

Poesía oral de carácter tradicional en la narrativa breve de Tomás Carrasquilla*

John Fredy Zapata M.**
Universidad Industrial de Santander

Recibido: 19 de agosto de 2008. Aceptado: 17 septiembre de 2008 (Eds)

Resumen: El artículo aborda la presencia de algunas manifestaciones de poesía oral de carácter tradicional en la narrativa breve –cuentos y acuarelas– de Tomás Carrasquilla. Se cotejan diferentes versiones de cada intertexto poético –romance, tonada, ronda infantil, villancico, – con el fin de demostrar que la narrativa de Carrasquilla se inscribe dentro de la tradición oral versificada hispanoamericana. El análisis se hace a la luz de nociones como oralidad, tradicionalidad, popularidad, ruralidad, anonimidad, a partir de lo planteado por autores como Paul Zumthor, Jan Vansina, Walter Ong, Vicente T. Mendoza y Consuelo Posada.

Descriptores: Oralidad; Tradición oral; Poesía popular; Copla; Romance; Corrido; Tonada; Villancico.

Abstract: There are multiple manifestations of traditional oral poetry in Tomás Carrasquilla's short stories. With the aim of demonstrating that Carrasquilla's narrative inscribes itself within Hispanic American oral tradition, this article compares different versions of poetic intertextuality: romances, tunes, ballads, children songs, and Christmas carols among others. The theoretical framework includes conceptions of orality, tradition, popular, rural and anonymity defined by Paul Zumthor, Jan Vansina, Walter Ong, Vicente T. Mendoza y Consuelo Posada.

Key words: Oral tradition; Romances; Tunes; Ballads; Christmas Carols.

* Este artículo es un informe parcial de la investigación “Tradición oral versificada en los autores antioqueños”.

** Magister en Literatura Colombiana de la Universidad de Antioquia, Candidato al doctorado en Literatura de la Universidad de Antioquia. Profesor de Literatura, Escuela de Letras, Universidad Industrial de Santander.

Introducción

La obra literaria de Tomás Carrasquilla, escrita entre 1890 y 1936, desde cuando publica su primer cuento –“Simón El Mago”– hasta su última novela –*Hace Tiempos*–, respectivamente, se produce en medio de una discusión intelectual de doble faz. De un lado, el proyecto independentista hispanoamericano iniciado en el siglo XIX, que fue asumido por algunos como la oportunidad para gestar una literatura original, que obedeciera a nuestra propia realidad y desde la cual pudiera tener lugar la formación del hombre nuevo americano; empresa que algunos consideraron no solo irrespetuosa con la tradición sino condenada al fracaso; aunque otros, como Andrés Bello, eran de la idea que el proyecto de una literatura propia no implicaba necesariamente desconocer el legado cultural hispánico que, quiérase o no, había echado raíces en suelo americano.¹ El otro lado de la discusión lo constituyó la polémica romanticismo–modernismo² que cerró el siglo XIX y recibió el siguiente. El proyecto modernista pretendía, en abierta reacción al romanticismo, superar tanto la nostalgia por el pasado como la descripción al estilo naturalista en la literatura, reivindicar la autonomía del escritor sobre el qué y cómo de su obra y hallar nuevas formas de decir, acordes con el pensamiento filosófico del momento (Grossman, 1969, 374; Sanín Cano, 1977, 421-423). Este movimiento fue visto por algunos como la continuidad del proyecto político-intelectual independentista del siglo XIX y, por otros, como un proceso autónomo, surgido al margen de dicha discusión y una respuesta de Hispanoamérica a los procesos de modernización que se estaban dando en occidente (Gutiérrez Girardot, 1996, 291).

1 Para más detalles acerca de este debate intelectual véase: Gómez García, Juan Guillermo (Compilador). *El descontento y la promesa: Antología del ensayo hispanoamericano del siglo XIX*. Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2003. Su prólogo contextualiza con suficiencia el debate en mención.

2 Si bien la discusión acerca de la literatura hispanoamericana, y particularmente la colombiana, a partir de los ismos y sus criterios de canonización está siendo hoy objeto de revisión en los trabajos que dentro de la *Línea de investigación en historia e historiografía de la literatura colombiana*, se adelantan en la Universidad de Antioquia (véase la revista *Lingüística y Literatura* N° 49, enero–junio de 2006) no puede ignorarse que en su momento, al menos en el de Carrasquilla que es el que nos interesa, esta era una discusión vigente y buena parte, si no toda la literatura producida en ese contexto, se regía por los criterios establecidos por una u otra de las posturas que intervenían en la discusión. Este ensayo parte de la base de la deliberada intervención de Tomás Carrasquilla en la polémica.

En la prosa y en la narrativa misma de Carrasquilla se encuentran los elementos para discernir cuál era su posición con respecto a uno y otro caso de la discusión; sus posturas frente al proyecto de independencia intelectual y las preguntas que éste planteaba, se entrecruzan, de paso, cuando hace manifiesta su posición frente al movimiento modernista; lo que tuvo para decir al respecto lo dijo en dos magistrales piezas argumentativas, sin duda de lo mejor del ensayo literario en Colombia, publicadas como Homilía N° 1 y Homilía N° 2, en las cuales polemiza con el poeta y crítico caldense Maximiliano Grillo acerca de la implantación del modelo modernista en el quehacer literario de Colombia.

La posición de Carrasquilla se comprende mejor a partir de su concepción del arte, como sinónimo de sinceridad y altruismo y cuyo fin último debe ser el de unir a la humanidad; lo demás es simplemente moda, afán de exhibicionismo y vanidad (Carrasquilla II, 668-669). A partir de esta noción Carrasquilla recrimina lo que considera postiza excentricidad de Baudelaire, extrema ambigüedad de Verlaine, y lenguajes encriptado de Mallarmé y estafalario de D’Anunzio (670); de la misma manera crítica el, a su juicio, europeísmo temático de Guillermo León Valencia, alambicamiento decadente de Víctor M. Londoño y Max Grillo; y a este último le abona ser un poeta de espaldas a su propia patria (671); ni los escritores antioqueños se escapan del sermón de Carrasquilla: a Abel Farina le crítica su rebuscamiento, a Aquilino Villegas su afán de imitación y a Abel Marín su decadentismo (671).

En el contexto de la discusión con Grillo, inextricablemente ligada a la de arte, esta la noción de moda. Para Carrasquilla, la moda, más que un fenómeno determinado por el arbitrio de la frivolidad, es un estado mental y psicológico de una época y una nación expresado o exteriorizado de diversas maneras, sujeto al cambio que experimenta la cosa misma exteriorizada, de donde se desprende que de ninguna manera la moda podrá ser un fenómeno universal, ya que cada región tiene unas condiciones particulares:

La moda no es tan arbitraria ni tan caprichosa como la juzgan muchos espíritus frívolos; no: la dictan el instinto de variación y el de novedad; ella es el estado mental y psicológico de una época y de una nación reflejado en las múltiples manifestaciones de la vida exterior; es el sujeto objetivado; es un momento de la evolución en una forma sensible. [...]. Tendrá de modificarse este reflejo según se modifique la cosa reflejada. Esta es la moda universal. Mas como quiera que cada comarca del globo tiene carácter y circunstancias especiales de ambiente y de raza; como el progreso no

coexiste en las naciones, cada país ha de tener sus modas apropiadas. Por ende, no hay moda universal, ni uso siquiera (Carrasquilla II, 1958, 664).

Y es con base en los anteriores nociones de arte y de moda que Carrasquilla considera un imposible de Francia importar para Colombia el modernismo que ella debe a sus propias circunstancias de evolución intelectual (665). Esto lo decía Carrasquilla en la primera Homilía.

La respuesta de Max Grillo no se hizo esperar y en una Contra-homilía le increpa a Carrasquilla una actitud conservadora opuesta al cambio que de suyo, dice, es constitutivo de todas las artes y todos los artistas (Grillo, 1991, 322); considera además despectivo e injusto el trato que Carrasquilla da a los poetas franceses, en especial a Mallarmé y a Verlaine; comparte, no sin dejar de sorprenderse, la ponderación que de Nietzsche hace Carrasquilla; reconoce el carácter aristocrática de la obra de Rubén Darío al tiempo que califica a Silva y su *Nocturno* de decadentes; defiende la obra de Víctor M. Londoño por su pulcritud en el uso del lenguaje y su originalidad; y finalmente, Grillo se defiende a sí mismo del antinacionalismo que le endilga Carrasquilla. En medio de esta defensa, en un planteamiento que ha pasado casi inadvertido para la crítica hasta hoy, Grillo arremete muy sutilmente contra la poesía popular, cuando en el reconocimiento que hace a la poesía de Rubén Darío, acota de manera un tanto despectiva: “*Dios nos libre de los poetas cuyos versos son todos cantables al són del tiple y la bandola*” (Grillo, 1991, 323-324).

A su vez, la réplica de Grillo da lugar a una segunda Homilía de Carrasquilla, en la cual este se reafirma en todo lo que ya dijera en la primera, da cuenta una a una de las contrarréplicas de Grillo, se ocupa de algunos tópicos que solo se insinuaron en la primera o que fueron planteados por Grillo en su Contra-homilía, y responde a la manera como Grillo se refiere a la poesía popular: “*Dices tú que no quieres verte en triples y en bandolas. Realmente que los metros raros y complicados no se prestan mucho para estos aires callejeros, abambucados cuando más*” (Carrasquilla II, 1958, 686). A renglón seguido Carrasquilla sale a lo que podría ser también un prejuicio estético aristocratizante de parte de Grillo, y le riposta que si acaso era de exquisitez estética que se trataba, el pueblo “por lo mismo que no tiene prejuicios sobre arte, siente mejor y más genuinamente lo bello y lo poético que la gente culta ¿Y qué son los romanceros? Nadie ignora lo que ellos significan en las literaturas” (687).

En lo que resta de este trabajo y con base en este último planteamiento, trataremos de demostrar de qué manera la poesía popular –esa de tiple y bandola de que habla Grillo– en la narrativa breve de Carrasquilla se torna expresión de literatura nacional y permite afirmar: la inscripción de un aspecto de la obra de Carrasquilla dentro de la tradición oral hispanoamericana, la pervivencia de la tradición oral versificada en Antioquia, y la vigencia de uno de los aspectos más recurrentes, aunque el menos estudiado, de la obra del escritor antioqueño que hoy nos convoca.

La poesía popular es uno de los muchos elementos de la tradición oral – mitos, leyendas, aires musicales, dramáticas, religiosidad y costumbres populares– que Tomás Carrasquilla recrea en sus obras; en su narrativa abundan las alusiones directas e indirectas, explícitas e implícitas, a diversas manifestaciones de la poesía popular: el romance, la narración en verso y la copla, además de tonadas campesinas, las rondas infantiles y los villancicos, oraciones populares en verso y algunos textos poéticos de origen escrito, enunciados o insinuados, que si bien tienen un origen escrito, en la narrativa de Carrasquilla adquieren una connotación oral.

En lo que sigue presentaremos en primer lugar, diferentes versiones de cada una de los intertextos de poesía popular que hemos encontrado en el corpus seleccionado, nos ocuparemos principalmente de los romances, los cantos infantiles, las tonadas y los villancicos; como estas piezas poéticas o sus fragmentos pertenecen a un mismo fenómeno de tradición, lo que aplica a una aplica a las demás, razón por la cual hemos optado por dejar las explicaciones correspondientes para el final y hacerlas de manera general; también hemos optado por tratar al final la funcionalidad de los textos poéticos dentro de los cuentos, atendiendo, igualmente, a unos criterios generales.

Delimitación

El corpus que nos servirá de ilustración lo conforman –de acuerdo con la ubicación y designación de las obras completas de Tomás Carrasquilla, en la edición del primer centenario, de 1958– once de sus dieciséis cuentos y dos de sus ocho acuarelas, para un total trece textos de lo que en este ensayo hemos dado en llamar su narrativa breve. Los cuentos seleccionados para este trabajo son, de acuerdo con la cronología de su

publicación³: *Simón El mago*, de 1887; *En la diestra de Dios Padre*, *Blanca y Dimitas Arias*, los tres publicados en 1897; *El ánima sola*, 1898; *San Anto “Ñito”*, 1899; *Mirra*, 1907; *El prefacio de Vera*, 1914; *El rifle*, 1915; *Esta sí es bola*, 1921; y *Rogelio*, 1926. Y las dos acuarelas *Superhombre* y *Tranquilidad filosófica*, ambas de 1920.

El romancero y otras formas de poesía popular

En el cuento *En la diestra de Dios Padre*, se alude a la última voluntad de Peralta antes de morir, voluntad que para los fines de este ensayo habremos de dividir en dos partes. En la primera, dice el narrador que Peralta “*Mandó en su testamento que su mortaja fuera de limosna, que le hicieran bolsito, y que precisadamente le metieran en él la baraja y los daos*”; (1958, 524). Según lo planteado por la investigadora Gisela Beutler (1977, 486), la interpretación espiritual del juego de naipes en la poesía popular hispanoamericana es objeto de recreación mediante un romance clasificado como religioso, conocido con el nombre de *Cristo y la baraja*, del cual se existen versiones en Nuevo México, Venezuela y Argentina; en Colombia hay una versión recogida en el municipio de Condoto, departamento del Chocó, cuyos primeros cuatro versos –son doce en total– dicen:

La muerte mató al demonio, Pa’ ver si con la baraja Cogió Cristo la baraja, Andando va la baraja, [...]	invitan a Cristo al juego le podían ganar el reino. y lo sientan en el medio. y le cae el as de copa: [...]
---	---

(Beutler, 1977, 330).

Para el caso de Antioquia, esta intención testamentaria de Peralta remite a una copla que según Patricia Londoño (1988, 321), gozó de bastante difusión en la región durante el periodo del auge minero cuyos versos dicen:

Si me llegan a enterrar
y me echan una baraja

3 Para las fechas de publicación de las obras aquí enunciadas se cotejaron el prólogo que Federico de Onis preparara para la edición de las obras completas de Carrasquilla (1958), el trabajo de Kurt Levy (1985) y el libro *Carrasquilla, Obra escogida* (Medellín: Ministerio de Cultura–Gobernación de Antioquia–U. de A, 2008), edición a cargo de Leticia Bernal Villegas, quien acude a las fuentes primarias –revistas, periódicos y autógrafos– para datar la bibliografía del autor.

juego la caja y la cruz
juego el cristo y la mortaja
(Londoño, 1988, 321).⁴

El periodo al que pertenece esta copla es el de finales de 1870 y 1920, y el cuento es de 1897, lo que permite conjeturar que tal vez no es gratuita la intertextualidad, amén de que entre las regiones auríferas se encuentran Santa fe de Antioquia, Yolombó, Yarumal, Santa Rosa, Cáceres (Poveda, 1988, 221); las tres primeras se suponen bastante conocidas por Carrasquilla ya que son lugares donde se configuran parte de los espacios de su narrativa en *La Marquesa de Yolombó* y *El Zarco*; y los otros municipios, Santa Rosa y Cáceres, pertenecen a la misma región norte que Yarumal, todos ellos relativamente cercanos a Santo Domingo, tierra natal de Carrasquilla; lo que da lugar a suponer con bastante probabilidad, que el escritor llegó a conocer la copla en mención no solo por vivir en la región de influencia aurífera sino por haberlo hecho durante todo el periodo del auge minero; a lo que habría añadir que dicha copla difícilmente podría haber pasado inadvertida ante el manifiesto afecto de Carrasquilla por la poesía popular.

4 Sobre la misma copla, un intelectual antioqueño, contemporáneo de Carrasquilla –Antonio José Restrepo (Concordia, 1855 – Barcelona, 1933)–, dirige el 9 de septiembre de 1903 una carta al General Rafael Uribe Uribe en la cual relata, según sus propias palabras, un cuento de pueblo y de sus mocedades (1955, 92). Es la historia de un joven apostador, malo para el juego y por ende, siempre perdedor, llamado Juan, que termina por acudir a otro tahúr, este sí entrado en años y bastante suertudo en el juego, zahorí para más señas, llamado Macharaviayita, a quien por cariño le decían *Machita*. Juan no se siente capaz de sobreponerse a su hábito de jugador, afición que considera su segunda naturaleza en virtud de la cual, recurre él mismo a la copla que nos ocupa para ilustrar su irremediable condición de jugador, a la que añade una más alusiva a su mala fortuna en el juego:

“Si juego primera pierdo;
Si juego tute no gano;
Y si juego treinta y una
Hago treinta y dos de mano” (Restrepo, 1955, 93).

En fin, que toda esta historia de *Ñito* no es más que un pretexto suyo para advertir a Uribe Uribe, a manera de moraleja, que si en el gobierno no se juega limpio, no solo se esfumaran las esperanzas del pueblo sino, que muy probablemente este terminará, como al jugador tramposo, rompiéndole las sillas en la cabeza por haberle engañado. La carta de “Ñito” Restrepo a Uribe Uribe tiene por contexto político la recién acabada guerra de los Mil Días y la asunción a la presidencia del conservador Rafael Reyes, quien gobernó bajo un esquema de coalición denominado Concordia Nacional, apoyada de comienzo a fin por Rafael Uribe Uribe (Oquist, 1978, 189).

Y la segunda parte del testamento de Peralta en la cual el narrador dice: “... y como era tan humilde, quiso que lo enterraran sin ataúd, en la propia puerta del cementerio onde todos los pisaran harto” (Carrasquilla, 1958,524); es un fragmento, que si bien está en prosa, permite establecer una serie de intertextualidades con un romance inscrito en la tradición hispanoamericana que se nutre, al parecer de varios romances –*Del pastor enamorado, del caballero herido, Del hijo desobediente, No me entierren en sagrado*– sometido todos ellos a adaptaciones y modificaciones; una de las variantes más antiguas la registra Ramón Menéndez Pidal (1967, 221) como un romance datado en siglo XVI, bajo el título *El pastor desesperado*, cuyo texto dice:

[...] si me muero de este mal
no me entierren en sagrado;
no quiero paz de la muerte,
pues nunca fui bien amado;
enterréisme en prado verde,
donde paste mi ganado,
con una piedra que diga:
“Aquí murió un desdichado;
murió del mal del amor,
que es un mal desesperado”

(Menéndez Pidal, 1967, 221).

Este romance, según Menéndez Pidal (1967, 222), guarda estrecha correspondencia con dos coplas que hay en la primera parte de *Don Quijote de La Mancha*, al final del capítulo XIV, que lleva por título *Donde se ponen los versos desesperados del difunto pastor, con otros no esperados sucesos*. Allí encontramos dos redondillas –cuartetas octosílabas de rima *abba* que, dice la narración, Ambrosio pensaba mandar a grabar como epitafio en la losa final que habría de cerrar la sepultura de Crisóstomo, el pastor estudiante que se quitó la vida a causa del desamor de la pastora Marcela. Los susodichos versos que guardan cierta relación con los fragmentos que nos ocupan, dicen:

Yace aquí de un amador
el mísero cuerpo helado,
que fue pastor de ganado,

perdido por desamor.
Murió a manos del rigor
de una esquiva hermosa ingrata,
con quien su imperio delata
la tiranía de amor

(Cervantes, 1994, 210-211).

Independiente de las variantes que presente en sus versiones, este romance que nos ocupa es considerado uno de los más difundidos no solo en el romancero del siglo XVI sino en el repertorio americano, según lo plantea el filólogo español Ramón Menéndez Pidal (1967, 222). A manera de corroboración de este último planteamiento, folclorista mexicano Vicente T. Mendoza (1997, 287) presenta una versión que dice tomar del *Cancionero popular de Extremadura*, de Bonifacio Gil García bajo el título *De don Alonso*:

[...] –Madre cuando yo me muera,
no m’entierren en sagrado;
m’entierren en campo verde
por donde pas’ el ganado,
y en la cabecera pongan
un lebrero colorado,
que digan *loh pastorcito*:
..... [sic]
con una letra que diga
“aquí murió el *dehdichao*,
no murió de calentura
ni de dolor de costado,
que murió de sangre suya.
¡*Dioh* le haya perdonado!

(Mendoza, 1997, 287).

Y el mismo Mendoza, en otra de sus obras (2001), lo registra como parte de un corrido mexicano, clasificado como corrido de maldición, que lleva por título *Del hijo desobediente*, con el texto:

[...] –No siento que me la quiten,
ya me la hubieran quitado;
me entierran en campo verde,
donde me trille el ganado.

[...]
 –Me entierran en campo verde
 donde me trille el ganado,
 con un letrero que diga:
 “aquí murió un desgraciado”
 (Mendoza, 2001, 266-268).

Además de Vicente T. Mendoza, también Mercedes Díaz Roig en su libro *Romancero Tradicional de América* (1990, 89-91) presenta cuatro variantes de dicho romance recogidas en Cuba, República Dominicana, Venezuela y Colombia; y la investigadora alemana Gisela Beutler en su monumental obra *Estudios sobre el romancero español en Colombia* (1977, 492) lo registra como el *Romance del mal de amor* o *No me entierren en sagrao*; la autora da cuenta también de la bibliografía más importante sobre el mencionado romance en los ámbitos hispanoamericano –California, Nuevo México, México, Nicaragua, Cuba, República Dominicana, Venezuela, Perú, Argentina y Chile–. También para Colombia Gisela Beutler (1977, 399) presenta seis versiones colombianas recogidas en los departamentos de Cundinamarca, Huila y Santander del sur; como caso curioso no registra ninguna versión de la región antioqueña.

En Colombia, al parecer, el más antiguo registro de este romance que nos ocupa es el de José María Vergara y Vergara, quien lo registra como un galerón de los llanos orientales de Colombia con el siguiente texto:

Por si acaso me mataren
 No me entierren en sagrao,
 Entiérrenme en un llanito
 Donde no pase ganao;
 Un brazo déjenme afuera
 Y un letrero colorao,
 Pa que digan las muchachas:
 Aquí murió un desdichao;
 No murió de tabardillo
 Ni de dolor de costao,
 Que murió de mal de amores
 Que es un mal desesperao...
 (Vergara y Vergara, tomo II, 1974, 213).

Para el caso de Antioquia, Antonio José Restrepo en su *Cancionero de Antioquia* recoge otra versión en la copla CMXIV, que dice:

Pido que cuando me muera
 No m’entierren en sagrao,
 M’entierren en una loma
 Donde no habite ganao,
 Pa que digan las muchachas:
 Aquí murió un desgraciao
 No murió de tabardillo,
 Ni de dolor de costao,
 Sino de un dolor de amor,
 ¡qué amor tan desesperao!... [...]
 (Restrepo, 1955, 332).

Además del intertexto en prosa de *En la diestra de Dios padre*, el mismo Carrasquilla recrea este romance en su cuento *Dimitas Arias* y en su novela corta *El Zarco*. En *Dimitas Arias*, cuando el tullido Dimas Arias, “Dimitas”, relata al cura la historia de cómo fue que quedó inválido, alude a la escena en la que el borrachito Aguirre, mientras lo transportaban en una barbacoa, bromeaba con él simulándolo muerto y cantaba la siguiente copla octosílaba de rima asonante, que, como se podrá apreciar, es una variante de los diversos textos de los romances hasta aquí referidos:

No murió de calentura
 ni de dolor de costao,
 sino de una corneaita
 que le dio el toro pintao
 (Carrasquilla I, 1958, 547).

Una versión de esta copla con variación en el cuarto verso, aparece en *El Zarco*, novela corta de la que no se ocupa este ensayo, pero de la cual consideramos pertinente referenciar lo que guarda relación con el romance que venimos rastreando; allí se registra un romance novelesco, en el cual se relata el asesinato de un hombre cuando regresaba a casa después de una noche de aventuras con, se sugiere, mujer ajena; la historia es cantada en verso por Juan de la Rosa, el personaje principal del relato, y su parte final dice:

[...] Nada recés, pasajero.
 ante esta tumba oprobiosa:
 que aquí yace un condenao.
 No murió de tabardillo,

ni de dolor de costao,
sinó de cruel embestida
que le dio un toro corniao,
que el que burla a toro bravo
en su asta será ensartao

(Carrasquilla I, 1958, 432).

Como se pueda apreciar, ya entre la versión de *Dimitas Arias* –cuarto verso– y la de *El Zarco* –séptimo verso– hay una ligera variación –*toro pintao* y *toro corniao*–, pero a pesar de ello se mantiene la relación entre sus enunciados. Y ambas versiones, su vez, guardan relación, ya de forma, ya de contenido, con los diferentes intertextos de la tradición hispanoamericana hasta aquí referidos. Estas variantes se explican, como ya lo ha advertido Posada (1987, 116), en virtud de la posibilidad de que los textos de varios romances se fundan en la versión de uno “nuevo”, o que estrofas o versos de un mismo texto se dispersen en fragmentos por otros textos.

A pesar de las diferencias de contenido, la relación entre las versiones de Carrasquilla y las demás textos citados se mantiene en virtud de un proceso de adaptación y modificación, propio de los textos de tradición oral, suficientemente documentado por los investigadores del tema. Pardo Tovar (1966, 33), por ejemplo, dice que la poesía popular debe su existencia a un proceso de transculturación en el que se distinguen tres etapas: de adopción, adaptación y recreación; la primera es una recepción pasiva del repertorio, la segunda lo adapta a sus necesidades y contexto, y la última lo traduce y reelabora. Y en relación con el mismo aspecto, Posada (1986, 9 y 1987, 113) afirma que “*Los procesos de conquista y colonización española impusieron, en nuestros pueblos, un conjunto de forma orales que han supervivido transformadas y enriquecidas, y han moldeado las distintas expresiones de la poesía popular latinoamericana*”.⁵

Con base en lo reseñado hasta aquí podemos afirmar entonces, primero, que los fragmentos reseñados de *En la diestra de Dios Padre* y *Dimitas Arias*, guardando diferencias de forma, aluden a una misma matriz textual de un romance español, y es lo más seguro que la versión que de este nos presenta Mendoza recogida en Extremadura, tampoco sea la única versión existente en España, pues los versos del Quijote, a nuestro modo de ver, así

5 El subrayado es nuestro.

lo insinúan; lo anterior, consideramos, es suficiente para afirmar el carácter tradicional del texto.

Además de las variantes de romance citadas, en la narrativa breve de Carrasquilla hayamos otros textos que también hacen parte de la tradición hispánica, como la cuarteta con que predispone al relato la forastera que narra la primera metadiégesis⁶ de *El prefacio de Francisco Vera*:

Atención, nobles señores
Y las damas del decoro,
Que esta vez voy a contaros
Un cacho⁷ que no es de toro

(Carrasquilla I, 1958, 588).

Esta cuarteta tiene un carácter formulario cual es el de anteceder la narración de una historia. La forastera, como lo relata el cuento, era una narradora que estaba de temporada en el pueblo. Y como narradora, entonces, procede como milenariamente han procedido los narradores, urdiendo su trama a partir de elementos fijos que acomodan o adaptan a cada situación. Uno de estos elementos son las fórmulas para comenzar una narración. Una variante de esta estrofa la presenta Euclides Jaramillo Arango en su versión de *La extraordinaria vida de Sebastián de las Gracias*, al inicio del relato:

Va cacho:
El me tira,
y yo me agacho
(Jaramillo, 1977, 9).

6 La noción de metadiégesis a que se alude es tomada de Shlomith Rimmon, quien la define como una narración dentro de una narración, un segundo grado de ficción. Véase: Shlomith Rimmon. *Tiempo, modo y voz en el relato (en la teoría de Genette)*. En: Sullá, Enric. Teoría de la novela: Antología de textos del siglo XX. Barcelona, Crítica. 2001, p. 173-192. *El prefacio de Francisco Vera*, a la manera de *caja china*, cuenta historias dentro de historias: el cuento cuenta que la narradora contó una historia que le contó su abuela, y dentro de esta última historia, el vicario cuenta en verso cómo fue asaltado y quién fue su asaltante, al final del cuento hay una nota del autor que alude al relato en general como un cuento recogido en Antioquia en el siglo XIX, que constituye a su vez una variante de un romance español.

7 Guillermo Abadía Morales (1977, 52) define el cacho como la narración de un suceso gracioso, chistoso o humorístico; concido también como chiste o chascarrillo. Más afín al contexto del relato de Carrasquilla Haens y Werner (1993, 65) lo definen, entre otras maneras, como un antioqueñismo coloquial referido a un incidente desagradable o embarazoso. De su parte, Julio Tobón Betancur (1997, 71) lo define como un chasco o percañe.

También entre los cultores del bunde tradicional en Antioquia disponen de una fórmula, para comenzar a cantar el conjunto de coplas que componen el bunde completo:

Muy buenas tardes señores,
Pongan pues mucha atención
Lo que les dice este Bunde,
En esta celebración

(Acevedo, 1999, 203).

Este es un fenómeno formulario bastante utilizado en la tradición oral para introducir los relatos, ya en verso, ya en prosa. Una cultura oral depende, para su supervivencia, de la constitución formularia del pensamiento, es decir, de la repetición constante de sus patrones de pensamiento, dice Ong (31-32). Acerca del uso de esta estrategia formularia en la narración oral en prosa, Daniel Mato (1998, 101-103) y Ana Padovani (1999, 153-154) presentan numerosos ejemplos de frases fijas con las cuales comenzar o finalizar una narración. Esto es lo que Walter Ong (29) denomina métodos orales de composición; métodos que han sido usados milenariamente por los poetas orales; por ejemplo, dice Ong (1987, 31) que Homero recurrió a la unión de partes prefabricadas, a manera de fórmulas, agrupadas en torno a diferentes temas, lo cual se dedujo a partir del hecho de que sólo una mínima fracción del repertorio de voces en Homero no representaba partes de fórmulas, fáciles de predecir. En el mismo sentido G.S. Kirk, (1985, 72) afirma que "...Homero fue un poeta oral que se valió de un repositorio tradicional de frases fijas gradualmente desarrollado, que abarcaba de la mayor parte de las ideas y situaciones comunes [...]". Y, para un poeta oral, dice Kirk (74), la tarea de improvisar se hace sin mucho esfuerzo cuando dispone en su memoria de un repertorio de frases y expresiones alternativas –de distintos valores métricos– que le permiten llenar los espacios del verso dejados por un concepto determinado. En virtud de lo anterior, se infiere entonces que al menos en los casos citados, los poetas y narradores orales de la narrativa de Carrasquilla en modo alguno se sustraen de la tradición oral universal a la que pertenecen y que sus procedimientos no son más que la repetición de procedimientos milenarios utilizados en las culturas primitivas orales.

En la misma línea del romancero español, en el cuento *El prefacio de Francisco Vera* hay un romance completo en cuartetas octosílabas

asonantes, de rima *abcb*, mediante el cual el Vicario Bobadilla denuncia como responsable del asalto de que fue víctima en las afueras del pueblo a Francisco Vera, el personaje principal del relato. Este romance guarda cierta relación con la historia que en *El Quijote*, primera parte, al final del capítulo XXIX, cuenta el cura a don Quijote para ponerle en conocimiento de quiénes y cómo fueron los asaltaron a él y Maese Nicolás. Aquí se podría también sospechar, la inserción de una parte de la obra de Carrasquilla en la tradición hispanoamericana; y se podría pasar de la sospecha a la afirmación cuando se halle entre los corpus de romances en cualquier lugar de Hispanoamérica, así sea una variante de este relato en verso. Por el tipo de lenguaje utilizado –sendas, silla turca, espuelas moriscas, ducados, entre otros–, el tipo de temática manejada y por el tratamiento mismo del tema, el relato en verso del Vicario Bobadilla es sin lugar a dudas un romance de origen hispánico; además, al final del relato, una nota del autor atribuye al romance en mención procedencia valenciana, y lo considera una variante de un romance llamado el *Romance del cura* (Carrasquilla I, 592).

Las tonadas

En la narrativa breve de Tomás Carrasquilla simultáneamente con las formas poéticas se alude a los aires musicales con que ellas se acompañan y sus respectivos instrumentos. En sus cuentos generalmente la música hace de acompañante de las formas poéticas y a veces unas y otras reciben el mismo nombre: caña, guacamaya, mono; aunque en ocasiones la tonada se refiere a una ejecución meramente instrumental; a veces inclusive se alude a la tonada como danza. Su narrativa da cuenta de cierto sincretismo cultural al respecto cuando alude al origen europeo, africano, indígena o mestizo de los aires mencionadas: *los corozales* (Carrasquilla I, 1958, 508); el mapalé, el perillero y el currulao (637); las guacamayas y cañas (666-667), los alabados y la música de chirimía (667); el silbo del *Dúo de los paraguas* (533), que suponemos una canción; y las entonaciones del prefacio de la misa (590). Al lado de los anteriores intervienen instrumentos como la vihuela (666),⁸ el tiple (657); la guitarra, la bandola, el tiple y

8 Si bien en el corpus analizado la vihuela aparece solo una vez, en la acuarela *Tranquilidad filosófica*, en otras obras como *El Zarco* y *La marquesa de Yolombó* es uno de los instrumentos más mencionados por Tomás Carrasquilla. Según Menéndez Pidal (1969, 36-37) la vihuela pasó de los persas a los árabes quienes la difundieron para occidente en el siglo IX; la considera

el caramillo (657); de manera genérica se alude a los conjuntos musicales como la chirimía (630, 667) y la banda de música (630, 684).

Y ya de carácter más autóctono, hayamos en la narrativa breve de Carrasquilla coplas y aires musicales, llamados por Carrasquilla tonadas, que las más de las veces son interpretadas por los negros –zambos, como parece que prefiere llamarlos– de sus cuentos. De acuerdo con la definición que de ella da la Real Academia Española (2001), por tonada se entiende tanto una composición métrica para cantarse, como la música con que se acompaña dicha canción. En la acuarela *Tranquilidad filosófica* el zambo Antolín, alias *Conejo*, entretiene el tiempo de su patrona Severiana rasgando vihuela, cantando y echando trovas, décimas y cañas; la siguiente esta es, por ejemplo, la caña que a punta de vihuela le canta en una de las acostumbradas fiestas dominicales de la mina:

Esta Severiana s'e enoja conmigo;
Mirá, Severiana, que a ninguna sigo.
Ole, Severiana, ¿querés que nos vamos?
Verás, Severiana, que algo nos topamos.
Esta Severiana con los ojos mata:
Yo con Severiana aconsigo la plata.
Esta Severiana tan perra y querida;

el instrumento más nombrado, descrito y reproducido en la literatura musical y artística del medioevo; había dos clases, la primera, una especie de violín que se tocaba con arco; la otra, que se tocaba con pluma; usaba los semitonos, propios de la música cromática; en el Arcipreste de Hita se distingue la vihuela de plectro o peñola, pluma, para nosotros en Antioquia.

De otro lado, “Ñito” Restrepo (1955, 82-83) describe la vihuela la como un instrumento de cuerda, elaborado en cedro, con trastes de cabuya, sin barnizar, con cintas en los ojos del clavijero, una de ellas en granate curado que le protege de los maleficios o algún mal intencionado que la puede tornar sorda; tenía hasta siete cuerdas de tripa de gato –la prima, la requinta, la sexta y el bordón– sin entorchados; generalmente se acompañaba con otros instrumentos como tambor, cajón, cangilón, guache, guacharaca, capador o caramillo y flauta de pan. “Ñito” nos da en esta copla una descripción de la vihuela:

Las cuerdas de la vihuela
Yo te diré cuáles son:
La prima con la requinta,
La sexta con el bordón. (Restrepo, 1955, 82)

Además de esta que citamos, en su *Cancionero de Antioquia*, “Ñito” Restrepo presenta siete coplas más –de la CII a laCVIII– alusivas a la vihuela.

De acuerdo con el Patronato de Ciencias y Artes (2005, 85), la vihuela fue entrando en desuso en la medida que la guitarra fue progresando técnicamente fue y los músicos, compositores y teóricos la fueron incorporando a su trabajo.

Esta Severiana me ha de dar la vida.
Yo con Severiana tendré siempre suerte:
Yo con Severiana no temo la muerte

(Carrasquilla, 1958, 666).

José Ignacio Perdomo Escobar, en su obra *Historia de la música en Colombia* (1980, 252), reseña *la caña* en primer lugar como una tonada de mineros con la que se acompañaban las jornadas en el trapiche –molienda de caña, de ahí su nombre–, y las coplas a que había lugar, que a veces eran alegres o maliciosos y a veces desoladoras; en segundo lugar, y también en el mismo de esta última acepción, Perdomo cita a Luis Strifler, quien en 1886 refiere la caña como un canto de circunstancia, interpretado por una mujer, con el que se describía todo el proceso de la caña desde su sembrado hasta su transformación en dulce –panela, para los colombianos–.

De otro lado, Guillermo Abadía Morales (1983, 179-180 y 332-334), habla de varias modalidades de caña en Colombia. La primera es una danza acompañaba con flautas de carrizo y tambores, autóctona del Tolima, que nace en el seno del trapiche, ya como expresión amorosa, ya como canto de trabajo, y en la que se representa el proceso de la molienda. Otra modalidad de la caña para Abadía tiene lugar en los llanos orientales de Colombia, donde solo se baila –las mujeres sin sombrero– representando un encuentro de amor a escondidas del amo. Otra forma se da en el Norte –no es claro si se refiere al departamento de Norte de Santander o a la costa norte colombiana– donde se simula una jornada de trabajo a la intemperie y las mujeres usan sombrero. Otro estilo de *caña* es una mojiganga –danza coreográfica a manera de sainete, de carácter familiar o rural– de la vereda Potrero Grande, región oriental de Bogotá, que posiblemente data del siglo XIX ya que excluye la participación femenina –la cual es reemplazada por hombres disfrazados–; tiene de común con los casos anteriores que también representa el proceso de la molienda. En ningún, dice además Abadía, ha de atribuirse a la caña origen indígena. También en *El cancionero de Antioquia* Antonio José Restrepo (1955, 81) la refiere como una tonada de origen español popularizada en Colombia, de mucho arraigo en Antioquia, donde se canta en décimas y corridos de estilo llanero, en homenaje a las labores de la molienda.

Además de la caña, en la narrativa breve de Carrasquilla se mencionan otras tonadas y cantos ya desaparecidos, de los cuales al parecer quedan escasísimas evidencias. Uno de ellos es la *guacamaya* (657). Uno de los pocos registros de esta tonada, con letra y notación musical afortunadamente, nos lo ofrece Antonio José Restrepo (1955, 64, 451-453); con ligera variación, es el mismo que en *Tranquilidad filosófica* cantan a trío los esposos Severiana y Liborio, aupados por Antolín alias *Conejo*:

¿Dónde está la guacamaya?
En Palenque está
¿Dónde está que no la veo?
Volando va
(Carrasquilla I, 1958, 666).

En una versión de “Ñito” Restrepo se suprime la D inicial en los versos segundo y cuarto y los mismos versos apostrofan la última sílaba del adverbio de lugar y la primera del verbo, y forman una sinalefa que aún sin el apóstrofe tendría lugar; de acuerdo con la indicación de “Ñito” Restrepo, los versos uno y tres los canta una sola persona, y los versos dos y cuatro los cantan todos:

Ónd' está la guacamaya?
En Palenque está
¿Ónd' está que no la veo?
Volando va.
(Restrepo, 1958, 451).

Según Pedro Henríquez Ureña (1978, 426-427) esta copla recibe en República Dominicana el nombre de son, su origen se remonta a 1598 y alude a dos hermanas, Micaela y Teodora Ginés dos negras libres, naturales de Santo Domingo, que tocaban bandola y habían llegado a Cuba acompañando al músico Pascual de Ochoa. Micaela vivió en la Habana y Teodora en Santiago de Cuba; esta última, dice Henríquez Ureña, fue la que inspiró la copla que dice:

Dónde está la Má Teodora?
Rajando la leña está.
¿Con su palo y su bandola?

Rajando la leña está.
¿Dónde está que no la veo?
Rajando la leña está
(Henríquez Ureña, 1978, 427).

Según el ensayista dominicano, la expresión “rajar la leña” significaba en su contexto “tocar en el baile” (427).

De otro lado, “Ñito” Restrepo presenta otros dos ejemplos que podrían considerarse variantes de la guacamaya que nos presenta Carrasquilla, la primera variante dice “Ñito” que fue un aporte de la escritora dominicana Flérida de Nolasco, quien en el periódico La Nación, de Ciudad Trujillo, la reseña como El son de Ma Teodora, es una cuarteta octosílaba con rima oxítónica entre sus versos pares y rima paroxítona entre los impares (abab), es una versión que guarda bastante semejanza con la de Henríquez Ureña:

Dónde está la Ma Teodora?
–Rajando la leña está.
¡Con su palo y su bandola!
Rajando la leña está. (Restrepo, 1955, 451)

- 9 Guillermo Abadía Morales comenta esta misma versión de Henríquez Ureña, pero lo hace a propósito del canto de *rajaleña*, unas cuartetas improvisadas de carácter picaresca y a veces rayanas con lo pornográfico, con las que los peones de las haciendas del Huila, departamento del sur del Colombia, acompañaban sus labores de rajar la leña, considerado entonces el oficio de más baja categoría en la región (Abadía, 1977, 180). En el libro *Esencia, estilo y presencia del rajaleña*, del padre Andrés Rosa, citado por José Vicente Trujillo Ramírez (2000, 50), se atribuye a la expresión rajaleña el sentido de rajar, criticar a los demás, echarles pullas o burlarse de sus defectos o costumbres. Trujillo también habla de un hipotético origen español del rajaleña, al que posiblemente pueblos indígenas como los paeces, los coyaimas, natagaimas, aviramas y bachés aportaron instrumentos de percusión como la tambora, el chucho y la carrasca. El mismo Trujillo Ramírez (28-38) define el rajaleña como una cuarteta de rima consonante en los versos pares, cargada de picardía, humor y crítica, en la que se manifiesta el sentir de las gentes; se acompaña con requinto, flauta de queco, tiple, guitarra, tambora, cien-patas, chucho, esterilla, puerca y carángano; le tribuye una múltiple función social como elemento propio de una cultura sumida en la oralidad: medio de comunicación, arroyo infantil, recreación, expresión de sentimientos, acompañante de momentos alegres y de las célebres fiestas regionales de mitad de año, llamadas de San Juan; agrega que el rajaleña se cantaba las labores cotidianas, en haciendas, a la orilla de los ríos y en reuniones familiares. Antiguamente el rajaleña se cantaba en la zona rural que comprende los ahora municipios de Villavieja, Baraya, Tello, Aipé, Rivera, Campoalegre y en Neiva, capital del departamento del Huila. En la actualidad, el rajaleña se cultiva, además de los pueblos mencionados, en Teruel, Algeciras, Gigante, Garzón y Pitalito.

La segunda es una versión, según el mismo “Ñito” Restrepo, de Martín Osorio, cuya estructura varía a una copla de cuatro versos asonantada, de rima *abcb*, con los cuatro versos pentasílabos:

Mirá qui'ái viene
 Mirá qui'ái va
 Corré cogela
 Que se te va

(Restrepo, 1955, 452).

Finalmente, en relación con las versiones de la tonada que acabamos de citar, Abadía (1983, 330), refiere la versión de un juego coreográfico de la zona andina, de estructura literaria similar a la de la guacamaya, que lleva por nombre *La Viborona*, y que consiste en una ronda en la que los niños, cada uno con un pequeño listón de madera en la mano, simulan querer sacar una culebra que está escondida, para lo cual hacen diversos gestos y movimientos hasta complicar la coreografía, el juego termina con los participantes rascándose el trasero, los genitales y las piernas su texto dice:

Dónde está la Viborona
 En la cueva está,
 Que la saquen de la cueva
 En la cueva está,
 Dónde está que no la veo
 En la cueva está,
 En la cueva está. [sic] (Abadía, 1983, 330).

A juzgar por los ejemplos de variación que presenta “Ñito” Restrepo, y mientras no se adelante un estudio comparativo que plantee algo distinto, consideramos que con la tonada y el texto verbal de la guacamaya se corrobora la tesis de Carrasquilla (II, 1958, 683) en el sentido de que en metros y formas puede no haber mucha novedad con respecto al ascendiente europeo; en efecto, la poesía que llegó con los españoles llegó en moldes de metro menor donde predominan los versos octosílabos, aunque también los hay pentasílabos, hexasílabos y heptasílabos: la rima es asonante y generalmente los versos pertenecen a poemas populares de carácter anónimo. Pero en lo que a ideas y conceptos se refiere, la guacamaya tiene suficientes

elementos que permiten sospecharla americana; lo que no obsta para que, igual que sucede con todo texto oral de tradición, se den variaciones, en el sentido que ya vimos que se daban entre el corrido y el romance americanos respecto del romance español, y ello explica quizá las variantes entre las diferentes guacamayas que presentamos, variantes que, como se pudo apreciar, afectan tanto el contenido como la forma.¹⁰

Los cantos y rondas infantiles

En la narrativa breve de Carrasquilla también encontramos otra forma de poesía popular representada en los juegos infantiles de tradición oral, cuya base es por lo general una estrofa, un verso o un estribillo, todos ellos con rima asonante de metro menor. En *Dimitas Arias* se alude a varios de juegos infantiles: *la pizingaña, esconde la rama, la cabalgata en palos de escoba, el mataculín, el columpio*. De ellos los dos primeros hacen parte del grupo de juegos infantiles de tradición oral. Así se referencian algunos de estos juegos en el cuento mencionado: “*El que cerraba el ojo y Carmen que principiaba. Era una criatura invencionera que cada día añadía algo nuevo a la pizpirigaña (que por acá se ha llamado siempre pizingaña), al esconde la rama y a otros juegos infantiles*” (Carrasquilla, 550). El primero de ellos es uno de los más difundidos con diferentes versiones literarias y nombres –pizingaña, pijaraña, pijeraña, pipirigaña, pizpirigaña y pizangaña, Piziligaña, pizilingaña, –, pero con una estructura similar.

De acuerdo con la descripción de Vahos (1998, 192), coreográficamente la pizingaña –con este nombre lo registra Carrasquilla en su narración– es un juego de integración y concentración en que los jugadores sentados en círculo, “a gatas” o en “cuatro patas”, extienden las manos en el suelo

¹⁰ Sobre esta tonada, en el *Manual de rondas y juegos infantiles*, publicado por el Patronato de Artes y Ciencias (Bogotá: sf.), que incluye cartilla y audiovisual ilustrativo, se presenta una coreografía –sin texto verbal, pero con notación musical– de la guacamaya que se dice ser imitativa de la elegancia y colorido del animal del que toma el nombre.

También George List, considerado el primer etnomusicólogo del mundo, en su obra *Música y poesía en un pueblo colombiano* (Santafé de Bogotá, Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, 1994) registra un considerable número de poesías populares –canciones de cuna, cantos de trabajo, cantos de velorio, rondas infantiles– recogidas principalmente en el pueblo de Evitar, departamento de Bolívar, costa atlántica colombiana; entre el corpus de textos por él compilados presenta una versión con letra y notación musical de *La guacamaya*.

mientras el coordinador del juego va pellizcando rítmicamente cada una de las manos extendidas mientras va recitando el texto; cada mano pellizcada va saliendo del juego y cuando a un jugador se pellizcan las dos manos, debe abandonar la ronda; gana quien logre quedar al final con una mano sin pellizcar. Después de esto el juego entra a una segunda fase –que varía de región a región–, en Antioquia, por ejemplo, el coordinador del juego adjudica secretamente un nombre de fruta a cada participante, incluido él y el ganador del juego; luego le pregunta a éste último en qué caballito se quiere venir –de acuerdo con los nombres escogidos, que ya aquí se hacen públicos–, y según la fruta escogida el que tenga su nombre debe traer a caballito –a las espaldas– al ganador; si acaso el ganador dijera el nombre de la fruta que le correspondió a él mismo, entonces le toca desplazarse a pie. Así termina el juego y puede recomenzar cuantas veces quieran los participantes.

En su estructura literaria la pizingaña se compone de una introducción, generalmente en cuarteta, cuyos dos primeros versos anuncian –a veces con un vocativo– el juego y en los dos siguientes se plantea una pregunta y se da la respectiva respuesta:

Pizingaña, pizingaña / jugaremos a l'araña
¿Con cuál mano? / con la mano cortada [...] (Vahos, 1998, 191).

Después de esta introducción viene el desarrollo del juego, que se compone, según las versiones encontradas, de entre 10 y 14 versos y que se estructura así: la respuesta a la pregunta hecha en la introducción da lugar, manera de pie de forzado, a una segunda pregunta en la que se indaga por la cosa u objeto que se menciona en dicha respuesta; la respuesta a esta segunda pregunta da lugar, de idéntica forma, a otra pregunta y así sucesivamente hasta una última pregunta antes de la frase o verso final. Miremos cómo se desarrolla en su segunda parte la primera versión arriba anotada, del maestro Óscar Vahos:

[...] ¿Quién la cortó? / el hacha
¿Dónde está el hacha? / Cortando leña
¿Dónde está la leña? / Cocinando mazamorra
¿Dónde está la mazamorra? / La gallina la derramó
¿Dónde está la gallina? / Poniendo el huevo

¿Dónde está el huevo? / El santo padre se lo comió
¿Dónde está el santo padre? / Diciendo la misa [...] ¹¹
(Vahos, 1998, 191).

Y para finalizar el juego, se utiliza también por lo general una estrofa de cuatro versos, cuyos dos primeros suelen anunciar con un estribillo (las expresiones tilín, talán, repetidas o combinadas) el final de la ronda, y sus dos últimos, generalmente pareados, constituyen el final mismo:

tilín, tilín, / de San Agustín
Saque su mocho / ¡¡¡hasta mañana a las ocho!!!
(Vahos, 1998, 191).

La versión española de la pizingaña es una ronda infantil titulada *Don Juan de las Casas Blancas* que, según Isabel Borneman (1977, 95), dice:

Don Juan de las Casas Blancas. / ¿Qué manda su señoría?
¿Cuántos panes hay en el horno? / Veintinco y uno quemado.
¿Quién lo quemó? / El fuego lo ha quemado.
[...]
¿Dónde está el fraile? / ¡Allí arribita, tocando las campanas!
¡Tilín-talán, tilín-talán!
(Bonerman, 1977, 95).

La versión de Santo Domingo recibe el nombre de pijaraña, y según Jaramillo (1968, 160) que fue recogida por Flérida de Nolasco con el texto:

Pipirigaña, / Jugaremos a cabaña.
¿Qué jugaremos? / Las manitas cortaremos.
¿Quién las cortó? / El agua que llovió.
[...]
¿Dónde están los frailes? / Diciendo la misa.
En la capilla / Con un papelito
Y agua bendita
(Jaramillo, 1968, 160).

11 Indica Vahos que hasta este verso el pellizco es suave, pero a partir del siguiente se va enfatizando y a quien le toqué la última palabra del último verso, recibe un pellizco fuerte y debe sacar la mano del juego.

El mismo Jaramillo, (161) ofrece una versión argentina (161) con el texto:

Don Juan de la bellota, / Que tiene la pipa rota.
 ¿Con qué la compondremos? / Con el palo que le debe,
 ¿Adónde está el palo? / El fuego se lo quemó.
 [...]
 ¿Adónde está el carnicero? / El vigilante se lo llevó.
 ¿Adónde está el vigilante / En la calle veintidós

(Jaramillo, 1968, 161).

En Colombia se han hallado versiones de la pizingaña en Valle del Cauca (Jaramillo, 1968, 161), varias versiones en la región de influencia antioqueña (Jaramillo, 158-159; Gómez, 1990, 135-136; Vahos, 1998, 191-194), y una versión sin ubicación determinada (Jaramillo, 1968, 161). La versión con la cual ilustramos la estructura del juego es una de las más recientes, fue recogida por Óscar Vahos en Medellín en 1994. El cuento *Dimitas Arias*, donde se cita el juego fue publicado por primera vez en diciembre de 1897, en el número 4 del periódico *El Montañés*; y seis años después, en octubre de 1903, el escritor antioqueño Francisco Paula Rendón, publica el cuento *Pecados y castigos* –en el número 3 de *Revista Lectura y arte, Medellín*– a partir del cual reconstruimos la que consideramos la versión más antigua hasta ahora hallada de la pizingaña y quizá, si no la misma, si una bastante similar a la que pudo conocer Carrasquilla. La versión completa de Rendón dice:

Pizingaña, pizingaña. / Jugaremos a l'araña.
 ¿Con qué mano? / Con la cortada.
 ¿Quién la corto? / L'hacha.
 ¿Ónde está l'hacha? / Rajando la leña.
 ¿Ónde está la leña? / cocinando la mazamorra
 ¿Ónde está la mazamorra? / La gallina l'erramó
 ¿Ónde está la gallina? / Poniendo el güevo.
 ¿Ónde está el güevo? / El cura se lo comió.
 ¿Ónde está el cura? / Diciendo misa.
 ¿Ónde está la misa? / Al cielo subió.
 Tilín, tilín, San Agustín, misita mayor.
 Corre, niño, que te pica ese gallo. [sic]

(Rendón, 1954, 11-18).

Con estas versiones de la *pizingaña* nos hallamos de nuevo frente sendos procesos adaptación y reelaboración de un mismo texto oral, los cuales, de acuerdo con lo planteado por (Posada, 1987, 117), permiten a partir de una estructura fija seleccionar y combinar de manera diversa determinados materiales hasta obtener un texto “diferente”. Autores como Humberto Gómez (1990, 135-136), reconocen en la pizingaña diferentes funciones como juego –cognitiva, axiológica, socializadora, psicológica y fisiológica–.

También Gómez (1990, 135-136) y Jaramillo (1968, 158-162) reconocen a la pizingaña ascendencia española, y dicen que fue difundida por todo Latinoamérica con ligeras variaciones y diferentes nombres en el que participaban niños de hasta diez años, se jugaba en los amplios zaguanes y corredores de las casas viejas, en las calles solitarias o poco transitadas y en las plazas de pueblo; y ambos citan a algunos escritores como Francisco de Paula Rendón, Juan José Botero¹² y Benigno A. Gutiérrez,¹³ a quienes dicen atribuyen haber inmortalizado la pizingaña a través de sus obras.

El villancico

Entre los cuentos reseñados el único que refiere el Villancico¹⁴ es el cuento *Dimitas Arias*, cuando en la noche de navidad, cuando el maestro

12 El texto preciso de Juan José Botero es, a modo de metatexto, una poesía en la que describe el juego de la pizingaña; el juego en dicho poema es pretexto para evocar con nostalgia la etapa de la infancia, como se desprende de la última estrofa:

Oh! Pizingaña! Oh! Tiempo venturoso!
 Cuánto después llorado, antes dichoso.
 ¡Oh! Juegos en camisa!
 ¡Oh! Edad de la alegría y de la risa!
 ¡Qué pronto habéis pasado
 Dejando el corazón tan lastimado! (Botero, 2007, 70-73)

13 En la edición consultada de *De todo el maíz*, de Benigno A. Gutiérrez, no hayamos referencia a la pizingaña (véase Benigno A. Gutiérrez, *De todo el maíz*. Medellín: Bedout, 1944). Y en la edición consultada de otro libro del Gutiérrez, titulado *Gente maicera*, lo que se publica sobre la pizingaña es el mismo cuento arriba reseñado de Rendón (Benigno A. Gutiérrez, *Gente maicera*. Medellín: Bedout, 1950).

14 José Ignacio Escobar Perdomo (1980, 282) define el villancico como un canción a lo villano y como canto de navidad. Abadía (1977, 227) lo reseña como un canto de origen español inicialmente de “Villanos” entendidos estos como habitantes del campo, para diferenciarlos de los que habitaban la ciudades y las cortes; este canto se tornó navideño merced a que los pastores llevaban su música y sus regalos al Niño Jesús.

Dimas, sumido en su estado de demencia, y en presencia de su esposa Vicenta, los *perjuicios* Carmen Aguirre y Toto, Cleto Villa, deja escapar de sus labios los versos un villancico que dicen:

Ven mi niño amado.
Ven, no tardes tanto
(Carrasquilla I, 1958, 562).

De este villancico Benigno A. Gutiérrez presenta una variante de cuatro versos:

Dulce Jesús mío,
Mi niño adorado,
Ven a nuestras almas,
Ven, no tardes tanto
(Gutiérrez, 1984, 21).

Este villancico reviste en el relato la forma de canto de navidad y su texto mantiene aún vigencia. Su versión completa se difunde todavía bajo cierta forma oralidad pura en las novenas de aguinaldo en nuestro país; aunque en décadas pasadas también su canto se apoyó en discos de acetatos y hoy

Margit Frenk (2006, 621-632) define el villancico en su forma como una composición poético-musical formada por un estribillo inicial y estrofas que terminan con la repetición musical y parcialmente textual del estribillo. En el mismo estudio Frenk analiza la posible reciprocidad que existió al final de la edad media entre el romance y el villancico; las versiones de villancico que nos han llegado hasta hoy son fundamentalmente de carácter lírico, aunque éste, según Frenk, en un comienzo estaba compuesto por elementos tanto líricos y como narrativos, la mayoría de villancicos dice, relataban una anédocta, así fuera mínima; además, en el villancico en sus inicios pudo prestarse más fácilmente al canto coral y a la danza que el romance mismo; en el romance-villancico antiguo, dice Frenk, hay por lo general una relación entre el estribillo y la narración que lo complementa y existe también una marcada presencia de lo femenino en sus textos.

Andrés Pardo Tovar (1966, 71-78) dice que el villancico es una derivación de los cantos de misterios del medioevo, homólogo de los *carols* ingleses y los *noëls* franceses; dice además que entre los siglos XV y XVI gozó de acogida tanto entre nobles como entre plebeyos y señala entre sus más importantes cultores a Lope de Rueda, Juan de Encina, Gil Vicente y Pedro Juárez de Robles, dice además que muchos vihuelistas incluían en su repertorio de villancicos muchos madrigales polifónicos. En el siglo XVII el villancico devino en autos sacramentales y navideños de carácter popular y un siglo después en cantata pastoril cultivada por poetas y músicos cultos. En los siglos XVII y XVIII identifico a los habitantes de los pueblos o villas, de allí el nombre de canto de villanos un canto pastoril español dedicado a la navidad.

lo hace en discos compactos y audiovisuales y coros infantiles y juveniles institucionales. Según Gisela Beulter (1977, 17-18) ya desde 1540, cronistas como Juan de Castellanos daban cuenta de la existencia del villancico en la Nueva Granada; Otros autores como Pardo Tovar (1966, 71-78), Otero D'Costa (1973, 57-63) y Ricardo Sabio (1963, 163-178) también dan cuenta de la presencia del villancico desde el siglo XIX en las diferentes regiones de nuestro país. El villancico llegó a América y tomó en México el nombre de *posada navideña*, canto dramatizado en el que una pareja disfrazada representa a José y María y va de puerta en puerta pidiendo posada. Dice Pardo que a juzgar por las letras llegadas hasta nosotros en América prevalece el villancico de origen culto por encima del popular, aunque es evidente que aquél terminó popularizándose.

Según Margit Frenk (2006, 630), las versiones de villancico llegadas a nosotros se caracterizan por su brevedad, lo que quizá obedeció ya al proceso de transmisión oral de que fueron objeto, ya a la intervención de los músicos cortesanos quienes los recortaron para adaptarlos a la brevedad característica de los villancicos tradicionales. La versión del Villancico de Benigno A. Gutiérrez, que recoge a su vez la citada por Carrasquilla, es la que se mantiene vigente en la forma actual de cantar la novena de aguinaldos en nuestro medio. En las casas donde aún se conserva la tradición del pesebre y su respectiva novena, los villancicos son cantados por los asistentes, liderados por quien lee o hace la novena; en iglesias y demás instituciones que también mantienen la tradición es común que los villancicos sean interpretados generalmente por coros infantiles o juveniles. En nuestro país también tiene lugar una difusión masiva de villancicos mediante folletos impresos y producciones discográficas, que se venden de manera tanto legal como ilegal en épocas de navidad; la masificación de esta ilegalidad permite afirmar la pervivencia, en sus caracteres mixto y mediatizado, del villancico como poesía oral de carácter tradicional.

Función de la poesía oral en la narrativa breve de Tomás Carrasquilla

Los intertextos de poesía popular de la narrativa breve de Carrasquilla hasta aquí reseñados, en tanto poesía oral, cumplen con las características que Paul Zumthor atribuye a este último tipo de poesía, saber: oralidad –en dos de sus tres formas–, ruralidad, tradicionalidad, popularidad y anonimia.

Según Paul Zumthor (1991, 34) para que un texto sea considerado oral es condición que en su proceso de transmisión intervengan como mínimo la voz y el oído. En el corpus analizado, no hay medios mecánicos de transmisión –más adelante se explicará por qué–; todos los narradores que intervienen en la ficción lo hacen de viva voz; la mayor parte de ellos tienen en la memoria la fuente de donde toman los textos que recitan. Algunos –Damián Rada y Javier Vallecilla– no recitan con apoyo de la memoria sino de los textos escritos en los que leen para un auditorio. Y otros parecen pertenecer a una cultura ágrafa –Frutos, Antolín–. Los correspondientes narratarios –excepto los lectores de los poemas de Javier Vallecilla– se valen del oído para recibir. En el caso particular de los narradores y oyentes que intervienen en el proceso de transmisión y recepción de los textos poéticos referidos, todos, sin excepción, se valen, respectivamente, de la memoria para recuperar y la voz para transmitir y del oído para recibir.

En la narrativa breve de Carrasquilla la oralidad es parte vital, esencia misma del personaje, tal como en las culturas primitivas la oralidad ha sido el fundamento de su supervivencia (Ong, 1996, 32, 55) y ha hecho las veces de mecanismo cohesionador y moralizante de la comunidad (Zumthor, 1991, 38); este es el caso de la negra Frutos, en *Simón El mago*, de Antolín, alias *Conejo*, en la acuarela *Tranquilidad Filosófica*; y de los niños cuya relación se establece a partir de su participación en el juego en el cuento *Blanca y Dimitas Arias*. En otros casos es como si, a pesar de la habilidad mnemotécnica y las ventajas que para ellos representa ser los portadores de dicha tradición, fuera ineludible el paso al mundo de la escuela y del conocimiento, representado en últimas en la escritura, caso de Damián Rada. Y en un último caso la oralidad y la escritura conviven y constituyen el soporte sobre el cual se apoya la autoridad o la figura de quien las posee, tal es el caso de Cruz Albano y Severino Guadalete, o inclusive de los niños como Antolín o Blanca, o de una sirvienta como Frutos.

La oralidad tiene además, de acuerdo con Paul Zumthor (1987, 37), una tipología entre la que se distinguen la pura, la mixta y la mediatizada. La mayor parte de los fenómenos de poesía referidos en la narrativa breve de Carrasquilla pertenecen a lo que el mismo Zumthor (1991, 38-39) denomina una oralidad pura, esto es, una oralidad en la cual no hay intervención alguna de la escritura. Esta condición la cumplen en la ficción de los cuentos estudiados la negra Frutos con sus cantos y narraciones; Blanca cuando recita los poemas que de oídas le enseña su tío Máximo, el borrachito

Aguirre cuando entona la copla mientras cargaba en barbacoa al maestro Dimas; los niños cuando cantan entonan los cantos que acompañan sus juegos y recitan las canciones y oraciones que de oídas les ha enseñado su maestro Dimas; el mismo Dimas lo hace al final del relato cuando entona fragmentariamente los versos ya aludidos del villancico; la forastera de *El prefacio de Francisco Vera*; el Vicario Bobadilla quien, sugiere el relato, improvisó los versos del romance con que pone en evidencia al forajido. También pertenecen a este tipo de oralidad las salves y chirimías con que celebran en Santa Rita del Barcino las fiestas religiosas; el mapalé, el perillero y el currulao que don Francisco de Borja conoce del municipio de Remedios y espera encontrar en Santa Rita; los cantos que “por lo fino y por lo jumao” interpreta por Resfa Coello de Guadalete; las declamaciones de Ceferino Guadalete ante el auditorio; los salves, alabados y chirimías entonados por las gentes del pueblo; y finalmente, las coplas que Antolín alias *Conejo* entona para su patrona Severiana.

En la narrativa breve de Carrasquilla también encontramos una oralidad mixta, esto es, una oralidad en la que coexisten y se nutren recíprocamente lo oral y lo escrito (Zumthor, 1991, 38-39). Se presenta esta forma de oralidad cuando Peralta deja escrito en su testamento que lo entierren donde lo pisen hartos; cuando el tío Máximo escribe o lee para enseñar a Blanquita los poemas que ella luego recita; en las lecturas que hace Ma Rosa del padre Astete y del Padre Mazo; en las lecturas que de la Doctrina cristiana, del Padre Gaspar Astete, de Carreño y de los guiones de teatro hacen tanto Ceferino Guadalete como sus alumnos; quizá el caso más recurrente de esta forma de oralidad se da cuando Damián Rada lleva a cabo lecturas en voz alta, algunas veces para sí, otras para Fulgencia y demás contertulias.

Por razones históricas en el corpus analizado de Tomás Carrasquilla no tiene lugar la oralidad mediatizada, es decir, aquella en la que según Zumthor (1991, 28) la voz es conservada y transmitida por medio de aparatos mecánicos y sonoros como la radio, la televisión, el casete, el disco y el audiovisual.¹⁵ Esta forma de oralidad no alcanza a estar presente en la narrativa analizada del autor debido a que el último texto de los seleccionados que se publica es Rogelio, de 1926, y la radio llegó Medellín

15 Por fecha de publicación, el último de los textos narrativos analizados es el cuento *Rogelio* que data de 1926, y las primeras emisoras de radio solo se fundan en Medellín a partir de 1930, y la televisión hasta 1950 (Duque, 1996, 683, 692).

solo a partir de 1930; este dato histórico y extraliterario explica en parte la ausencia en el corpus seleccionado de formas mecánicas de reproducción del texto oral.

En lo que al carácter rural se refiere, a excepción de *El Rifle*, *Mirra* y *Esta sí es bola*, que transcurren en Bogotá y Medellín, respectivamente; y *San Antoñito*, que se desarrolla inicialmente en un pueblo no determinado y luego se traslada a Medellín, las acciones de la mayor parte de los cuentos analizados se desenvuelven en espacios rurales que, a veces, guardan correspondencia con lugares que tienen existencia real –riberas del Porce–; aunque las más de las veces a pesar de recibir un nombre no tienen correspondencia en la realidad, es decir, hasta el nombre mismo pertenece a la ficción literaria –Villalba de los Rescatados, Calle abajo, El Salto, Santa Rita del Barcino, La Blanca, San Cancio, La Mosca–. En todos estos espacios las relaciones entre los personajes están mediadas por la oralidad de distintas maneras: ya sea como chisme, correo, entretenimiento, estrategia didáctica. En lo que a la poesía atañe, esta tiene carácter funcional: la copla sobre Cristo y la baraja expresa en verso un sentir del pueblo, las coplas referentes al romance *No me entierren en sagrao* tienen ascendencia en los antiguos cantos de pastores en España, también conocidos como pastorelas, son cantos netamente campesinos y pertenecientes al tipo de romance novelesco, con el cual actualiza constantemente una historia que es de dominio colectivo. La copla que el borrachito Aguirre le canta al maestro Dimas, se la canta cuando lo lleva monte abajo en una barbacoa, es canto que de novelesco pasa a ser satírico, pues con él Aguirre está mofándose del estado de postración del maestro; de su lado, los alumnos del Dimas se entretienen entonando cantos con los cuales acompañan sus juegos, aquí la oralidad cumple una lúdica, en lugar de hacerlo con un objeto cualquiera, los únicos recurren a su memoria y a su voz para recrear un texto que además cumple un papel cohesionador, función de la oralidad reconocida entre otros por Walter Ong.

De otro lado, los intertextos del corpus analizado, como se pudo apreciar por los cotejos realizados, tienen también un carácter tradicional, entendiendo por tradición, de acuerdo con Zumthor (1991, 34), todo proceso poético en el que estén implicados la composición, la conservación y la repetición. En su más amplio sentido, los intertextos poéticos de Carrasquilla que nos ocupan son la versión antioqueña y colombiana de una tradición con homólogos en casi toda Hispanoamérica. La tradición

oral para su preservación se apoya en la memoria de la colectividad, en la narrativa de Carrasquilla diferentes personajes que hacen de depositarios y portadores de la tradición son concreciones de una tipología abstracta reconocida como portadora: el negro, los niños, los adultos, el maestro, el cura, el poeta recitador y el poeta improvisador, el narrador oral, y el orador. En cada uno de los casos anteriores, tantos niños como adultos son simbólicamente revestidos de cierta autoridad, que se sustenta en el hecho de ser ellos los privilegiados transmisores de la tradición. Y en otras ocasiones ya no es un individuo sino un colectivo, sea un grupo específico, sea toda la comunidad, el portador o transmisor de la tradición, tales son los casos del grupo de alumnos del maestro Dimas; los ángeles que cree escuchar Tista Arana; la élite del pueblo que representa el *Puebla de mujeres*, el grupo de teatro de estudiantes que representa las diferentes obras de teatro –*La flor de un día* y *Pascual Bruno*–, y las mujeres del pueblo de La Blanca, que aprenden las tonadas y cantos que les enseña el maestro Ceferino. En todos los casos anteriores se cumple el papel de transmisor de la tradición en el sentido que lo plantea Jan Vansina (1968, 33-61), cuando refiere que dicho portador, llamado por *testigo*, puede ser individual o colectivo, es el portador de un determinado texto verbal que denominado *testimonio*, el cual es transmitido –formas de atestiguar– ya de manera colectiva, ya de manera individual, y para hacerlo se puede valer de diferentes medios, ya sea mnemotécnicos y orales o mecánicos.

El carácter popular de la poesía analizada reside, en primer lugar, en su condición de fenómeno aceptado en todos los estratos sociales (Zumthor, 1991, 23). Está en boca de la negra Frutos, del humilde y solidario Peralta, del borracho Aguirre, del tullido Dimas y sus estudiantes, de la Forastera que llega al pueblo, y del zambo Antolín. Está también en gentes de mediana condición social como Máximo, Damián Rada, el poeta Javier Vallecillas, Francisco de Borja, Resfa Coello de Guadalete y Diego Antunez. Y finalmente, también es cultivada o bien recibida la poesía por gentes de alta posición social como Toñito; El tullido Dimas, quien a pesar de su estado, es la máxima autoridad en su escuela y vecindario; Damián Rada por la condición que tiene como único personaje del pueblo que goza del reconocimiento de la comunidad por poseer el don de saber leer y escribir; los esposos Elisa y Cruz, quienes se antojan miembros de clase social alta, a juzgar por los indicios del relato –tienen biblioteca, coleccionan pinturas, poseen piano, han viajado por Europa, hablan varios idiomas–; el vicario

Bobadilla, poseedor del don de la palabra ante sus feligreses; en esta misma posición social está la élite de la ciudad que representa el *Puebla de las mujeres*, se puede considerar en este nivel también a Ceferino Guadalete, por erigirse, hasta que cae en desgracia, como la máxima autoridad del pueblo, por encima del cura y el alcalde. Y la patrona Severiana quien disfruta de los cantos y coplas de su protegido Antolín.

Y finalmente, en lo que atañe a su carácter anónimo de la poesía popular, éste tiene lugar en virtud de las modificaciones de que es objeto un texto cualquiera a largo del tiempo en poder del público, quien modifica cada versión que recibe, y así, necesariamente, la autoría individual, si acaso la hubo, tiende a perderse en la sucesión de adaptaciones y modificaciones a que es sometido en cada generación (Posada, 1987, 13-20). Como bien advierte Zumthor (1991, 219-223) en la recitación del texto de tradición oral importa más la figura del recitador que la de su compositor originario, si lo hubo y si se llegó a conocer, y dado que el texto viaja por tiempo y espacios ilimitados, esa autoría inicial termina diluyéndose en el tiempo, en el espacio, en las modificaciones y en la colectividad que se la apropia.

El de poesía popular es un aspecto aún inexplorado por la crítica que se ha ocupado hasta hoy de la obra carrasquillesca; quien más a adentrado en este aspecto ha sido Andrés Pardo Tovar en su ensayo *El folklore en la obra de Tomás Carrasquilla*, donde aborda diferentes tópicos del folklore tratados en la narrativa del hijo del municipio de Santo Domingo. Por lo demás, el de la poesía popular en Carrasquilla no ha sido un tema suficientemente estudiado hasta el momento¹⁶. Volver a leer a Tomás Carrasquilla con este perspectiva de lectura nos permite percibir la recepción, la adaptación y la reelaboración del romanero español en esta región del país y del continente; también sin duda traería la agradable sorpresa de reencontrarnos con la historia de la música popular en la Antioquia del siglo XIX; pero también posibilitará reconocer, además de la tradición de nuestra poesía popular, sus rasgos de originalidad, a la manera quizá, guardadas las proporciones, como en su momento lo hizo Juan María Gutiérrez con las poesías indígena y popular del sur del continente americano. Y finalmente, es muy probable que después de leer a Carrasquilla en esta perspectiva y escuchar accidental

16 Además del libro de Arias, solo se tiene conocimiento de un artículo dedicado en exclusiva al fenómeno poético popular en Carrasquilla, dicho estudio se titula *Cantos e interacción cultural en La Marquesa de Yolombó*, publicado por Catalina Restrepo G. en la Revista Estudios de Literatura Colombiana, Medellín, Número 13, julio-diciembre de 2003, páginas 25-40.

o deliberadamente la poesía popular en la voz y música de nuestros bunderos, chirimeros y trovadores y en los cantos y rondas de nuestros niños de hoy, nos quede la sensación de que, en relación con la poesía popular, aún vivimos en las postrimerías del siglo XIX y la primera mitad del XX, o que por lo recreado en sus obras, mucho de lo cual pervive, se puede afirmar la tradición y vigencia de Tomás Carrasquilla.

Bibliografía

- Abadía Morales, Guillermo. *Compendio General de Folclore Colombiano*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1983.
- Acevedo, Luz Marina. *Bunde del Occidente Antioqueño*. Medellín: Autor-Editor, 1999.
- Beutler, Gisella. *Estudios sobre el romancero español en Colombia*. Bogotá: Caro y Cuervo, 1977.
- Bornemann, Elsa Isabel. *Poesía Infantil: Estudio y Antología*. Buenos Aires: Editorial Latina, 1977.
- Botero, Juan José. *Poesías y comedias, (edición facsimilar de la primera edición de 1928)*. Medellín: UPB, 2007.
- Cervantes, Miguel de. *El Quijote de La Mancha*. Barcelona: RBA Editores, 1994. 2 vols.
- Díaz Roig, Mercedes. *Romancero Tradicional de América*. México: El Colegio de México, 1990.
- Duque Isaza, Edda Pilar. "La radiodifusión", en: Melo, Jorge Orlando (editor). *Historia de Medellín*. Tomo II. Medellín: Suramericana de Seguros, 1996.
- Frenk, Margit. *Poesía popular hispánica. 44 estudios*. México: F.C.E., 2006.
- Gómez, Humberto. *Juegos recreativos de la calle*. Bogotá: Ministerio de Educación Nacional, 1990.
- Jaramillo Arango, Euclides. *Talleres de la infancia. Antología del juguete*. Medellín: Bedout, 1968.
- Grillo, Maximiliano. "Contra-Homilía", en: Pérez Silva, Vicente. *Tomás Carrasquilla. Autobiográfico y polémico*. Bogotá: Caro y Cuervo, 1991.
- Gutiérrez, Benigno A. *De todo el maíz*. Cuarta edición. Medellín: Colección Autores Antioqueños, 1984.
- Haens, Günther y Werner, Reinhold. *Nuevo diccionario de americanismos Tomo I (Colombianismos)*. Bogotá: Caro y Cuervo, 1993.
- Henriquez Ureña, Pedro. *Utopía de América*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978.
- KIRK, G.S. *Los poemas de Homero*. Barcelona: Paidós, 1985.
- Mato, Daniel. *Cómo contar cuentos*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1998.
- Mendoza, Vicente. *El romance español y el corrido mexicano*, México, UNAM, 1997.
- Mendoza, Vicente. *Glosas y décimas de México*. México: F.C.E. 1957.

- Menéndez Pidal, Ramón. *Poesía juglaresca juglares: Aspectos de la historia literaria y cultural de España*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1942.
- ONG, Walter J. *Oralidad y escritura: Tecnologías de la palabra*. México: F.C.E., 1996.
- Oquist, Paul. *Violencia, conflicto y política en Colombia*. Bogotá: Biblioteca Banco Popular, 1978.
- Padovani, Ana. *Contar Cuentos*. Buenos Aires: Paidós, 1999.
- Pardo Tovar, Andrés. *El folklore en la obra de Tomás Carrasquilla*. Tunja: Imprenta Departamental de Boyacá, 1959.
- Perdomo Escobar, José Ignacio. *Historia de la música en Colombia*. 5° Edición, Bogotá: Plaza y Janes, 1980.
- Posada Giraldo, Consuelo. *Canción vallenata y tradición oral*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1986.
- Posada Giraldo, Consuelo. “Cambio y permanencia en la copla y la trova antioqueñas”, en: *Rev. Lingüística y Literatura*. Medellín: Universidad de Antioquia, Año 8; Nros. 11-12; (ene-dic. de 1987); p. 113-127.
- Rendón, Francisco de P. *Cuentos y novelas*. Medellín: Bedout, Colección Clásicos Maiceros, 1954.
- Restrepo Trujillo, Antonio José. *El Cancionero de Antioquia*. Medellín: Bedout, 1955.
- Vergara y Vergara, José María. *Historia de la literatura de la Nueva Granada*. Bogotá: Biblioteca Banco Popular, 1974, Vols. 63 y 64.
- Vahos Jiménez, Oscar. *Juguemos: Cultura para la paz*. Medellín: S.N., 1998.
- Zumthor, Paul. *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus, 1991.

La estética de la fealdad en Tomás Carrasquilla*

Sofía Stella Arango Restrepo**

Universidad de Antioquia

Recibido: 08 de septiembre de 2008. Aceptado: 16 de octubre de 2008 (Eds)

Resumen: El propósito del siguiente escrito es examinar desde el punto de vista de la estética de lo feo algunas de las obras de Carrasquilla donde las caracterizaciones de los personajes, la concepción del paisaje, las oposiciones y contradicciones, permiten develar desde el ser de los personajes y la sociedad un realismo desmitificador que conmueve e impacta el receptor. Posición conciente en Carrasquilla que lo hizo mover en una corriente contraria a una parte de la crítica literaria de la época.

Descriptores: Estética de lo feo; Belleza; Realismo; Débil; Horrendo; Mezquino

Abstract: Departing from a theoretical framework based on the aesthetic of the ugly, the purpose of the following article is to examine some works by Tomás Carrasquilla where the depiction of characters, the conception of the landscape, oppositions and contradictions allow to reveal an unmystifying realism which shocks the reader. The author was plenty aware that with this aesthetic position he was moving against the major literary criticism of his times.

Key words: Aesthetic of the ugly; Realism; Carrasquilla; Tomás.

* Este artículo es un informe parcial de la investigación “Estética de la modernidad y artes plásticas en Antioquia”.

** Pintora, docente e investigadora del arte. Egresada de la Maestría en Filosofía en la Universidad de Antioquia. Coautora del guión del Museo de Antioquia. Docente del Área de Literatura de la Facultad de Comunicación y de la Maestría en Historia del Arte de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia. Miembro del Grupo de Investigación de *Teoría e Historia del Arte en Colombia y Comunicación, Periodismo y Sociedad*. Entre las publicaciones más recientes se cuenta el libro *Estética de la Modernidad y Artes Plásticas en Antioquia* coautora con Alba Gutiérrez – 2002.