obra. Lo mismo sucedió con los ejidos o tierras situadas alrededor de las ciudades que pertenecían a las clases pobres para su manutención. Estas tierras también fueron el centro de atención de los comerciantes quienes por su ubicación las vieron como apropiadas para la producción de alimentos fácil de llevar hasta los centros urbanos y venderlo a costos más elevados. Fue así como se creó el proletariado rural.

³⁹ Fenómeno liberal y mundial que buscó separar al Estado de la Iglesia Católica para promover la libertad de cultos y expropiar las tierras amortizadas del clero (es decir las que no podían ser comercializadas) para que hicieran parte de la explotación económico-burguesa del suelo nacional, lo que causó grandes conflictos con la Iglesia que asumió una posición en contra del progreso moderno, encerrándose “en una actitud defensiva frente a los valores de la modernidad sin intentar discernir sus aspectos positivos y negativos”, lo que generó la expulsión de la comunidad jesuita a mediados del siglo. “También se intentó imponer la elección de curas párrocos por el voto de los padres de familia, para intentar quebrar el "antidemocrático" principio jerárquico que lleva al clero a alinearse con el partido conservador. Las pugnas desencadenadas por este punto conducen al destierro del arzobispo de Bogotá, Manuel José

principios de divino cumplimiento” (Guzmán, 2010, pág. 120), tal como lo hizo la tradición Colonial que basó el respeto a la Ley en cumplimiento a una deidad, figura retórico-religiosa que coincidió con “la tradición indígena que era temerosa de sus dioses y de sus mandatos” (Ocampo López, 2001, pág. 89).

Para Cano y el grupo de intelectuales de la Regeneración como Mariano Ospina, José Manuel Restrepo, José Joaquín Ortiz y Núñez, entre muchos otros, la Iglesia era la “nodriza de la civilización y maestra de los pueblos y su tradición debía fijar las reglas para la *articulación*⁴⁰ del nuevo ciudadano ideal” (Guzmán, 2010).

La guía de ruta para la configuración de dicha figura comenzó a fraguarse tras la guerra del 76 ganada por el general Julián Trujillo (presidente entre 1878-1880), quien pide al Congreso derogar la protección de cultos e indultar a los sacerdotes desterrados, además de pedirle al Vaticano la expedición de un *modus vivendi* o modo de vivir según las consignas que entregue la Santa Sede a cambio de indemnizarla por los efectos económicos que dejó la desamortización y quitar las penas eclesiásticas contra los que impulsaron dicho movimiento (González González). Sin embargo, en el Congreso del 81 Núñez se opone a ratificar el convenio argumentando que traería grandes gastos para el Estado, aunque acepta que existe una imposibilidad de gobernar “contra los sentimientos religiosos de la mayoría de la población”, como dice González, quien además agrega que dicha posición del Jefe de Estado se debió a la simpatía que éste tenía por las encíclicas del Papa León XIII:

un Estado débil no hacía sino intensificar la anarquía en estos países, que poseían tantos gérmenes de disgregación (caudillismo, individualismo, localismo). El federalismo, la libre competencia y la separación hostil entre la Iglesia y el Estado produjeron la división e inestabilidad política. De ahí que las reformas propuestas por la Regeneración insistan en el centralismo político, el proteccionismo y la paz religiosa (González González).

De todas maneras, el país finalmente firmó el 31 de diciembre del 87 el Concordato con algunos cambios en su contenido inicial, uno de ellos era que el documento debía coincidir con el espíritu de la Constitución del 86, y el otro estaba relacionado con el tema de indemnización

Mosquera; en 1853 se llega a establecer la separación entre la Iglesia y el Estado. En estos años son expulsados del país los jesuitas y varios diplomáticos de la Santa Sede” (González González).

en el que el Estado reconoce la deuda pero se niega asumir compromisos económicos. En lugar de ello, ofrece al Vaticano “auxilios presupuestales” para la ejecución de misiones cristianas dentro del territorio, construcción de templos en lugares pobres y seminarios. Ante la negativa que recibe el gobierno, Núñez decide escribirle al Papa para explicarle la situación por la que atraviesa el país y se logra concretar el convenio que le regresa a la Iglesia el dominio sobre la educación de la nación, entre otros factores.

Tras lograr la reconciliación con la Iglesia, era forzoso comenzar a promover la “nueva” doctrina de organización cultural y garantizar la consolidación del plan de unificación nacional del ideario conservador. Para ello se necesitó de la literatura para reinstaurar los valores católicos tradicionales que ponían a Dios por encima del conocimiento científico y filosófico que atacaba la existencia de una deidad que supervisaba el comportamiento de los hombres. Fue así como la vida de escritores, sacerdotes, y sus experiencias en ciudades y pueblos sirvieron de estrategia de rememoración y construcción de una identidad colectiva. Los cuadros de Pimentel, publicados en esta época, cumplen con este primer propósito en el que se buscaba la legitimación a partir de la recuperación de dicha tradición católica, así como la aplicación de la moral cristiana a la vida cotidiana de los pueblos sin negar la *singularidad* del grupo social respecto a sus similares y fomentar la conformación de una solidaridad comunitaria. Pimentel encarna los valores católicos y morales que promovía el Estado y la Iglesia como la “alquimia nacionalista” de la nueva patria. Sus experiencias son parte de esa memoria retórica de la nación desde la cual se *articulan* dos tradiciones en un universo simbólico donde se establece una relación convencional que otorga el grado de universalidad que se quería lograr en la época.

La urdimbre de las identidades que trajo consigo la escritura de novelas y cuadros costumbristas puede considerarse como un proceso de elaboración, difusión y adquisición de estereotipos sociales, tipos ideales que cristalizan o condensan, en *estado puro*, todo aquello que se considera distintivo de ese nosotros esencial que es la nación (Guzmán, 2010, pág. 129).

⁴⁰ Cursiva puesta por el autor del presente trabajo

De esta manera, la literatura funcionó como un universo simbólico de reconocimiento, como un sistema retórico que permitía interpretar la cultura rodeándola de palabras para darle un origen supuesto desde el cual se interpretaba la realidad.

A continuación, trataremos de rastrear algunos criterios con los cuales el Costumbrismo de Pimentel comenzó a *regenerar* la nación con una retórica que migró hacia lo literario en un intento de unificación del ser nacional desde la Iglesia; aproximarnos al imaginario de nación que se fomentó desde la vida cotidiana para construir la cultura nacional, y qué tan alineada está la obra en relación con su escenario de *tradición histórica* para formar un universo de identidad simbólica.

1 La región y la nación, el universo simbólico de la Regeneración

Para Pimentel, la inspiración literaria giraba en torno a la construcción de la nación, al intento por escribir una historia propia que comprobara las diferencias culturales mediante la mirada atenta de la vida cotidiana, y, en algunos casos, casi interna como es el caso de “*El Moro*”, novela de Marroquín publicada en el 97 y que narra las desventuras de un caballo que cuenta su vida y el maltratado que recibe por parte de las personas que se benefician de su trabajo, una clara analogía de la relación entre la clase trabajadora y el sistema capitalista burgués. De hecho, uno de los textos que mayor admiración despertó en la consciencia literaria del presbítero de Iza fue el cuadro costumbrista *La tienda de don Antuco* de José Manuel Groot⁴¹, cuyo estilo narrativo se asemeja bastante a varias de sus obras como *Un sábado en mi parroquia*, *Ir por lana* y *Los restos de José León*, especialmente en la manera como ambos describen la presencia de objetos y pensamientos católicos de los personajes y los unen al diario trasegar de la cotidianidad nacional.

Lo que buscaba esta literatura era la legitimidad colectiva sembrando la semilla de la desconfianza en la aceptación de culturas extranjeras o de las posibilidades de pensamiento que no habían estado presentes desde la Colonia, generando una conciencia sobre los peligros que

⁴¹ Así lo revela el sacerdote Juan García en el prólogo de la edición de la Biblioteca Aldeana de Colombia, *Un sábado en mi parroquia y otros cuadros* (1936)

para la nación podría traer la propuesta de apertura que traía el idealismo liberal y que, según esta visión, amenazaba con difuminar la tradición de lo que hasta ese momento estaba establecido, se conocía y se aceptaba como “cohesión cultural”. De esta manera, la idea de los regeneradores, desde la literatura, se dedica a construir un discurso nacionalista

precisamente en los lugares donde la sociedad colombiana no corresponde a su ideal de sociedad (...) un discurso que convenza de que la regiones están unidas por un nacionalismo común (...) el sentimiento religioso es insuficiente por eso es necesario uno sobre la nación católica. (Martínez, 2001, pág. 541 542).

El objetivo de los regeneradores también fue la prensa por su gravitación en la vida cotidiana de los pueblos y las ciudades. Prueba de ello es el primer número de la revista *El Repertorio Colombiano*, la cual publicó cuatro cuadros costumbristas de Pimentel entre 1878 y 1899, y que en la apertura de su primer número establece los lineamientos de su línea editorial:

Aspiramos a que tenga siempre sello de originalidad, y por eso no insertaremos artículos ya impresos en libros o periódicos extranjeros (...) La filosofía, la literatura, las bellas artes la historia patria, las ciencias naturales, morales y políticas serán objeto de preferente atención (...) Hay más que nunca, tras las desgracias de que la Patria ha sido víctima, se siente la necesidad de pensar con detenimiento, y de encaminar los espíritus, especialmente de los jóvenes, a estudios serios que vayan curándonos de los lamentables extravíos que ha sufrido la Patria (*El Repertorio Colombiano*, 1878).

El Repertorio dedicaba algunas de sus páginas a discutir temas de actualidad política. En ellas dejan sobre el horizonte político de la nación su posición frente al gobierno del general Trujillo: Son enfáticos en resaltar la división existente entre los liberales durante su administración y la posición “alejada de la arena” del partido Conservador como un símbolo de “paz” tras la guerra del 61 que abrió paso a la Constitución de Rionegro, la cual lo que hizo fue quitarle prestigio a la “pureza del sufragio”. Desde este primer editorial, la revista se anticipa a lo que será luego el objetivo de unificación nacional de la Regeneración.

El Partido Conservador ha comprendido que su misión en Colombia antes que política tiene que ser social, y que está en el deber de poner al servicio de la regeneración lenta y gradual de la República todos los elementos de moralidad, de ciencia y de riqueza que encierra en su seno (...) el partido Conservador cree que presta más valiosos servicios y se granjea él mismo más consideraciones y

respeto que tomando parte activa en agrias y estériles agitaciones políticas (El Repertorio Colombiano, 1878).

La segregación política y social del liberalismo hizo que los conservadores tomaran las banderas de la unidad nacional y del interés por el pueblo. Desde ahí montaron una plataforma ideológica mostrando que la concepción de nación estaba en las regiones, lugares en donde crearon estereotipos de identificación y aceptación: símbolos basados en la influencia de la tradición Colonial que fue lo que promovieron como lo que une a la nación: su lengua, sus costumbres, la religión. Es aquí donde el Costumbrismo de la Regeneración encuentra una nueva oportunidad para proyectar ordenadamente la vida cotidiana de los pueblos y obtener su legitimidad mostrando las formas de desenvolvimiento de las dos culturas, la transformación que han tenido en cuanto al manejo de la lengua y las tradiciones, y mostrando como original-literario un universo simbólico que solo quiere enaltecer la autenticidad de la forma de vida de los pueblos como una de las formas de unificación nacional.

1.1 La tradición religiosa en la confección de la comunidad imaginada

La identidad religiosa había sido impuesta desde la Colonia, por ende la posición anticlerical del pensamiento liberal no alcanzó la homogenización deseada desde el punto de vista religioso. Esta fue una ventaja para los regeneradores, quienes, como ya hemos dicho, notaron aquí la capacidad de unificación universal que tiene consigo el pensamiento religioso. Benedict Anderson dedica un apartado de su obra *Comunidades Imaginadas* al poderío simbólico del cristianismo en las sociedades, en cómo la religión ha sido la forma más efectiva, aunque no menos imaginada, para la conexión simbólica de inmensas comunidades. De hecho, el aspecto sobre la identidad más importante que queremos dejar claro está relacionado con el *poder de integración del sistema simbólico religioso* desde el lenguaje oral y la escritura (Anderson, 1993).

El gran problema de gobernabilidad en Colombia era la incapacidad política para conseguir la reintegración de las clases sociales después de la Independencia, justo cuando la política bipartidista comenzó a fracturar, con guerras civiles, lo poco en que se coincidía sobre el concepto de nación. No obstante, los conservadores demostraron que el fin del pensamiento

católico encarnado en algunos sectores del liberalismo no era la salida. De hecho, desde un punto de vista de unificación imaginada de las sociedades en general, Anderson asegura que la religión fue un instrumento importante para el convencimiento de la existencia de un mismo pasado inmemorial, el cual se encuentra consignado en una escritura y una lengua “sagradas”. Este predominio tenía un propósito estratégico de universalización de la cultura. No obstante,

la realidad ontológica es aprehensible solo a través de un sistema singular y privilegiado de representación: la lengua verdadero del latín eclesiástico, el árabe coránico o el chino de los exámenes. Y como lenguas verdaderas, imbuidas en un impulso en gran parte ajeno al nacionalismo, tienden hacia la conversión (...) fue esta posibilidad de conversión de la lengua sagrada lo que permitió que un “inglés” llegara a Papa” (Anderson, 1993, pág. 33 y 34)

Según Anderson, el cristianismo desarrolló una mirada aguda a las situaciones particulares de las “culturas menores” para luego combinarlas con las representaciones visuales católicas. Por ejemplo “los pastores que han seguido la estrella hasta el pesebre donde nació Cristo tienen las características de los campesinos de Burgundía” (Anderson, 1993, pág. 44); la Virgen María en México es una mujer de piel mestiza con la cual la colectividad encontró un fuerte parentesco de identidad cultural, aspecto por el que aceptó más fácilmente el discurso simbólico cristiano que la rodeaba.

Dice Anderson que en dicho proceso era el sacerdote quien hacía *articular* la ideología cristiana con las tradiciones populares, para crear un universo de representación simbólica donde las costumbres de la vida cotidiana de los pueblos se mezclaba en clara analogía con las doctrinas de comportamiento moral que dictaba la Iglesia:

El humilde párroco, cuyos ancestros y defectos eran conocidos por todos los oyentes de sus declaraciones, era todavía el intermediario directo. Esta yuxtaposición entre lo cósmico-universal (el cristianismo y la lengua sagrada)⁴² y lo mundano-particular (la vida cotidiana de los pueblos y su lenguaje oral), significaba que, por vasta que fuese la cristiandad, y por vasta que se creyera, se manifestaba *diversamente* a las comunidades como reproducciones de sí mismas (Anderson, 1993, pág. 44)

⁴² Las notas entre paréntesis son puestas por el autor del trabajo, no pertenecen al texto original sino a su adaptación para esta investigación

Desde aquí se fundamenta lo que Anderson denomina la “génesis oscura del nacionalismo” de la comunidad imaginada, la cual se rige por el concepto de *simultaneidad* de los hechos y es aquí donde la literatura comienza a ser utilizada como instrumento iluminador del misterio que rodea la esencia natural del logos simbólico de lo nacional. Según el crítico, desde el siglo XVIII la novela y el periodismo fueron las “formas básicas” para la construcción de las representaciones que definieron las comunidades imaginadas de la nación.

1.1.1 Religión e Ilustración: La lucha por la formación del ciudadano ideal

Como ya habíamos dicho, la tradición católica a finales del siglo se concentró en la lucha contra el pensamiento de la Ilustración. Esta característica histórica está claramente representada en el cuadro *Él ha sido un santo*. Desde el mismo título Pimentel juega con un factor irónico al dar a entender que el cuadro tratará de la vida de algún campesino que personifica y representa las tradiciones morales del cristianismo y de fraternidad filial con el prójimo, cuando en verdad la narración trata de la tensión que hay en el seno de una familia sin creencias religiosas que confía más en la ciencia que en la religión.

El matrimonio entre Güilfrido, un ateo prestador de dinero a interés; dueño de una casa de juego en el pueblo; escritor y lector de autores de la Ilustración, y una mujer de tradición cristiana que abandona sus creencias religiosas por seguir las huellas de su marido, es una figura que representa la implementación de las ideas liberales en una nación de tradición católica. Pimentel muestra a la nación como la esposa que al verse en problemas para cumplir sus deberes religiosos se ve obligada a amortiguar sus sentimientos cristianos para asumir “los usos y costumbres del gran mundo”, los cuales son calificados por el sacerdote como “los gérmenes de la disolución social”.

Ya no volverá a abrir el devocionario que su piadosa madre le dio el día de su primera comunión; en cambio sus lecturas predilectas serán las novelas que halló en el estante de su esposo, y que al principio adormecerán y luego han de extinguir la fe y el amor a la virtud en su corazón. Los objetos piadosos que llevó de la casa paterna, pronto saldrán de su cuarto al de las criadas, y de allí a la calle, el día en que éstas se retiren del servicio. La Iglesia y sus funciones no le llamarán ya la atención, porque esas prácticas no se avienen con los usos y costumbres del gran mundo. (Vargas F. d., Escenas de la Gleba, 1899, pág. 157).

Evidentemente, la nación es vista aquí como una familia en peligro de desintegración cuando Pimentel se cuestiona por la forma como serán educados los hijos de la pareja, es decir, como serán formadas las nuevas generaciones de colombianos bajo un Estado liberal:

Estos dos seres vienen a ser padres de familia. ¿La educarán cristianamente? No tal. El padre ignora todo sentimiento religioso, y en la madre los sentimientos de religión y de piedad se han amortiguado. ¡Pobre hogar! Llega el tiempo en que es preciso educar los niños. ¿Se les llevará a colegios católicos donde puedan formarse esos corazones para el bien? En manera alguna, porque los esposos procuran ser consecuentes con las diabólicas teorías sugeridas en los libros de autores perversos que son la peste de la sociedad; y si esos niños en su casa oyeron hablar de Dios de un modo despreciativo, ahora irán a un colegio donde ese santo nombre no pasará de ser más que una palabra que nada significa para ellos. ¡Pobres niños! (Vargas F. d., Escenas de la Gleba, 1899, pág. 158)

Para Pimentel la paz de la que debería gozar el pueblo no se hallaba por el camino de la ciencia y lo irreligioso. Todo lo contrario: Güilfrido, que simboliza la nación agonizante de la crisis de los setenta, deseaba encontrar la paz porque los recuerdos de su vida pasada lo atormentaban y lo deseaba hacer mediante el regreso al cristianismo, además de dejar parte de sus pertenencias a la Iglesia en compensación a alguna de las acciones que realizó en el pasado, es decir firmar una especie de Concordato antes de morir.

Producto de su propia ideología, Güilfrido no puede confesarse pero el sacerdote cumple con su “deber” de “salvar el alma” del hombre e insiste en quedarse hasta no ver al enfermo. Evidentemente, la importancia del alma en el pensamiento cristiano y su inclusión en el imaginario del ser nacional cobran en el cuadro un sentido que potencializa, como ya dijimos, el papel del sacerdote como formador de figuras significativas de representación en la esencia de la nación.

Estamos entonces ante un nuevo intento regenerador de Pimentel por construir una visión del ciudadano ideal, salvo que lo hace mostrando la forma incorrecta en que en otrora se vivía en el país y las consecuencias que trajo eso consigo. De esta forma, el individuo es instruido en lo que deben ser sus deberes civiles y religiosos, bajo la consigna regeneradora de que “el patriota debe ser ante todo un ciudadano de Dios” (Guzmán, 2010, pág. 122).

1.1.2 Pablo y “la manera tonta de guerrear nuestra guerra”

Hay dos escenas fundamentalmente significativas de *Como se llega a capitán* que se ubican en el *horizonte de sucesos representativos* de la obra, esta vez para simbolizar las consecuencias sociales que dejó la imposición de los radicales de un sistema calificado por los regeneradores como anárquico, debido la aplicación de medidas liberales que carecían de una figura de control.

La primera de ellas es la escena de los comandantes de la guerrilla campesina holgazaneando en un lugar, aún distante, del punto principal donde se debían encontrar con las fuerzas del “ejército”, fomentando entre las tropas una baja en la moral y una falta de liderazgo; la otra es el recibimiento que tanto la guerrilla como el pueblo y el mismo sacerdote hacen de una “pequeña guerrilla” que viene a unirse a “la causa” cuando en realidad son las tropas del “Gobierno legítimo” que en una estratagema engañosa toman como prisioneros a los subversivos que salen desarmados y con cohetes a recibir a quienes pensaron eran sus aliados.

Esta forma de representar la guerra de guerrillas crea dentro del *horizonte de sucesos* la noción que existía de la guerra como la unión de un pueblo que sale en defensa de sus intereses políticos sin una estrategia militar para hacerlo. Cuando Pablo deja su casa después de 18 años de labores de campo tras asistir a una reunión política donde el grito de guerra lo que hace es “avivar su espíritu inquieto”, notamos que para el campesino la guerra lo que representaba era un sentimiento de identificación nacionalista más que un estado consciente de rigor y disciplina, de estudio táctico y estratégico para enfrentar al enemigo. De hecho, el narrador insiste más de una vez que la guerrilla carecía de estas cualidades militares para lograr su cometido:

Aquel escuadrón, llamado La Guerrilla, verdadera montonera, estaba formado de lo mejor y más valiente de la juventud de todos los pueblos del valle de Sogamoso (...) La guerrilla hizo alto en una población distante del lugar donde debía incorporarse al ejército y muy cerca de la capital del Estado, donde el gobierno tenía fuerzas veteranas y hombres muy listos para todas las estratagemas militares, cualidad de que carecían los guerrilleros (Vargas F. d., Escenas de la Gleba, 1899, pág. 118).

Este cuadro también nos muestra el concepto de *cultura popular* como un “conjunto de patrones creados o consumidos preferentemente por las clases populares sin instrucción

académica que entran en contraposición con una cultura académica, alta u oficial centrada en medios de expresión tradicionalmente valorados como superiores y generalmente más elitista y excluyente” (Porcel, 2002, pág. 11), demostrando, de esta manera, la necesidad de orientación que necesitaba la nación según los regeneradores, quienes demostraban así lo inviable que era para una sociedad como la colombiana, la libertad absoluta de la enseñanza como lo impusieron los radicales al decretar que la experiencia era suficiente para ejercer el oficio de maestro de escuela.

1.1.3 Escenas del negro Pascual: de la independencia a la libertad

Otro de los temas con los que choca el idealismo conservador de la Regeneración tenía que ver con la idea de independencia y libertad que se había formado el campesino durante el siglo XIX y que sembró en él la habilidad de acomodarse a las situaciones que se presentaban en la vida cotidiana. Un personaje simbólico que reúne dicha figura es *El Negro Pascual*, capellán de la Iglesia del pueblo y quien había vivido desde niño en la casa cural, pero a quien la guerra del 95 –la cual le dio la victoria a los regeneradores– le cambió la vida.

Ante el abandono de su familia desde la niñez y la ideología política y social impuesta por los radicales liberales, los antiguos sacerdotes habían dejado que Pascual se educara según sus propios intereses. Cumplidos sus primeros 20 años de edad, Pascual había aprendido los oficios de sacristán al punto de ejecutarlos con gran destreza para garantizar su estadía en el lugar. Asimismo, para mantener su gusto por la bebida, se había dedicado a recoger la correspondencia del pueblo y a llevarla a sus destinatarios a cambio de algunas monedas. De esta manera, desarrolló una actitud cómoda ante la existencia en la que, sin mayor esfuerzo, podría llegar a complacer sus propios gustos y sentirse como un negro libre, “sin Dios ni Ley”.

Pero la libertad del negro se vio amenazada cuando Pimentel llegó a cumplir sus “funciones” de párroco y le exigió que aprendiera algún oficio. Ante esto, Pascual se lastimaba las cicatrices que tenía en sus pies para obligarse a caminar con dificultad, declararse inválido y despertar la compasión del pueblo y del mismo párroco. Al notar este inapropiado comportamiento, recibe un ultimátum y el sacerdote lo expulsa de la Iglesia ante la negativa de Pascual por cambiar la forma de vida:

Sí, señor; ya se le va a acabar su dedo malo, y pareso hay libertá, y pareso jué que pelió contra los chapetones el dijunto Golivar y el doctor Sentender, y yo soy libre, y viva la gallina y aunque sea con su pepita, y endespues no me tén rogando; porque golver yo aquí es como ora llover parriba (Vargas F. d., Escenas de la Gleba, 1899, pág. 195)

De esta manera Pascual se articula, en principio, como un personaje que encarna la sensibilidad que dejó en los campos la Independencia de la nación mezclada con la libertad de los sujetos en el entendido de que nacen libres e iguales, ideología que llegó al país gracias a la traducción que en diciembre de 1793 hizo Antonio Nariño de los Derechos del Hombre y de Ciudadano, convirtiéndolo en uno de los primeros abanderados en el continente de las libertades individuales y de los derechos civiles. De hecho, en Pascual no hay referencia alguna a la devoción cristiana sino más bien al beneficio que veía en trabajar para la Iglesia a cambio de techo, comida y protección ante los militares que buscaban reclutarlo para la guerra que estalló en enero de 1895 durante el gobierno del vicepresidente Miguel Antonio Caro, quien logra controlarla fácilmente en apenas 53 días. Durante ese tiempo, Pascual se mantiene dócil a las exigencias del religioso y después, ya seguro de que la guerra había terminado, abandona el templo en no muy buenos términos como se ve en la cita anterior debido a que su estrategia queda al descubierto cuando hace alarde de su *vivacidad* para burlar el reclutamiento militar engañando al sacerdote:

Conversando un día con algunos de sus amigos en el portón de la casa cural, de donde no había vuelto a dar un paso a la calle hacía un mes, les decía:

—Al amigo Machín se lo han petaquiao duro y parejo; ¡yo sí que me llevé en esta guerrita medio lienzo, alitas!, porque se quedaron más de cuatro con un palmo de narices. (Vargas F. d., Escenas de la Gleba, 1899, pág. 202)

Finalmente, Pascual es acuartelado en las filas del gobierno legítimo, desarrolla nuevas habilidades en el arte de la guerra y es reconocido como uno de los mejores hombres del batallón. Desde el plano simbólico, el cuadro deja ver a una Iglesia debilitada para desempeñar, por sí sola, su papel como reformadora de la nación y resalta la importancia que tenía para los fines conservadores la consolidación de un ejército nacional, no solo para despertar un sentimiento de defensa nacionalista sino también como institución moldeadora del nuevo ser nacional.

1.1.4 Escenas del reclutamiento y defensa de una legitimidad ajena

Otra referencia de Pimentel a la importancia de la formación militar para el ser ideal de la nación se completa con la primera escena del cuadro *En la puerta de Guardia*. El llamado a filas del comandante a los soldados dando fin a la jornada de visita familiar en el cuartel; los lamentos de las mujeres alrededor de los militares en formación, y la firme posición del comandante ordenando a sus hombres la retirada hacia el interior del complejo militar son elementos que muestran el distanciamiento que se consideraba necesario entre la vida cotidiana y la doctrina militar para cumplir con el propósito de la nación. Y aunque no existe en el cuadro una referencia directa a Pascual, la ubicación de ambas narraciones al final de la obra debe ser entendida como la continuación de lo que sucede, ahora, al interior de los campos de adiestramiento militar que hay en los pueblos. De esta forma, Pimentel nos trasporta de la vida cotidiana del pueblo a la vida cotidiana en los campos de formación militar.

Asimismo, tampoco podemos considerar como fortuito el hecho de que *En la puerta de guardia*, Pimentel decida iniciar con la voz del comandante ordenando a los soldados:

—¡Alto! ¿Quién vive?

—¡Colombia!

—¿Qué gente?

—Su atento servidor.

—Así no se contesta.

—¡Alto! ¿Quién vive?

—El jefe de día.

—¡Haga alto! Avance el jefe de día, y pare la comitiva. (Vargas F. d., Escenas de la Gleba, 1899, pág. 173)

De entrada, el cuadro nos muestra el rigor y la disciplina a la que hace referencia Pimentel en *El negro Pascual* y la que hizo falta en los hombres que estuvieron subcomandos por Pablo en *Como se llega a Capitán*. Iniciar el cuadro de esta manera refuerza la visión dada por el autor sobre la importancia de la doctrina militar en la formación del “ser ideal” y se une al objetivo de

la Regeneración que promovió la creación de un ejército profesional y estrechó los vínculos entre las Iglesia y el Estado.

Sin embargo, existe una línea que dejaría en duda el sentido nacionalista de Pimentel al enviar a un hombre con una discapacidad a integrar las filas del ejército nacional, toda vez que *En la puerta de guardia*, el comandante del batallón dice: “Centinela, deje salir a este cotudo y a este *choneto*⁴³ también, que el cuartel no es un hospital” (p. 175).

Dicha orden viene seguida de una línea en la que el militar cuestiona fuertemente las cualidades físicas de los “servidores de la patria”. De todas maneras, no podemos olvidar que las aptitudes del negro Pascual en la militancia son reconocidas por el sacerdote, quien dice que su habilidad en el uso de las armas le ha permitido “ganarse en poco tiempo la simpatía de sus compañeros y la confianza de sus jefes, dándole en prueba de esto el nombramiento de cabo segundo” (Vargas F. d., Escenas de la Gleba, 1899, pág. 208). Esto quiere decir que desde el principio, Pimentel detectó en Pascual más un sentido de *viveza* que de incapacidad física.

Hecha esta aclaración, volvamos al cuadro que nos ocupa. Esta vez a su segunda escena en la que Pimentel nos saca del batallón y nos ubica en la puerta de guardia, donde Crista y Pabla comparten su sufrimiento por el acuartelamiento de sus hijos. El primero de ellos, Jeles, fue alistado mientras iba a cumplir con una orden de sus padres mientras que el segundo, Ciprian, fue recapturado en su casa luego de haberse fugado de la cárcel señalado de haber herido a un inspector de caminos.

El puente de unión entre la primera escena (interior) y la segunda (exterior) lo aclara el autor al presentar el contexto en el que se realiza el diálogo entre ambas mujeres: la defensa de una legitimidad ajena.

A tiempo que el ruido del cuartel se redujo al interior, sin que se percibieran las voces distintamente, dos mujeres entablaron el siguiente charloteo al pie de una ventana de mi casa, frente al mismo cuartel en que sus hijos estaban encerrados aprendiendo la disciplina para ir luego a derramar su

⁴³ Significa torcido.

sangre en esos campos de Dios, por la defensa de no sé qué legitimidad, cosa que para ellos es griego. (Vargas F. d., Escenas de la Gleba, 1899, pág. 176)

Estamos aquí ante la forma como el hombre del campo se enfrentó a lo ajeno del símbolo de la nación: habían dos partidos divididos políticamente y miles de personas en medio de estas contiendas no comprendían el sentido que cada ideología le quería dar.

El distanciamiento político y económico entre regiones que produjo el liberalismo y el incumplimiento de sus líderes una vez conseguida la Independencia, además de la aplicación de conceptos traídos de Europa poco entendibles para el pueblo, hizo necesario que los regeneradores reforzaran las instituciones. En el caso del ejército el método fue el acuartelamiento de los hombres bajo una ideología de defensa nacionalista que primó por encima del bienestar particular. Buenos y malos, por igual, serían héroes que derramarían su sangre en los campos de batalla sin conocer cuál era el sentido real por el que entregaban sus vidas.

En una de las líneas, Crista le pregunta a Pabla si los militares que están en el cuartel son conservadores o radicales (liberales), a lo que contesta que se trataría de militares simpatizantes de la causa regeneradora, porque “adentro habían unos cachacos (civiles) del otro partío echando contra los mandones que ya parecía que se los sorbían”. Inmediatamente, Pabla dice que una mujer bogotana le pidió llevar unos documentos “puallá donde los enemigos” y ella se negó porque desconocía las verdaderas causas por las cuales se pelean unos con otros. En respuesta, Crista le asegura a la mujer que según su patrón, la causa de las diferencias se concentraba en que los conservadores no permitían que llegara al país el oro y la plata provenientes del exterior “pa que es que nos golvamos toos ricos”. El patrón de Crista es puesto así como una figura representativa del burgués liberal que manipula el pensamiento de la *gleba* o clase trabajadora.

—¿Vusté cree?, eso parellos, si al caso, y nosotros los probes, mire (y se dio un golpe en un codo) caduno machuque y chupe; el tiro es a jregarnos quitándonos nosotros hijos y nosotros maríos.

—Opa; pero las cachacas diallí de lesquina sí que tan requetebrafas con los mandones; ¡yo las tuve oyendo, pero andá bocas!, y daca que tán colando a la ailesia y tomando conjisión cada nada. Vustí yo hamos de ser del partío de nosotros maríos, porque ay sí que dice el dicho que siempre la sangre tira (Vargas F. d., Escenas de la Gleba, 1899, pág. 178)

2. La voz oral como herramienta literaria simbólica para la construcción de la nación

“En mi corta experiencia de narrador he comprendido que saber cómo habla un personaje es saber quién es, que descubrir una entonación, una voz, una sintaxis peculiar, es haber descubierto un destino”

JLB.

Ha llegado el momento de finalizar el sentido de la razón simbólica de la obra con la importancia de la voz oral dentro de la narrativa costumbrista de Pimentel. Hasta ahora, nos hemos referido a la derivación que tiene la palabra en definición de la cultura como símbolo, a la búsqueda simbólica que el hombre ha emprendido a la largo de su historia para tratar de darle sentido al universo que lo rodea, a rastrear la forma como el autor diseñó el *horizonte de sucesos* con palabras que invocan a objetos y sujetos representativos que fijan una identidad. Asimismo, hemos entrado a analizar la función que juega en la identificación de la *mímesis costumbrista* la experiencia como mecanismo de conocimiento de una sensibilidad desde la cual una colectividad se reconoce en la representación de sí misma. Pero una parte fundamental de dicho proceso en la que detectamos una función literaria poderosa es el trabajo simbólico que desempeña la lengua oral en los once cuadros de *Escenas de la Gleba*.

Comencemos por definir la oralidad literaria como una especie de “economía cultural” (Pacheco, 1995)⁴⁴ ficcionalizada que en el caso de Pimentel, es convertida en una sintaxis particular producida por una selección de sonidos o palabras las cuales son seleccionadas según el uso cotidiano que tengan en la colectividad. En la gran mayoría de los casos, el significado de la palabra oral coincide con el de la escrita por ser ambas producto de la castellanización de la cultura. Cuando esto no sucede estamos ante un fenómeno simbólico especial que se desarrolla dentro de un espacio cultural que define la zona literaria⁴⁵.

⁴⁴ Pacheco define la oralidad como una especie de *economía cultural* capaz de incidir en los procesos de preservación, difusión y conservación del conocimiento, pero también en el desarrollo de las concepciones del mundo rural y sus sistemas de valores; de mostrar dichos procesos como diferentes a los observados en culturas desarrolladas desde la escritura y la imprenta.

⁴⁵ Utilizaremos la definición de zona literaria hecha por Olga Vallejo Murcia en su texto *Consideraciones para la definición de una zona literaria*, en el cual la explica como el espacio donde los fenómenos culturales, históricos y lingüísticos contribuyen a la creación de una literatura basada en una época específica que “establece relaciones de la más variada naturaleza entre los elementos que la componen”.

¿Pero cuál es el aporte de la oralidad en el símbolo costumbrista de Pimentel? Lo que hace la oralidad literaria en la obra es ayudar a la aproximación ontológica del logos dándole autenticidad, identificación, es decir, dándole un sentido propio de fácil reconocimiento: Lo que nos presenta Pimentel desde la oralidad es la forma como el campesino de finales del siglo XIX nombraba y comprendía el mundo resultado del choque histórico de dos culturas –la indígena y la europea–, las cuales dieron sentido a la zona literaria del Altiplano Cundiboyacense.

Este fenómeno sirvió no solo de insumo para Pimentel sino para los intelectuales civilizados de la ciudad letrada del siglo XIX descrita por Ángel Rama, quienes vieron en las zonas rurales la posibilidad de ordenar el caos desde el ejercicio de la escritura de historias (Pacheco, 1995). En Pimentel, esta forma de reconquista cultural, porque ya tiene un interés de ordenamiento nacional como lo hemos argumentado desde la Regeneración, trató de difuminar las fronteras que delimitaban el contraste que entre la capital y la provincia al incluir dentro de su narración la oralidad y las costumbres del campesino, no sin antes darles un orden católico.

Podemos atribuirles a los intelectuales de la ciudad letrada la responsabilidad de dicho aislamiento. Sin embargo, hay que agregar que en el Altiplano Cundiboyacense predominaba la cultura Muisca cuyo ideal cíclico del mundo y de la vida estaba basado en el concepto de evolución como una forma de destrucción que justificó la Conquista como la llegada de una nueva era de cambios que debían ser aceptados según la voluntad de los dioses. Esta noción generó un sentimiento general de sumisión a la cultura española, un pensamiento que no se disipó con la Independencia y que dejó al campesino del siglo XIX al margen del desarrollo de la nación a pesar de estar tan cerca, geográficamente, del centro de poder de la cultura hegemónica criolla, cuya élite, impregnada por el idealismo colonial, mantuvo la estratificación de clases sociales durante todo ese siglo.

Los pueblos indígenas más avanzados en América, principalmente los Aztecas, Mayas, Incas y Chibchas, hicieron predicciones sobre la terminación de un ciclo estructural y el advenimiento de un nuevo ciclo pocos años antes de la conquista española (...) El acercamiento de la destrucción de un ciclo de vida de los pueblos indígenas, infundió una actitud derrotista y tolerante, muy fácil de aprovechar para la aculturación de la sociedad conquistadora con la dominada. Es lo que en el

estudio de los Chibchas, el sociólogo Orlando Fals Borda ha llamado ‘un ethos de tolerancia’ o sacralidad tolerante (Ocampo López, 2001, pág. 25).

La innegable presencia del “prejuicio escriturario” (Pacheco, 1995) desde la Conquista hasta la segunda mitad del siglo XX, como aquello que interpreta la manifestación de la oralidad como una noción naturalizada de la escritura y que al carecer de una forma escrita se etiquetó como un aspecto “típico de las culturas inferiores”, hizo que la forma de construcción de la cultura nacional estuviera basada en dicho pensamiento, una posición que excluyó a las poblaciones indígenas prehispánicas en la Colonia y a las campesinas en la posindependencia, pues éstas “estaban más enfocadas hacia una matriz cultural de la oralidad que de la escritura”; todo en ellas era tradición oral aunque no se puede negar la existencia de los kipus andinos que sin embargo, no alcanzaron el nivel de sistematización del alfabeto castellano y que, por ende, fueron vistos como formas “primitivas de escritura” (Pacheco, 1995). Pero fue la expansión de la cultura europea en la Colonia y la desaparición de la raza indígena producto de la esclavitud y del mestizaje como se fue extinguiendo el idioma oral Muisca en las comunidades que poblaban el Altiplano Cundiboyacense. No obstante, la hegemonía de la lengua ibérica no pudo pasar intacta a las siguientes generaciones rurales, quienes la heredaron no sin antes hacerla pasar por una serie de modificaciones fónicas acordes al desarrollo sociocultural que se dio en la región.

Es así como la oralidad popular, derivada de la lengua castellana, se mantuvo como un modo expresivo propio de las mayorías populares que habitaban las zonas rurales, fenómeno lingüístico que luego fue tomado como una forma de concepción ideal de la literatura al convertirse en generador de numerosas maneras de expresión artística como coplas, canciones y cuentos que Johann Gottfried Herder a finales del XVIII identificó como expresiones del “espíritu del pueblo”, espíritu que comenzaría a admitirse –pero sólo hasta inicios de la segunda mitad del siglo XX, justamente con la aparición de la Historia de las Mentalidades– como una forma *válida* de expresión y de comunicación humana no solo oral sino escrita, ya que contenía en sí misma la forma de concepción de la vida en las zonas rurales.

La oralidad tradicional, esa que supone la ausencia del soporte escriturario, o al menos su carencia de relevancia y efectividad cultural en una sociedad dada, está irremediamente asociada al campo, a lo rural, a localidades relativamente aisladas del tráfico civilizado (...) esos espacios son proyecciones de la experiencia directa (...) ellos encarnan simbólicamente es viva *estructura de*

*sentimientos*⁴⁶ internalizada por el sujeto rural (...) impresa en él como marca de pertenencia de un lugar (Pacheco, 1995, pág. 63).

Si la ruralidad es el espacio de la oralidad, entonces ruralidad y oralidad son el espacio de la memoria de la zona literaria, de su sensibilidad y de su reconocimiento y legitimación colectiva. Esto fue lo que detectó Pimentel como uno de los mayores rasgos de identificación de la obra y que funciona como centro de gravedad tradicional del Altiplano.

2.1.La voz como recurso narrativo en la construcción de personajes

En concordancia con lo dicho anteriormente sobre que la construcción de la voz oral es estrictamente una construcción ficcional al ser ésta producto de un autor que la selecciona, ordena y articula, estamos admitiendo que la figura del campesino en la obra no puede llegar a ser entendida como una encarnación real de lo que ontológicamente fue el sujeto rural del Altiplano Cundiboyacense en la segunda mitad del siglo XIX. Esto convierte al sujeto rural en un personaje, en una figura significativa de representación que se articula dentro del *horizonte de sucesos* de la obra según el tipo de habla que tiene y la estructura de clase en la que se encuentra; este modo de uso de la literatura tiene en Pimentel una forma narrativa particular que hace de la voz un elemento narrativo con una carga representativa tan poderosa como el signo.

De hecho, la importancia de la voz como complemento de la imagen simbólica campesina radica en la función que cumplía ésta dentro de la tradición rural, en la cual aquel que decía algo era más confiable que aquel que lo hacía por escrito. Por ejemplo, cuando el sacerdote trata de dejar escrito en la acta de bautismo el nombre del abuelo paterno del hijo de Justo, este contesta evocando a las historias que se tejieron en el pueblo alrededor de aquel hombre desconocido para el personaje.

—Pus el dijunto mi padre, que la verdad sea dicha, con perdón de Dios y la luz que nos alumbra, que hasta con ecumento dejó emputecada la orilla de tierra y se golvió pleitos todo; el dijunto mi padre que mi Dios lo haiga perdonao, *era sigún cuentas, por lo que me contaban*, Ciprián Chiriví de los

⁴⁶ La cursiva pertenece al texto original del autor

mesmos Chirivíes del país¹, porque nosotros sernos raizales de allá, y yo crio y nació allá; el dicho dijunto, que es muerto, él jué mi padre, mi amo (...)

—¿Y por qué lleva usted el apellido de su abuela y no el de su padre?

—Pus porque ese a yo me pareció como muy jiero, sumercé, y en después que ya juí mozo me lo quité, áhi tá; porque paqué es mentir.

—Tal vez sus padres no eran casados, Justo.

—Lo jueron, mi amo, como la luz del día, y si no áhi tá mi compadre Lucas que no me dejará mentir; él los conoció...

—No, no, basta. A ver, diga Lucas... (Vargas F. d., Escenas de la Gleba, 1899, pág. 77).

En Pimentel la voz oral personifica una imagen con la que el lector está previamente relacionado, pues dentro de la estructura narrativa de la obra, se puede notar que en el primer cuadro, *Ir por lana*, hay un interés del escritor por crear una imagen descriptiva antes de darle voz a Camila, la cocinera, y la china Pilar, quienes hablan igual que Pabla y Crista en la puerta de guardia. Lo mismo sucede con Polo, Pascual, Justo e Isidoro, pues con los tres últimos no entra en una descripción tan detallada porque ya agotó este recurso al hacerlo previamente con Polo en *Un sábado en mi parroquia* y con los hombres que integran el cabildo municipal en *Una sesión del cabildo*. De esta forma, Pimentel usa una misma imagen simbólica para obligar al lector a que evoque las figuras previamente fijadas y centrar la atención en el hecho específico de cada narración y en la autenticidad de la voz de la zona literaria.

Sin embargo, no podemos negar que Pimentel es quien regula la entrada y salida de la voz del narrador popular de clase baja, justamente porque esa no era la voz literaria del momento, es decir que la voz oral no fijaba la literatura del momento. Es así como el trabajo de Pimentel como narrador en tercera y en primera persona cumple con una función binaria: a) contextualizar al lector y b) regular el nivel literario que comienza a bajar cuando entra en escena la voz de narrador popular y que vuelve a subir cuando el escritor interviene. El único cuadro en el que este comportamiento no se da es en *Ha sido un santo*, pues carece de la presencia de personajes rurales.

Con respecto a la voz de Pimentel, hay que decir que a pesar de que existe un contraste muy notorio en la diferenciación de los estilos, el párroco no recurre a un idioma pomposo ni elevado

para expresar su opinión o poner en situación la escena. El estilo narrativo del sacerdote no está cargado de una voz altisonante y profundamente clasista. Todo lo contrario, trata siempre de mantener un estilo medio justamente para llegar a los nuevos círculos lectores de la prensa y para clasificar dentro de los textos educativos que promovía la Regeneración dentro de los centros de formación de la educación primaria, es un lenguaje directo y sencillo que no pierde calidad literaria.

En el siguiente ejemplo, Pimentel contextualiza al lector:

La carencia de sacerdotes hizo que en una ocasión se me encomendara la administración de dos parroquias, distantes de la mía una hora de camino la más cercana, y tres la otra, pero a buen andar (...) monté en un caballo que me dieron y seguí con un hombre que iba a pie, pero le rendía caminar tanto que a pocas cuadras lo perdí de vista. Yo confié en que el caballo, conocedor del camino, me llevaría a la casa del enfermo, y cuando tal pensaba, escapé de dar el salto a la otra vida (Vargas F. d., Escenas de la Gleba, 1899, pág. 61).

(...)

Estábamos a pocas cuadras de distancia en línea recta; pero para llegar había que rodear una colinita que iba a ocultar la casa, la cual es cierto que no se veía, por entonces, escondida como estaba entre un bosque de naranjos, chirimoyos, mangos, café muy alto, plátanos y otros cuantos árboles frutales, que le daban al paisaje deleitosa perspectiva.

(...)

Descansé como cinco minutos, y abrochándome la sotana, que estaba húmeda y oliendo a caballeriza, me dirigí al lugar de donde salían los ayes, y di con una puerta adornada con un arquito de palma y matizado de flores. Como la puerta era muy bajita y yo soy muy alto, me incliné para entrar, y a dúo con el enfermo salió nuestro ¡ayayay!, él por su paleta y yo por mi cintura, y el paciente me dice (...) (Vargas F. d., Escenas de la Gleba, 1899, pág. 95)

Lo que hace Pimentel es tratar de igualar las cargas narrativas ingresando ambos productos (la narrativa del autor –lengua literaria del momento– y la narrativa del sujeto rural –sintaxis oral campesina–) para mostrarlos juntos como productos estéticos de la historia nacional. De esta manera, intenta que la voz del narrador rural ingrese al círculo de distribución y consumo del centro metropolitano para que sea absorbido por la hegemonía cultural y se integre a ésta la comarca oral ¿Pero cómo es esto posible? Al darle una voz auténtica al campesino reconoce en él

la existencia de una carga de simbolización propia (*cultura popular*), *ajena* o desconocida para la cultura hegemónica; además, al trabajarla desde su oralidad, fija la lengua dentro de la cultura escrituraria ya no como objeto en espera de un sentido de representación – es decir en los casos que son ajenos a lo religioso como la fuente de agua, los caniculares y la voz oral del narrador rural, por ejemplo– sino como sujeto de comunicación indispensable para la integración social de la nación. De esta manera el libro se convierte en una forma de *utilización como imagen simbólica nacional, capaz de juntar las sensibilidades de la cultura dominante (católica-española) con la campesina (indígena-española)*, ya que, como dice Pacheco,

la nación era imposible de apreciar de manera directa, sensorial. La identificación, el sentimiento de pertenencia y solidaridad deben ser entonces medidos por recursos argumentativos simbólicos. Lo rural, como todos los elementos que lo componen, pasa entonces a convertirse entonces allí en un vehículo simbólico al ser utilizado por los distintos agentes de proceso de construcción imaginaria de la nación (Pacheco, 1995, pág. 64).

2.2. Nación y oralidad: el laberinto del ser nacional

A finales del siglo XIX se generó la fundación de una disciplina que estudió en los entornos de la ciudad o en la distancia, lo que se conocía como el “exotismo del otro”. Dicha disciplina recibió el nombre de folklore o ciencia dedicada al estudio de la cultura no letrada, es decir, de la cultura que no entraba en la noción hegemónica de civilización concentrada en la ciudad.

De esta manera, cuando hablamos de folklore nos referimos a una especie de etiqueta intelectual con la que se hacía diferencia entre lo que se entendía como literatura de “bellas artes” y literatura de cultura popular o cultura prehistórica, la cual tenía en la tradición oral su valor más llamativo (Espino Relucé, 1999). Desde entonces, lo tradicional fue utilizado como estrategia de asimilación instaurada por los “cultos” para la incorporación de las manifestaciones populares que consideraban merecedoras de su atención. Era considerado tradicional aquello que tuviera una cierta antigüedad, que hubiera pasado de generación en generación de manera oral y que hubiera sido “recogido de boca de algún campesino”(Díaz , 1998, pág. 18), pero que de ninguna manera podía ser incluido como expresión de toda una colectividad nacional debido a la forma como ésta configuraba la literatura.

El interés por las formas de cultura populares vino a tener más importancia para la élite intelectual capitalina solo hasta principios del siglo XX con la publicación de la colección conocida como la Biblioteca Aldeana de Colombia, cuya selección de obras fue hecha en los años treinta por Daniel Samper Ortega, quien recoge el trabajo de importantes autores costumbristas nacionales como Ricardo Silva, Luciano Rivera y Garrido, José David Guarín, Emiro Kastos, Manuel Pombo, José María Vergara y Vergara, Eugenio Díaz, José Manuel Groot, Rafael Eliseo Santander, Juan Francisco Ortiz, José Caicedo Tojas y Fermín de Pimentel y Vargas. El reconocimiento de la cultura hegemónica a la importancia que para las letras colombianas significan los cuadros costumbristas del sacerdote está consignada en el volumen 30 de esa colección que republicó cinco cuadros de la primera serie de las *Escenas de la Gleba* y uno de la segunda serie de 1905, *El chino lázaro*. Dentro de esos cuadros figura uno en particular, *Una sesión del cabildo*, en el que se evidencia con claridad la manera como la oralidad definía el imaginario de la nación construyendo un laberinto sobre lo que se consideraba la “verdadera” identidad del ser nacional.

2.2.1 Una sesión del Cabildo: entre la oralidad de clase, la oralidad popular y la formación literaria

Además de tratarse de un cuadro en donde prima la caracterización de los personajes por el sobrenombre o apodo, mostrando así una metáfora sobre la carencia de identidad nacional, el personaje del secretario del cabildo, un maestro de escuela, recaudador de impuestos y sacristán, se destaca por su forma de hablar diferente a la de los demás integrantes del cabildo, quien además defiende el apoyo económico que debe recibir del erario para la publicación de un libro que escribió y promover su lectura en las escuelas de la región y cuyo tema central es la nación:

Secretario. —Señor presidente y señores: Es indudable y fuera de toda duda que mi libro, cual otro imantado campeón, contribuiría adiestradamente a cicatrizar las hondas laceraciones de la sociedad, como el destilado bálsamo que neutraliza los fisiológicos adormecimientos sociales y políticos del patriotismo, y eleva el espíritu en ráfagas de luz que tremola en la titánica y rutilante lucha del progreso y la civilización, cual flamígero pendón en su curso luminoso con esa libertad de Bolívar, de Sucre y del inmortal vencedor en San Mateo, que trazó en indelebles caracteres a los hijos de la patria

su aspiración por el progreso indefinido, palpitante en el corazón de las generaciones venideras, rompiendo esas fibras flamantes de la poesía sintética y embriagadora de la fantasía de mi adorada patria, que es el mundo de Colón y de sus aspiraciones engalanadas de perfumes delirantes. He dicho. *Alcalde*. —¡Viva el orador! (Vargas F. d., Escenas de la Gleba, 1899, pág. 49).

El secretario personifica el imaginario que la cultura hegemónica o culta dio la nación como imagen armónica y compacta para su consolidación, un marco que no permitía la inclusión de formas orales diferentes a las ya estipuladas, de hecho el secretario tiene una línea en la que prohíbe que los “ignorantes” hablen en la sesión y opinen sobre la aprobación de su propuesta, una posición con la que no estaba de acuerdo Pimentel quien de inmediato corrige la forma de expresión del joven bachiller de 28 años, porque detecta en ella una falta de reflexión profunda producto de la influencia de un discurso retórico distanciado de la realidad que lo rodeaba, un discurso románticamente *novelresco*. Enseguida, viene la crítica directa a la consecuencia que la posición ilustrada dejó entre los campesinos que tomaron la retórica del momento como forma de uso para el rápido escalamiento social:

me atrevo a darle a usted un consejo: no publique ese libro de que habla. Ya que tiene gusto por la literatura, dedíquese a leer algunas obras serias, de religión, en primer lugar, y de literatura, para que adquiera un estilo llano, juicioso y... correcto, que jamás adquirirá en las novelas, porque sabrá usted una cosa, le hablo con toda franqueza: en usted ha calado el estilo un poco rimbombante y como... ahuecado, que dice... muchas palabras, pero en el fondo... nada. Esto se lo digo porque tengo el deber de hablar la verdad, y todos tienen derecho de exigírmela. No piense en publicar tal libro (Vargas F. d., Escenas de la Gleba, 1899, pág. 50).

La importancia de reflexionar sobre el tema de la producción de obras literarias en el siglo XIX para encontrar el camino por el cual debía llevarse la literatura nacional y la nación⁴⁷, solo era posible si se lograba generar entre los escritores una conciencia entre las formas de producción literaria de los antiguos y los modernos y, desde ahí, comenzar a fijar una posición nacional que diferenciara lo nacional de la reproducción copista de lo extranjero. De hecho, “el cristianismo intentó integrar temporalmente las diferencias que no solo eran formales sino que

⁴⁷ Resalta David Jiménez en su texto *De lo exótico* que para algunos académicos del siglo XIX como Samper, Vergara y Camacho Roldán, la función de la literatura nacional debía ser cultural y política como parte “integrante del proyecto de consolidación histórica del país”, y en ello el papel del escritor era fundamental como agente de influencia social.

comportaban también una intención política. Era importante reflexionar sobre la necesidad de asumir formas del pasado, la ubicación entre clásicos, neoclásicos y contemporáneos para la literatura nacional” (Acosta Peñaloza, *Lectura y nación: novela por entregas en Colombia, 1840-1880*, 2009, pág. 74 y 75). Ese debate sobre la fundamentación de la literatura nacional entre lo clásico (la tradición épica o la Biblia que seleccionaban una parte de la historia de la realidad social y de sus personajes para mostrarla como modelo de aplicación moral) o lo moderno (el romanticismo como una forma de vida basada en la ignorancia del pasado –para no ser clásico– y la importancia de un presente cimentado en el seguimiento de las pasiones) es para Pimentel un llamado de atención a la producción de libros –novelas– que promovían (aún) más la creación de un imaginario liberal de la nación.

Sin embargo, no se puede asegurar que la propuesta de suspender la producción de letras para incentivar la lectura crítica fuera propia de un pensamiento liberal, ya que seguía quedando en el vacío el tema de cómo conformar un canon que definiera qué literatura podía llegarse a entender como clásica o moderna.

Volvamos a las palabras de Pimentel y al consejo que le extiende al secretario-escritor, a quien le dice que inicie con “lecturas serias” como la Biblia y los textos religiosos en donde se encuentra buena parte del sentido de formación moral que recibieron las primeras comunidades de la Colonia. Es verdad que la concepción de una posición crítica proponía de antemano el alejamiento a los temas religiosos y teológicos en los que se basaron pensadores de la talla de Vergara y Vergara, pero al pasar dicha propuesta al plano rural tenemos que la figura de autoridad moral y literaria en estas regiones, como vemos en la obra, continuó siendo el párroco gracias al poderío de la Iglesia que para entonces ya se había extendido por todo el territorio nacional.

Ese círculo vicioso entre religión y política lo que puso fue en aprietos a la *naciente* clase media rural que se halló en una encrucijada sobre cuál era su posición en la sociedad y por ende cuál debería ser su voz. Es un acontecimiento *Una sesión del cabildo* porque Pimentel trabaja también con el hijo del campesino, el secretario, no debía apropiarse de la voz de la cultura hegemónica porque pertenecía al pueblo –su padre era el alcalde quien habla como un

campesino—, pero tampoco quería que se pensara que es de clase baja, lo cual hizo que simulara la voz culta que de inmediato detectó Pimentel, le quita autoridad y lo deja en ridículo ante el cabildo.

Esta fascinación del sacerdote por el habla popular, por la oralidad del campesino, se debe a la importancia que encontraba en ella para poner en cuestión el estereotipo de la lengua literaria del momento, introduciendo en ella la voz popular para darle cierto rasgo de autoridad y de autenticidad nacional. Una parte de la condensación de esa visión popular está fielmente plasmada en la utilización, por ejemplo, de dichos populares que usan los integrantes del cabildo para argumentar su posición y que revelan la sensibilidad desde la cual la colectividad es capaz identificarse y de legitimar la configuración de una figura que los representa ante la nación.

3 Conclusión: La representación del campesino dentro del universo nacional

Después de analizar la relación inseparable que une al sujeto con el universo cultural que lo rodea y de mirar como dentro de esa relación el símbolo es la huella de un pasado cuyo significado trasciende en la escritura, podemos decir que a finales del siglo XIX el país vivió un fenómeno que pretendía unificar a la nación desde una posición política conservadora, la cual le asignó a la Iglesia el papel de educadora para que los individuos fueran instruidos en el cumplimiento de sus deberes civiles y religiosos.

No existía una institución más grande que la Iglesia por su tradición para llevar el proyecto nacionalista de la Regeneración conservadora hasta los rincones más apartados de la nación, atacar el pensamiento extranjero de la Ilustración que iba en contravía de las doctrinas cristianas y crear una nueva sensibilidad simbólico-religiosa de unidad nacional. Es así como Pimentel no sólo expone la existencia de una lógica campesina que necesitaba ser regenerada sino que la presenta con una voz propia, auténtica, capaz de inyectar a la lengua literaria del momento la vitalidad que tanto necesitaba para comenzar a tener un rostro nacional.

La ideología católico-conservadora había sufrido un revés histórico con la victoria de los liberales, su llegada al poder y con la creación de la Constitución de Rionegro (1863). Esa

transformación dejó en entredicho varias de las nociones que la Iglesia catequizó durante casi tres siglos y amenazó las prácticas sociales que había fomentado. La imposición del pensamiento romántico que negaba cualquier vinculación con el pasado clásico para darle vía libre a un comportamiento libre-pensador que encontraba en la Independencia el símbolo de libertad no regulada de las clases populares (el Negro Pascual), hizo en la Regeneración que la Iglesia fuera la institución que reintrodujera la ideología cristiana pero también la cultura popular al constructo unificador nacional.

El universo simbólico de los cuadros costumbristas de Pimentel son una prueba histórica del periodo regenerador, pero también de la existencia de una forma de vida y de cultura a la que la lengua literaria del momento se debía *regenerar* para conocer esos rasgos estilísticos de los que carecía y que podían servir para que las colectividades apartadas de la ciudad letrada se sintieran representadas por una forma de literatura nacional. De esta manera, Pimentel utiliza el Costumbrismo como género literario de recomposición de un nuevo imaginario desde el cual, debe comenzar a crearse una nación que se identifique por su conocimiento de sí misma desde las costumbres culturales y el lenguaje oral de quienes fueron producto de un punto de partida innegable: la Conquista española y cristiana.

Pimentel, sin mostrarse escaso de destreza para dotar a sus escritos de capacidades literarias para hacerlos interesantes a los ojos de la cultura hegemónica de finales del siglo XIX, trabajó la lengua oral del campesino como un escritor atento a lo que sucede y como sucede para tratar en lo posible de mantener la fidelidad de los hechos y del habla de los campesinos. De esta manera, destruyó el viejo prejuicio que se había formulado la clase intelectual que miraba lo popular como vulgar y sólo digno de recibir un trato jocoso y chistoso carente de gracia y verdadero ingenio. Uno de los admiradores del costumbrismo de Pimentel fue José Manuel Marroquín, quien en el prólogo que le escribió a la primera edición del libro reconoce que el mal uso que algunos escritores hicieron de lo popular, no era más que una burla ciega de sí mismos.

CAPÍTULO IV

CONCLUSIÓN FINAL: FERMÍN DE PIMENTEL Y VARGAS: ¿EL MODELO DEL CIUDADANO IDEAL?

Nuestro recorrido nos ha llevado a realizar una revisión desde los principios teóricos de la mimesis costumbrista de las *Escenas de la Gleba*, obra de finales del siglo XIX en Colombia, vistos desde tres posiciones de articulación literaria: la mentalidad como primer elemento para la comprensión del sentido de las formas de vida cotidiana en el Altiplano Cundiboyacense; el símbolo como imagen metafórica capaz de traducir e integrar las visiones del mundo rural, y la nación como el umbral de articulación de una imagen universal, portentosa y no menos romántica por su alto contenido ideológico, la cual, desde la narración literaria, establece las fronteras culturales de identificación que debían ser tenidas en cuenta para su posterior eliminación dentro del proceso unificador del proyecto nacionalista de Regeneración emprendido por el Estado y la Iglesia.

Luego de haber analizado estos tres aspectos del costumbrismo literario ¿qué queda por decir? Pimentel, con sus cuadros, dejó sobre el escenario nacional de finales de siglo a los personajes que habitaban en los campos de la altiplanicie de Cundinamarca, les dio un pasado cultural, una voz propia de identificación colectiva, los mostró como parte y consecuencia de la memoria de la nación con sus costumbres, mitos y ritos producto de la mezcla de prácticas cristianas y nativas de las que germinó el universo simbólico de una identidad regional, la de Pimentel, quien a partir de su experiencia y conocimiento de las prácticas populares, quiso resignificar algunas costumbres consideradas como inapropiadas para el proyecto unificador y regenerador.

El recorrido crítico y analítico que hemos realizado a lo largo de estas páginas nos deja ver que dentro de la construcción simbólica del costumbrismo literario de Pimentel y Vargas, la visión del mundo del Altiplano no sólo fue indispensable para conocer las formas de mentalidad que crearon la cultura campesina de la región producto de diferentes momentos históricos y sociales, sino también para lograr introducir dentro de la misma los ideales regenerativos sin los efectos de choque cultural que causó el despiadado proyecto colonizador español, el cual eliminó –casi en su totalidad– la cultura nativa. La obra revela ser, así, una forma regional de reconstrucción de la memoria, los imaginarios, los símbolos y las representaciones de la vida cotidiana con el ánimo de adaptarlos a un modelo de construcción de identidad nacional que generara la sensación de unificación y no de exclusión.

De hecho, al incluirse dentro de la articulación simbólica de la obra la visión del mundo campesino se reconoce en él la existencia de una zona literaria con importante carga significativa de identidad regional en sus formas y temáticas, las cuales entran en diálogo con las formas y temáticas cristianas, políticas y sociales predominantes en las instituciones de poder. Sin embargo, hay que tener presente que aunque los cuadros de Pimentel hacen parte de una práctica literaria afín a un movimiento político y religioso de innegable influencia, el fenómeno de adaptación cultural *no se produce en un solo sentido* sino que genera una retroalimentación que intenta diluir las fronteras culturales generadas especialmente desde la capital de la República, ya que la obra contiene también la visión propia cundiboyacense, la cual le imprime su estilo a los fenómenos que se introducen a la cultura popular. De esta manera, Pimentel construye una narrativa de la identidad por medio de la licencia que le otorga el Costumbrismo como recurso literario para implementar como costumbres la carga idealista de la Regeneración y el catolicismo sin dejar por fuera lo popular, permitiendo así el reconocimiento como tal de ambas culturas.

Y quien reúne de manera ejemplarizante a lo largo de la obra esta imbricación de idealización costumbrista es Fermín de Pimentel y Vargas, el personaje, el narrador, cuya importancia plantearé desde dos ópticas interdependientes: la biográfica basada en la vida de

Rafael María Camargo Becerra, nombre real del autor, y la de autor-personificado cuya figura es Pimentel. La primera entendida como la existencia de ciertos antecedentes de la vida originaria de Camargo y que consideramos, influyeron en el proceso de moldeamiento autorial de Pimentel como personaje ideal del costumbrismo regenerador, y la segunda entendida como artificio literario de ejemplificación social del ciudadano ideal.

Lo que pretendemos descifrar como conclusión final son las razones histórico-literarias que habrían promovido en Camargo la creación de Pimentel como seudónimo para la autoría de los cuadros costumbristas, y cómo dicha creación formó parte de un fenómeno ambiguo en el que se funden la vida real del presbítero Camargo, su linaje campesino y su vida sacerdotal en algunos pueblos de Cundinamarca y Boyacá, con la configuración figurativa de Pimentel como personaje.

Para entender esta decisión de Camargo hemos recurrido al concepto de autoficción definido por Ana Casas y citado de la siguiente manera por María Cristina Dalmagro en su artículo *La autoficción como espacio de re-construcción de la memoria*: “El término resulta extremadamente lábil como concepto. Bajo él encuentran acomodo textos de muy diversa índole, que tienen en común la presencia del autor proyectado ficcionalmente en la obra (...), así como la conjunción de elementos factuales y ficcionales, refrendados por el paratexto...” (Dalmagro, 2015).

Es decir que la autoficción es un concepto que se mueve dentro de las dos dimensiones sincrónicas desde las cuales hemos planteado analizar el sentido de co-presencia entre Camargo como sujeto real y Pimentel como personaje que representa el costumbrismo idealista regenerador y católico del autor. No queremos decir con esto que los hechos vividos por Camargo y narrados por Pimentel carezcan de realidad, pues ambos pertenecen a una misma persona –Camargo–, sino plantear la hipótesis de que la figura seudónima termina por

convertirse en un personaje *modelo* que encarna ideológicamente, el comportamiento del ciudadano ideal.

De hecho, dichas dimensiones, afirma Dalmagro, pueden ser desactivadas toda vez que el lector haya desmontado “las estrategias narrativas que cruzan datos empíricos con ficcionales” o, para nuestro caso, idealistas de un personaje que se construyó a partir de un pensamiento idealizado, el de Camargo, y desde el cual se pretende explicar la realidad, “pues un modelo es, en principio, una obra de ficción, una visión de lo real para comprender la realidad” (Sánchez Zuluaga, 2002)⁴⁸. Por consiguiente, más que oportuno nos parece conveniente cerrar nuestro análisis indicando el punto de ubicación de Pimentel dentro de lo que llamamos a lo largo de estas páginas como el *horizonte de sucesos*, teniendo en cuenta que la articulación costumbrista de la obra forma parte de hechos reales que al pasar por el proceso mimético se impregnan de valores constitutivos de la ideología católicoregeneradora.

Gracias a esta doble dimensión enmarcada dentro de un tiempo y espacio que contextualizan el sentido social y político de la obra, el costumbrismo idealista de Camargo busca la proyección de una nueva memoria individual y colectiva construida a partir de la divulgación de los cuadros en periódicos y centros de formación educativa como efectivamente sucedió a principios del siglo XX tal como lo asegura Gabriel Camargo Pérez en la biografía que escribe sobre el autor: “A partir de aquella época, en escuelas, colegios y prosenios teatrales de todo el país presentáronse arreglos dramáticos de *Un sábado en mi parroquia* y otras *Escenas de la Gleba*, que fueron deleite de chicos y grandes en las sesiones solemnes y en las reuniones nocturnas de la crema social” (Camargo Pérez, 1983, pág. 922). De hecho, muchos de sus cuadros alcanzaron

⁴⁸ Mario Bunge, citado por Sánchez, explica en *Teoría y Realidad* que “la conquista conceptual de la realidad comienza, lo que parece paradójico, por idealizaciones”. En consecuencia, el proceso de construcción mimética del costumbrismo de la obra atraviesa, indispensablemente, por la mirada y la mentalidad del autor que postula una versión de la realidad costumbrista del campo. Ese proceso de articulación es al mismo tiempo un proceso de modelación donde se evidencia que el ideal se acomoda a lo real de la cultura para lograr un mutuo reconocimiento. En este caso, Pimentel es el personaje regenerador que busca acomodarse y acomodar los elementos de la vida cotidiana. El valor de lo real en sus narraciones radica en que destaca algunos de los elementos del territorio y algunas de las reacciones específicas de esos elementos; el valor de lo ficcional-ideal está en Pimentel como seudónimo para un modelo de comportamiento social, moral y sacerdotal universal.

a tener adaptaciones de radioteatro, una de las cuales está incluida dentro de la colección Señal memoria: Radio Expresión, realizada por la RTVC Sistema de Medios Públicos en 2014⁴⁹.

De esta forma entendemos que la importancia de Pimentel como narrador debía primar sobre la de Camargo como sacerdote, por el sentido universal que podía llegar a alcanzar el personaje. De hecho, Marroquín, en el prólogo de la primera serie de 1899, se abstiene de mencionar el nombre real del autor procurando conservar la función simbólica del narrador, elevando la importancia de su significación al plano intelectual del que poco gozaban los presbíteros de aquella época.

No ha sido poco común entre nosotros el que los miembros del Clero cultiven las bellas letras; y menos común el que los pocos que las han cultivado lo hayan hecho con lucimiento (...) es por tanto sorprendente el que un sacerdote de esta Provincia eclesiástica, en este turbulento fin de siglo, sin dejar de distinguirse como párroco celoso, ilustrado y operario, se nos presente dando muestras de afinación a un género de la literatura ligero y festivo, y de disposiciones felices para cultivarlo. Así se nos ha presentado el presbítero Fermín de Pimentel y Vargas (Vargas F. d., Escenas de la Gleba, 1899, pág. prólogo)

Tal vez la poca participación de sacerdotes en la literatura nacional de ese periodo fue otro motivo de Camargo para publicar la obra y sus artículos en el *Repertorio Colombiano* con el seudónimo de Fermín de Pimentel y Vargas, buscando esquivar las críticas que podría despertar entre sus pares tan importante reconocimiento de quien entonces era un expresidente de la República. Sin embargo, no podemos omitir otra mención que hace Gabriel Camargo sobre la vida del presbítero de Iza, quien asegura que la decisión de firmar sus obras con otro nombre se debió más a “la modestia innata del ilustre levita que hizo que signara con tal seudónimo su dedicatoria (la de obra) a don Rufino José Cuervo” (Camargo Pérez, 1983, pág. 910).

⁴⁹ El catálogo de esa colección está disponible en la página web de la institución. Allí se puede apreciar la adaptación que se hizo de *Un sábado en mi parroquia*.

Ahora bien, no existen mayores referencias que indiquen las razones por las cuales Camargo eligió dicho nombre. A nuestro modo de ver, se podría tratar de un homenaje a Pedro Fermín de Vargas, uno de los pensadores liberales del siglo XIX y quien consideraba necesaria la mezcla entre blancos e indios para promover la extinción cultural de los segundos y darle impulso a una nueva clase trabajadora o gleba que tuviera autoridad sobre la propiedad privada⁵⁰. Según esta visión, el campesino es el resultado de aquella mezcla, cuya función en la sociedad estaba destinada al trabajo de la tierra y su “hispanización” sería justamente el resultado del universo simbólico que compone la obra de Camargo.

Ya para 1936, el nombre de Rafael María Camargo alcanza, póstumamente, los umbrales de reconocimiento literario de Pimentel con la inclusión de seis de sus cuadros en la colección de la Biblioteca Aldeana, en la cual el presbítero Juan C. García es el encargado de presentar a Camargo como el hombre detrás de la figura de autor de Pimentel. Incluso lo muestra como un cura que “bajo pretexto de lecturas y ejercicios literarios, tenía por costumbre juntar a los mozos de la villa –posiblemente Tenjo– para retraerlos de la taberna o las mesas de juego y demás alicientes peligrosos”. Dicha alusión a la vida privada de Camargo borra las nociones ficcionales que podrían haberse creado de un párroco dedicado a la creación de hechos, en alguna medida, aislados de la realidad rural. Por el contrario, lo muestra como un sacerdote que hasta el último día se entregó a la causa regeneradora de la raza campesina. De hecho, narra García, que las reuniones a las que convocaba en la casa cural

“se hicieron favoritas entre los jóvenes, no siendo ajeno al éxito de algún intermediario de guitarra, otras veces el agasajo de sabrosas viandas y golosinas que alternaban con comentarios al Quijote, el ensayo de un melodrama, la recitación de monólogos o el torneo de estrofillas reversadas. Aquello parecía remedo de los cenáculos de antaño” (García, 1936).

⁵⁰ Benedict Anderson en el segundo capítulo de su obra, *Comunidades Imaginadas*, cita a Vargas así: “Para expandir nuestra agricultura habría necesidad de hispanizar a nuestros indios. Su ociosidad, estupidez e indiferencia hacia los esfuerzos humanos normales nos llevan a pensar que provienen de una raza degenerada que se deteriora en proporción a la distancia de su origen [...] sería muy conveniente que se extinguieran los indios, mezclándolos con los blancos, declarándolos libres de tributo y otros cargos, y otorgándoles la propiedad privada de la tierra”.

García agrega los nombres de algunos de los autores favoritos de Camargo como el historiador y sacerdote alemán, Josep Hergenröther; el escritor, profesor y creador de la Universidad Católica de Angers, el sacerdote Charles Emile Freppel; Jacques Monsabré, presbítero francés reconocido por su extenso trabajo escrito sobre la exposición del dogma católico, el cual trató de interpretar de manera sencilla para la comprensión del lector popular, y el cardenal y académico belga Francisco José Mercier, todos ellos contemporáneos del religioso izano y férreos difusores de la moral y la doctrina católica en el mundo. Pero no toda su formación se la debió a los intelectuales religiosos. También mantenía dentro de su biblioteca personal “bellas ediciones de la patología griega y latina o de los místicos de la edad de oro Castellana”, dice García quien añade que entre los predilectos del escritor se encontraba varios libros del escritor español José María de Pereda, “de quien Fermín aprendió el desenfado narrativo y aquel arte con que Pereda, según dijo Meléndez y Pelayo, ‘ennobleció el habla popular de su tierra’” (García, 1936). Y eso sin contar la inspiración que se dice encontró en plumas costumbristas nacionales como José María Samper, en especial en su cuadro *Viajes y aventuras de dos cigarros*, y la ya mencionada *Tienda de don Antuco*, de Groot.

A pesar de su sentimiento por el Altiplano Cundiboyacense, Camargo nunca ocultó su anhelo por la cultura intelectual europea. Este sueño frustrado por sus obligaciones eclesiásticas lo deja consignado en la dedicatoria que hace a Rufino José Cuervo en la primera serie de la obra:

Sé bien que entre la humildad de mi ofrenda y la excelsitud de los méritos que os hacen acreedor al noble título de sabio y a que seais orgullo de vuestros compatriotas, honor de la ciencia y luz y guía en el laberinto del lenguaje, hay la misma diferencia que entre la gran Metrópoli, en donde residís, y el ignorado rincón «nido de sauces y cabañas» que me ha tocado en suerte administrar (Pimentel y Vargas, 1899).

Pero fue gracias a la vocación literaria y al trabajo con que se entregó a ella Camargo a lo largo de su vida, como han llegado a nuestros días los relatos de aquellos míticos personajes con los que vivió y que tan solo figuraban como anécdotas orales y personales de los hombres y mujeres que sobrevivieron a la cruenta Guerra de los Mil Días, desatada en los campos de la

altiplanicie cundinamarquesa, y quienes se dieron posteriormente a la tarea de redignificar así el encanto de la vida costumbrista del campo y la identidad de su ser.

CAPÍTULO V

BIBLIOGRAFÍA

- Acosta Peñaloza, C. E. (2007). Las historias regionales de la literatura y la actualización del pasado literario. En U. N. Colombia, *Leer la historia: caminos a la historia de la literatura colombiana* (págs. 163-186). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Acosta Peñaloza, C. E. (2009). *Lectura y nación: novela por entregas en Colombia, 1840-1880*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Acosta Peñaloza, C. E. (2012). Leerse en la novela y formar parte de la cultura nacional (Colombia a mediados del siglo XIX). *Memoria Académica*, 1-8.
- Aldazabal, J. (1986). *Gestos y símbolos*. Barcelona: Centro de Pastoral Litúrgica.
- Arciniegas, G. (1988). Los Cronistas. En *Manual de literatura colombiana* (págs. 27 - 53). Bogotá: Planeta.
- Bernal Padilla, L. (1976). *La Regeneración: momento cumbre en la construcción de la unidad y de la nacionalidad colombianas*. Bogotá.
- Beverley, J. (1988). Ideología, deseo y literatura. *Revista de Crítica latinoamericana*, 7-24.
- Borges, J. L. (1944). El escritor argentino y la tradición.
- Bozal, V. (1987). *Mímesis: las imágenes y las cosas*. Madrid, España: Visor.
- Burke, P. (1984). El descubrimiento de la cultura popular. En R. Samuel, *Historia popular y teoría socialista* (págs. 78-92). Barcelona: Crítica.
- Cabrera, D. (s.f.). *Portalcomunicacion*. Recuperado el 11 de 09 de 2015, de http://www.portalcomunicacion.com/dialeg/paper/pdf/143_cabrera.pdf
- Cárdenas S.J, E. (2004). *Pubelo y religión en Colombia (1780. 1820)*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Chattier, R. (1992). *El mundo como representación*. Barcelona: gedisa.

- Chillón, A. (1999). *Literatura y Periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas* . Barcelona: aldea global.
- Correa Rubio, F. (22 de 09 de 2005). *Revista Tabula Rasa*. Recuperado el 14 de 09 de 2015, de <http://www.revistatabularasa.org/numero-3/correa.pdf>
- Dalmagro, M. C. (2015). La autoficción como espacio de reconstrucción de la memoria. *Revista del CIFYH Área Letras*, 1-22.
- Dubois, J. (2014). *La institución de la literatura*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Foucault, M. (1994). *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales. Volumen III.*”. Madrid: Paidós.
- García, J. (1936). D. Rafael María Camargo. En F. d. Vargas, *Un sábado en mi parroquia y otros cuadros* (págs. 5-10). Bogotá: Biblioteca Aldeana de Colombia.
- Giraldo, M. (s.f.). <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>. Recuperado el 15 de noviembre de 2015, de <http://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstream/10495/2182/1/El%20concepto%20de%20romanticismo%20en%20la%20historiograf%C3%ADa.pdf>
- Gómez-Gil., O. (1968). *Historia crítica de la literatura hispanoamericana : desde los orígenes hasta el momento actual* /. Nueva York: E. Holt, Rinehart and Winston.
- González Aranda, B. (2013). *Manual de arte del siglo XIX en Colombia*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- González González, F. E. (s.f.). *El Concordato de 1887: Los antecedentes, las negociaciones y el contenido del tratado con la Santa Sede*. Bogotá: Banco de la República.
- Gutiérrez Girardot, R. (2011). *Ensayos de Literatura Colombiana I*. Medellín: Ediciones Unaula.
- Hernández Guerrero, J. (2013). *Biblioteca Virgual Miguel de Cervantes* . Recuperado el 06 de 10 de 2015, de http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/analisis-tematico-de-la-casa-como-imagen-y-simbolo-literarios/html/ed7d3a2c-626a-40ad-b6bc-5371547a3850_2.html#PagFin
- Hume, D. (2001). *Dipualba.es*. Recuperado el 12 de Noviembre de 2013, de Dipualba.es: <http://www.dipualba.es/Publicaciones/LibrosPapel/LibrosRed/Clasicos/Libros/Hume.pm65.pdf>
- Jaramillo Uribe, J. (1996). *El pensamiento colombiano en el siglo XIX*. Sanata fe de Bogotá: Planeta.

- Jiménez, D. (2009). *Historia de la crítica literaria en Colombia 1850-1950*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Maldonado Alemán, M. (2010). Literatura, memoria e identidad. Una aproximación teórica. *Cuadernos de filología alemana*, 171-179.
- Marroquín, J. M. (1899). *Prólogo. Escenas de la Gleba*. Bogotá: Librería Nueva.
- Melo, J. O. (1979). *jorgeorlanmdomelo.com*. Recuperado el 16 de noviembre de 2015, de <http://www.jorgeorlandomelo.com/bajar/Economia1830-1900.pdf>
- Mercado Romero, J. (1986). El costumbrismo: un porte a la búsqueda de la identidad nacional. *Conferencias sucursales* (págs. 1-18). Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Mercado, J. (1986). El costumbrismo: un porte a la búsqueda de la identidad nacional. En U. D. Caldas. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Morales, J. (1998). Mestizaje, malicia indígena y viveza en la construcción del carácter nacional. *Revista de Estudios Sociales*.
- Nicol, E. (1982). *Crítica de la razón simbólica*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Ocampo López, J. (2001). *El imaginario en Boyacá: la identidad del pueblo boyacense y su proyección en la simbología regional*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Pacheco, C. (1995). Sobre la construcción de lo rural y lo oral en la literatura hispano americana. *Crítica literaria latinoamericana*, 57-71.
- Pérez, G. C. (1983). Fermín de Pimentel y Vargas. *Boletín de Historia y Antigüedades* , 909-923.
- Pimentel y Vargas, F. (1899). *Escenas de la Gleba*. Bogotá: Librería Nueva.
- Real Academia Española. (11 de 09 de 2015). *Diccionario de la Lengua Española*. Recuperado el 11 de 09 de 2015, de <http://www.rae.es/>
- Restrepo de Villa, C. (1989). Costumbrismo y mentalidades colectivas. *Estudios Sociales*, 95-113.
- Rodríguez Arenas, F. M. (enero de 2004). El Realismo de Medio Siglo en la Literatura Colombiana . *Estudios de Literatura Colombiana*, 39-56.
- Roggiano, A. (1982). Poesía de la independencia. En L. I. Madrigal, *Historia de la Literatura Hispanoamericana vol 2* (págs. 178-230). Madrid, España: Ediciones Cátedra.

- Romero, L. A. (1987). Los sectores populares en la ciudades latinoamericanas del siglo XIX: la cuestión de la identidad. *Desarrollo Económico*, 201-222.
- Vallejo, O. (2010). Consideraciones para la definición de la zona literaria colombiana. En O. Laverde, & O. Vallejo, *Tradiciones y configuraciones discursivas: historia crítica de la literatura colombiana II* (págs. 17-33). Medellín: La Carreta Literaria.
- Valverde, J. M. (2000). *Historia de las mentalidades*. Madrid: Trotta S.A.
- Vargas, F. d. (1899). *Escenas de la Gleba*. Bogotá: Librería Nueva.
- Vargas, F. d. (1899). Un sábado en mi parroquia. En F. d. Vargas, *Escenas de la gleba* (pág. 88). Bogotá: Librería Nueva.
- Velasco, C. N. (s.f.). <http://www.claiweb.org/>. Recuperado el 07 de mayo de 2015, de <http://www.claiweb.org/ribla/ribla9/la%20mujer%20en%20la%20biblia.htm>
- Vovelle, M. (1985). *Ideologías y mentalidades*. Barcelona: Ariel S.A.
- Wikipedia. (2015 de Febrero de 2015). *Wikipedia*. Recuperado el 20 de marzo de 2015, de Wikipedia: http://es.wikipedia.org/wiki/Altiplano_cundiboyacense
- Zaid, G. (N/A de Diciembre de 2005). *Letras Libres*. Recuperado el 03 de 10 de 2015, de <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/camellos-del-coran>