

Valoración de la imagen en Tomás Carrasquilla: presencia de la fotografía y el cine en *Ligia Cruz*



Jhon Jaime Osorio Osorio ¹
Uriel Hernando Sánchez Zuluaga ¹

Recibido: septiembre 10 de 2007
Aprobado: septiembre 28 de 2007

Resumen

En el presente texto los autores se ocupan de la relación entre comunicación y literatura. Lo hacen de modo específico a través del análisis de *Ligia Cruz*, una de las novelas del escritor antioqueño Tomás Carrasquilla. Desde los fundamentos conceptuales de la imagen como fenómeno de la mirada, este trabajo aborda la transformación del sujeto desde su exposición a la imagen en el marco de los acontecimientos de una cultura local de principios del siglo XX. La imagen, a través de la fotografía y del cine, se despliega en este texto como agenciadora de profundas transformaciones psicológicas y sociales. Los autores abordan el tema como reflexión comunicacional al mismo tiempo que se ocupan de reafirmar la trascendencia de Carrasquilla como uno de los más importantes escritores nacionales.

Palabras clave

Tomás Carrasquilla, *Ligia Cruz*, modernismo, cine, fotografía, transformación, imagen, imago, logos, pathos, modelos, literatura colombiana.

VALUATION OF THE IMAGE IN TOMÁS CARRASQUILLA: PRESENCE OF PHOTOGRAPHY AND MOVIE IN *LIGIA CRUZ*

Abstract

In this paper, authors state the relation between communication and literature. They do it specifically through the analysis of *Ligia Cruz*, one of the novels written by Antioquian writer Tomás Carrasquilla. From conceptual basis of image and a phenomenon of sight, this paper tackles the transformation of the subject from his/her exposition to the image in the framework of local happenings at the beginning of XX century. The image through photography and movie appears in this text as a means of deep psychological and social transformations. Authors use the topic as a communicational reflexion and, at the same time, re-state the transcendence of Carrasquilla as one of the most important national writers.

Key words

Tomás Carrasquilla, Ligia Cruz, modernism, movie, photograph, transformation, image, logos, pathos, models, Colombian literature.

“La vida, que es la grande escuela, no puede aprenderse en la vida misma, que ni es larga ni ubicua. Pero se aprende en todo aquello que la refleje o la copie, ya sea en este sentido, ya en el opuesto, ya en lo individual, ya en lo colectivo, ahora en síntesis, ahora en análisis”.
(Tomás Carrasquilla)

CARRASQUILLA, MEMORIA E IMAGEN EN LA LITERATURA

Abordar la obra de Tomás Carrasquilla con la mirada del investigador puede convertirse en una tarea alucinante. Sin lugar a dudas, la literatura del escritor antioqueño ofrece tantos y tan ricos elementos de análisis que el observador-lector se siente no sólo atrapado sino superado por su objeto estudio. Esta es una característica propia de la investigación. En el caso de la obra que nos ocupa, valga hacer énfasis, son particularmente relevantes su profundidad, su riqueza y su amplio referente universal y moderno, a pesar de algunos erróneos conceptos que la designan costumbrista en tono reduccionista, desinformado y en ocasiones peyorativo. Al parecer, dicha obra no ha recibido en el medio literario universal y, particularmente en el colombiano, el reconocimiento que merece y que debería ser consustancial a sus calidades. Pero aún más, poco se estudiado de la relación de su obra con otras expresiones que la convierten en obra moderna como podría ser, desde algún punto de vista, su relación con la expresión mediática y de modo específico con la imagen, como ocurre en *Ligia Cruz*.

Carrasquilla comprendió el valor de la imagen, su trascendencia y su fuerza expresiva. Fue agudo para plantear la incidencia de la imagen en la construcción psicológica de sus personajes, para tejer la trama de sus obras

apoyado en los hilos que la imagen le ofrecía y para abordar la imagen misma como acontecimiento y relato. Estas ideas no se plantean desde la perspectiva de la construcción de imágenes por parte del escritor, lo que ya de suyo representa un profundo valor literario en su escritura. Más bien, deben comprenderse en el sentido de las referencias que hace en sus cuentos y novelas, con cierto protagonismo e importancia, a imágenes fijas como fotografías o cuadros, y a imágenes en movimiento como las películas de cine. Su afinada capacidad observadora y descriptora de la realidad no fue ajena a la trascendencia de estas imágenes en la sociedad que sus textos describieron. Fue así como la construcción de su literatura se valió de ellas para contar lo que éstas mismas producían.

Para Carrasquilla resulta evidente que existe una recepción de la imagen que lejos de ser gratuita puede ser transgresora y constructora de nuevos sentidos. Sabe, también, que esa imagen es fruto de una construcción de sentido. Así pues, su obra, lejos de ser ingenua frente a este saber es portadora de planteamientos y reflexiones profundas sobre la misma.

En la obra del escritor antioqueño la imagen aparece en varios niveles que pueden identificarse claramente: de una parte como elemento argumental que al actuar como componente de la trama explica algunos acontecimientos. Es la imagen como suceso, como hecho. En un segundo nivel, menos evidente pero de gran fuerza narrativa, aflora la imagen condicionante de actitudes de los personajes. Es una imagen detonante, motivadora de cambios en los comportamientos desde afuera, es un proceso que se agencia con la exposición a la imagen. Aún más de fondo, se encuentra un tercer nivel tenue y delicadamente expuesto, el de la imagen previa, condicionante de los modos de actuación de los personajes, de su psicología. Esta es una

imagen que si bien es igualmente fruto de una exposición ya ha sido interiorizada, asimilada y ya ha producido transformaciones de fondo en el sujeto y en su modo de ver la vida. Esta última puede diferenciarse de la anterior por cuanto está más ligada a la conducta permanente que al hecho aislado, más de la mano con la forma de ser y la posición frente a la existencia que con reacciones a situaciones particulares o imágenes específicas en un momento o acontecimiento. Podría decirse, en esta tercera posibilidad, que hacemos referencia a la imagen ya asimilada, aquella que se ha convertido en imaginarios, en parte de la cultura y de la institucionalidad.

La imagen, su trascendencia y su valor en la obra de don Tomás, puede ser, justamente, uno de esos elementos que demuestran la universalidad y el modernismo, muchas veces no reconocidos al autor, pues como afirma Federico de Onís, en su prólogo a la primera edición de las Obras Completas, "*la obra de Tomás Carrasquilla fue desconocida en su tiempo y sólo fue leída en Antioquia y en cierta medida en el resto de Colombia*" (Carrasquilla, 1958, xi). Sobre la conexión de Carrasquilla con el mundo y con el tiempo, el mismo autor resalta que: "aunque parezca ser todo lo contrario, pertenece a su época, o sea, al modernismo, que él combatió" (xxi), no del lado del extranjerismo y el decadentismo, sino en "la tendencia más honda y definitiva de este movimiento: la expresión subjetiva de la personalidad individual en el arte" (xxi). Teniendo en cuenta este apunte, podría plantearse que, en conjunto con otros muy fuertes elementos de su narrativa, su agudeza, conocimiento y refinamiento con la imagen lo conectan estéticamente no sólo con el mundo culto de ayer, con el modernismo de su época, sino con el mundo de hoy, el del imperio de la imagen.

Un elemento inicial, que resulta relevante para el abordaje a Carrasquilla desde el manejo

de la imagen en sus obras es la memoria, la capacidad de observación del autor y su competencia para guardar imágenes de los momentos vividos. El mismo Federico de Onís afirma que

"lo más y lo mejor de la obra de Carrasquilla está escrito en primera persona y esta persona que habla es el mismo Carrasquilla desde lo más hondo de su ser, es decir, su infancia. Identificado con ella, que es su propio ser, ve el mundo que le rodea y le informa: su región de Antioquia, que para él no es campo de observación, sino vida perdurable en el recuerdo" (xxi).

Así, Carrasquilla fundamentó su trabajo en la memoria, en el recuerdo de los acontecimientos que él vivió, escuchó o presenció; en lo que observó, con una mirada educada. "Era, como él decía, 'un viejo memorioso' que tenía 'para las cosas menudas e insignificantes una memoria tamaño de grande... Por eso su obra es de la vejez, porque está hecha de recuerdos" (xxi).

De estas aseveraciones se puede colegir una primera relación del autor con la imagen, con imágenes mentales más precisamente. De igual modo, podría aventurarse una hipótesis, que aunque en extremo conjetural, no resulta absurda, cual es la de desprender su afinado sentido del manejo de la imagen en la obra con su propia capacidad y tendencia a guardar imágenes vivas y fieles de los acontecimientos vividos. Este concepto resulta, evidentemente, muy difícil de demostrar, mas no por eso menos valioso para escudriñar la obra de Carrasquilla tras las huellas de la imagen. Sin embargo, antes de recorrer algunas líneas del autor puede ser ilustrativo plantear algunos conceptos sobre la imagen en sí misma. Es, precisamente, la idea de memoria (como en Carrasquilla) la que nos permite conectar con la idea de imagen.

LA IMAGEN NACE CON LA MUERTE

En el presente trabajo nos hemos propuesto mirar la valoración de la imagen en la obra de Carrasquilla, concentrándonos en abordar la imagen fija de la fotografía, por encima de la pintura, o incluso de algunos iconos religiosos; y la imagen en movimiento, audiovisual, en el caso concreto del cine, dejando de lado otras de sus formas como la televisión o el vídeo (ausentes en la obra Carrasquilla por simple concordancia histórica). Para ello será fundamental tomar algunos referentes que nos permitan comprender la idea misma de imagen, su significado fundamental.

El estudio de la imagen es también el estudio de la mirada y, por supuesto, de las posibilidades representativas del hombre. La imagen no es propiedad de la Modernidad o la Posmodernidad, como ha llegado a pensarse en algunos círculos, y su utilización como lenguaje pertenece tanto al pasado como al presente. El vigor de la imagen llega a la actualidad cargado de historia, sumado a las construcciones culturales de diferentes civilizaciones y erigido desde las más profundas creencias de muchas generaciones. El hombre ha sido un constructor de imágenes, ésta es tan suya como él mismo y, de hecho, es la otra parte de su realidad, la posibilidad del "doble", "el fantasma" o incluso el "antepasado" del hombre mismo, como podrá verse.

La imagen móvil ha sido comprendida como la descomposición del movimiento construyendo una secuencia. Para llegar al invento del cinematógrafo, contemporáneo de Carrasquilla, fue preciso recorrer siglos con artefactos

realizados a partir del descubrimiento del efecto óptico denominado resistencia retiniana y de la posibilidad de proyectar la imagen a partir de la luz. Así, el inicio del cine está relacionado con las ferias de carnaval donde se promocionaban artefactos como el kinetoscopio, el taumatropo y el phenakitoscopio, que permitían visualizar de manera individual películas cortas. Los teóricos del desarrollo del cine recuerdan que la imagen audiovisual se forma en el cerebro debido al fenómeno de la persistencia retiniana, consistente en la ilusión de un movimiento continuo generada a partir de la exposición del ojo a una secuencia de imágenes consecutivas a alta velocidad.

El desarrollo de la imagen en movimiento fue precedido de la imagen fija, que en la época de Carrasquilla tenía en el retrato fotográfico su más común expresión; pero anterior a ésta deben citarse la pintura, la escultura, el dibujo y el grabado como sus formas icónicas más representativas. La imagen fija es tan antigua como el hombre y su capacidad mental de representar esto a todas luces resulta de Perogrullo, mas no por eso podemos dejarlo de lado.

Para Regis Debray (1998, 78) "El nacimiento de la imagen está unido desde el principio a la muerte. Pero si la imagen arcaica surge de las tumbas, es como rechazo de la nada y para prolongar la vida. La plástica es un terror domesticado". Según este autor los registros más antiguos se remontan a treinta mil años antes de Cristo, época de la que podrían proceder dibujos ocreos en huesos, hombres con cabeza de pájaro, las representaciones del bisonte herido o los caballos que huyen bajo las flechas. Dice este mismo autor que dos mil años a. c. en Egipto, se hacían imágenes de

La imagen, su trascendencia y su valor en la obra de don Tomás, puede ser, justamente, uno de esos elementos que demuestran la universalidad y el modernismo

sarcófagos con grandes ojos pintados y barcas que conducían al más allá, y que en el 350 a. C. se pintaban los cortejos de plañideras en cerámica griega y los frescos de Plutón y Perséfone en la tumba del Rey Filipo de Macedonia. En el siglo VI, aparecieron los bajorrelieves de las sepulturas romanas y las catacumbas cristianas, en el siglo XI se resaltaron las figuras yacentes doradas; y en el siglo XIII máscaras de cobre dorado – imagos- de donde deviene la palabra imagen. Puede entenderse un imago como la representación - espejo del rostro de un difunto notable, que se explica como imagen- presencia que llenaba la ausencia del ser que se marchaba con la muerte. De allí, el valor representativo de la imagen, que permite la presencia en ausencia de algo o de alguien que lo sustituye. El retrato de Mario, que seduce y enamora a Ligia Cruz, es el sustituto de la presencia física del médico, que vive en Bogotá, muy lejos de la provincial Segovia, y es un ejemplo de ello.

Del recuento hecho por Debray, vale la pena señalar que el hallazgo arqueológico de las cavernas de Altamira, donde se encontraron pinturas anónimas cavernícolas, permitió explicar la finalidad mítica de la imagen: quien posee la imagen posee el objeto. Una idea que ha hecho parte del imaginario cultural de Occidente y que puede sustentar en buena parte el carácter emotivo de la imagen: los lienzos con las pinturas de los antepasados Gori, que celosamente conserva doña Vira en *Entrañas de niño*, y que decide quitar de la vista de todos tras una discusión con su esposo, son una muestra del valor de posesión individual que adquiere la imagen en Carrasquilla. En este caso, es su familia, representada en los lienzos, la posesión valiosa, la presencia dignificante, que no puede ser vilipendiada, y que, al ser ofendida, hace indignos a los demás de tenerla presente.

Si bien en este texto se hacen algunos planteamientos sobre las fundamentaciones

primigenias de la imagen y su desarrollo como imagen fija e imagen audiovisual, no se trata de hacer un estudio evolutivo o histórico de la misma. Simplemente, esos elementos pueden ofrecer la claridad que se busca para una amplitud en la comprensión de la concepción de imagen en las obras de Carrasquilla, y particularmente en una de ellas, la novela *Ligia Cruz*, publicada en 1926, en la que se observa de modo más explícito y trabajado el concepto de la imagen en sus dos formas particulares: la imagen fija, con el profundo amor que despierta en Petrona, el retrato de Mario, y la imagen en movimiento, con la transformación de Petrona en Ligia a partir de la película *Quo vadis*.

LIGIA CRUZ, UN MUNDO IMAGINARIO A PARTIR DE IMÁGENES: UN MUNDO IMAGINADO

Ligia Cruz es una de las novelas más importantes de la literatura colombiana. Representa un drama que, por su desenlace, puede asumirse como una anti-telenovela; es una historia que no obedece a los patrones románticos, pues la voluntad de elegir y la libertad de amar no son compartidas por el hombre y la mujer del relato. Ligia ama a un Mario ideal, mientras él apenas observa y manifiesta compasión. El phatos amoroso en Ligia no es correspondido. Pero más allá de esta trama, de la particular relación entre el hombre y la mujer que protagonizan la historia, son sustanciales las características psicológicas de Ligia, que finalmente representan la esencia de la novela.

Ligia, o mejor, Petrona, es una joven regida por una fuerte influencia de la imagen, de los imaginarios culturales, de las tendencias de la

sociedad –rural y/o urbana– que habita. En ella, los iconos de la literatura, las fotografías, las historias de los ricos y sus viajes al extranjero, de su estilo de vida, de sus casas y su vida en la ciudad han impuesto modelos de pensamiento que llegan a la pérdida de su propia noción de realidad.

Petrona se enamoró de Mario por un retrato y se cambió el nombre por una película. Construyó una realidad mental que no concuerda muy coherentemente con la realidad. Para ella, el mundo es la imagen que construye, su visión de él, su expectativa. El conflicto nace de la brecha que se abre entre esa imagen mental y dicha realidad. Aquí puede encontrarse la sutil presentación del manejo de la imagen por parte de Carrasquilla, su fino modo de proponer modelos mentales propiciados por imágenes que determinan factores de comportamiento.

De algún modo, esta joven provinciana tiene su aire de Quijote. Algunas lecturas alimentaron sus primeras ilusiones y sus primeros desvaríos frente a su concreta situación. Si para el personaje de Cervantes la caballería –seguida del amor– suelta su mente como caballos en estampida, para la protagonista de Carrasquilla las imágenes le dan rienda suelta a su mente tras el caballero de su fotografía. Esto ocurre después de que Petrona Cruz, al igual que Alonso Quijano, es afectada por las lecturas:

Me enamoré de un diablo de estanquero que hubo allá, nos enamoramos los dos, como palomos azules. Él me regalaba de todo cuanto hay; él me regaló La María, con una dedicatoria muy linda, él, postales con versos. Me prestó las

**Ligia Cruz
es una de las
novelas
más importantes
de la
literatura
colombiana**

historias de Oscar y Amanda, Los juramentos de amor y el Hijo Natural, y otras muy bonitas, porque a mí me gusta más leer historias que versos de poesías. ¡Me encantan las historias! (Carrasquilla, 1995b, 26).

Con Ligia, se evidencia que nunca se mira una sola cosa, independiente, inocentemente; por el contrario, siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos. Miramos en relación, en consonancia con nosotros mismos. Afirmamos el postulado de Aumont (1992) en el sentido de que *“la percepción visual es, de todos los modos de relación del hombre con el mundo que lo rodea, uno de los mejor conocidos”*. Petrona, por ejemplo, lleva en su mente una idea de sí misma, de sus anhelos, de su enamoramiento. Podría decirse que ha construido una visión de lo que cree que es y de lo que quiere. La vida, en cabeza de don Silvestre, su padrino, le ofrece la oportunidad de salir de su propio medio, en el cual, ya de hecho, se ha construido mundos idílicos y fantasías para desplazarse al ambiente donde se desenvuelven esos mundos que ha construido en su mente, esas imágenes de la vida que anhela. La idea de sí misma, su auto-reconocimiento (alterado), es el primer indicio de esos imaginarios que la imagen y las lecturas han provocado en Petrona:

- Usted, niña Petrona, tendrá su buen novio...

- ¿Novio? ¡Virgen! ¡Ni sé cuántos me han salido! Todos los que me ven se enamoran de mí. Y ya ve que no soy tan bonita. Pero no sé qué tendré yo en estos ojos. Vea: todos los místeres que van a Segovia me pretenden. Lo mismo que ha pasado con los forestares que van a funciones. Papá me mandó a conocer

sociedades y me llevaron a Remedios y a Amalfi: pues al momento me cayeron los pepos principales (Carrasquilla, 1995b, 26).

Pero a diferencia del modo como ella, Petrona, se sentía, el narrador ofrece como contraste la mirada de Ernestina, la esposa de don Silvestre:

Sin duda que la dama tendría espíritu profético: la segoviana resultó más de lo que ella suponía. Era una pobrecita, fea y desmedrada, pálida y manchada, de labios casi blancos, de ojos alocados, de gestos nerviosos. Parecían aquellos manoteos y aquel accionar en molinete, cosa ensayada para comedia de certámenes. Su voz era ronca, con inflexiones de chicharra, y su vestimenta, con pretensiones de moda, un adefesio arlequinesco desde la sombrerera hasta el calzado. Lo peor era que, en vez de tímida y callada, mostrábase verbosa y confianzuda, con ese desparpajo que dan la inconsciencia, el desconocimiento de las astucias sociales y la suficiencia personal. Comprendíase, desde luego, que la muchacha quería mostrar, desde el debut, todas sus gracias y su trato todo (Carrasquilla, 1995b, 12).

LA IMAGEN FOTOGRÁFICA EN EL AMOR DE RETRATO

La percepción visual es una de las relaciones del hombre con el mundo que lo rodea. Al mirar una fotografía, un retrato en el caso de Ligia, la imagen recibida por el ojo (distorsionada y variable) se convierte en la captación del mundo. A partir del ojo se transforma o se construye algo. Esa Petrona con ínfulas de rica, aires de bella y confianza

de coqueta se había enamorado a través de un retrato. Una fotografía había sido el detonante de su locura de amor, había dado rienda suelta a las ideas y fantasías que las historias leídas o escuchadas le habían sembrado como modelos en su pensamiento y sus sueños. Mario, el hijo de Don Silvestre, era el elegido. Antes de conocerlo estaba segura de que iba a ser su gran amor, como lo deja entrever en su primer diálogo con Ita (la criada) con la misma seguridad que le refirió los enamorados que tenía en Segovia o Remedios:

– Ve a, Ita, acá entre nos... -baja la voz y secretea-. A Pepillo le gusté desde el tren: me coqueteaba, con cierta risa allá, pero a mí no me gusta nada: inada que me gusta! – atisba afuera de la puerta y agrega a media voz-. Allá verá que cuando venga el doctor Mario, de Bogotá, se enamora de mí. ¡Como si lo viera! Esto hasta maluco irá a ser, en la misma casa... (Carrasquilla, 1995b, 17).

La percepción es un acto directo e inmediato, y el significado de lo que se mira emerge con el mismo acto de percibir, "ya que hay una redundancia visual entre la imagen y su modelo" (Costa, 1991, 56). En la novela, Carrasquilla, en la voz del narrador de la historia, ratifica que el gran amor que siente Ligia por Mario es el resultado del efecto logrado por la percepción de la efigie fotografiada:

A medida que compara, se le crecen su beldad y su elegancia. ¿Cómo dudar, entonces, de su éxito con Mario? Y aunque ella no fuese tanto como era, ¿no sentía esa corazonada intuitiva que nunca engañaba? Su corazón tan grande adivinaba el futuro: ¡sentir aquel amor por un retrato, y luego, sin suponerlo ni por sueños, venir ella a Medellín a la llegada del retratado, y a su propia casa! ¿Qué

otra cosa podía ser esta coincidencia, sino la premisa segura de su destino? Él era quien juntaba las dos media naranjas, que tendrían de atraerse sin que nadie lo impidiera. (Carrasquilla, 1995b, 35).

Sabemos por Joan Costa (1991, 61) que el efecto de realismo del retrato consiste, en buena parte, en hacer desaparecer completamente de la imagen la mediación del fotógrafo y del mismo medio, y hacer aparecer en su lugar el acontecimiento. "Es un sacrificio del fotógrafo y de la fotografía como si éstos no existieran en absoluto, en favor del hecho real". Para Ligia, el Mario del retrato es el Mario real, y es su Mario. No hay distancia con la imagen, el valor representativo de la fotografía ha obrado en ella con descomunal fuerza. La fotografía, más que cualquier otra forma de la imagen, dice el teórico español, "es esencialmente signo y metáfora de la ausencia" (78). De allí que para Ligia el retrato sustituya al ser humano, lo reemplace. Para ella, poseer el retrato es poseer a Mario:

Pero Ita, que ya la quiere, que le tiene lástima por sus quimeras, se confunde cuando oye las burlas de Lastenia y las sirvientas. ¡Le ruega, le suplica, les oculte ese enamoramiento tan extraño! ¡Le llevarían el cuento a la señora y a las niñas, y ellas se lo dirían todo al doctor Mario! Lo mejor era que lo cogiese "desprevenido y de boca" para darle el golpe. Ante esa lógica, la indiscreta se modera, pero quiere que Ita le consiga, robado, un retrato de Mario (Carrasquilla, 1995b, 78).

Aunque irracional, el amor que nace en Ligia a partir del retrato de Mario tiene visos de credibilidad. La fotografía es la puesta en escena de una existencia. De alguna manera, el amor de Ligia es la reafirmación del uso sentimental de la imagen, bien explicado por Henry Van Lier así:

... como huella luminosa, la foto es la presencia íntima de algo, de una persona, de un lugar, de un objeto. Al mismo tiempo, da la idea más intensa del sólo – una – vez. Fecha despiadadamente a los seres más vivos para nosotros, pero fuera de toda duración. Los pone en un espacio estrictamente localizable, pero fuera de verdaderos lugares... se ve cuánto partido pueden sacar el amor, el odio, la espera, la desolación y el duelo de la fotografía (Costa, 1991, 61).

Es tan real el uso sentimental que despierta el retrato en Ligia, pero tan exagerado, que hasta Ita, la criada, empieza a tomar medidas preventivas:

... la maternidad en que la ha puesto don Silvestre supera sus capacidades; esta su hija de retruco se le va antojando muy desclavada; pero este "enamoramiento por retrato", ¡sí! no estaba en sus libros! ¡Si ella lograra entretener, en la calle, a la loquilla, siquiera hasta el día del matrimonio! (Carrasquilla, 1995b, 37).

Toda imagen transmite informaciones icónicas, ya que la imagen es isomórfica por naturaleza, es decir, lo que ella representa se parece perceptivamente a lo real representado. Para Ligia, el retrato y Mario son lo mismo. No hay diferencia. Así se deja entrever en el justo momento de la confesión de su amor:

Busca. En un rincón, junto a unas palmas nemorosas, hay asientos desocupados; cerca, dos alemanes conversan en su lengua con una señora muy fea. Allí se sientan, y... otro anuncio: ¡por ahí lo había visto, al través del vidrio, la noche de la llegada!
- ¡Tenía muchos deseos de tratarla! Pero ya ve: viviendo en una misma casa y apenas le he conocido hoy.

- ¡Sí, doctor!... ¡Sí, Mario!... ¡Usted ha tenido tantas visitas y tantas atenciones!... (sin fingimientos de voz ni de mímica, sin arrumacos, y con ojos chispeantes muy sinceros de pasión) -. Pero ¡usted y yo teníamos que encontrarnos en la vida!... ¡Eso lo sabía yo hace mucho tiempo!...

- ¿De veras, Ligia? ¿Pero cómo lo sabía?

- ¡No sé cómo, Mario!... ¡Pero, desde el año pasado, que don Silvestre nos mostró en casa, un retrato de usted, comprendí que usted era el hombre que yo soñaba... y que teníamos que encontrarnos algún día!... (Carrasquilla, 1995b, 55).

Dice Costa (1991, 59) que una fotografía es un documento que se descifra por un número de interpretaciones posibles mucho más alto que en el caso del texto, "sobre todo porque éste proporciona menos información por segundo y porque las reglas de la sintaxis y la convención de lectura, que son muy estructuradas, imponen un esquema de exploración bastante rígido". Así, la interpretación que Ligia hizo del retrato, aunque exagerada, es válida, creíble y posible, tanto en la novela como en la vida real. El efecto de la imagen fija, la fotografía en este caso, en Ligia, lo describe ella en el mismo diálogo con Mario, así:

¡Figúrese, usted, que desde muy jovencita, yo he presentado el hombre que ha de ser mi dueño, mi Dios y mi todo! Yo lo adoraba sin conocerlo, porque... ¡esas cosas son tan raras! Yo me lo figuraba unas veces de un modo y otras muy distinto; me figuraba unas veces que era poeta; y otras, que era doctor. ¡Pero siempre muy bello y muy importante! Y yo lo esperaba: ¡sabía que habría de llegarme sin remedio! (Carrasquilla, 1995b, 57).

Con Carrasquilla queda claro que la fotografía nos hace transitar entre la

certidumbre y la alucinación ya que el peso de su estatuto ontológico descansa en su condición de marca resplandeciente que ha dejado la inevitable presencia del referente. Esa es la magia y la validez de la fotografía. Nótese que Ligia imagina a partir de la imagen, construye su propio Mario y luego entra a detallar el papel hipnótico que jugó la imagen en ella:

- Siga, Ligia: -dice el doctor, realmente interesado-. Cuénteme bien cómo fue eso del retrato...

- Lo más sencillo, Mario; ¡pero al mismo tiempo, lo más raro y misterioso! Como le digo, nos mostró don Silvestre el retrato, y me dijo que no le habían hecho favor: que usted era mucho más buen mozo de lo que estaba en la fotografía. ¡A mí se me clavó ese retrato aquí en el corazón! ¡Lo veía seguido a usted, tal como es! El mismo color de la cara, las mismas manos, el mismo caminado... ¡todo! Yo lo veía en sueños y lo veía despierta; me hablaba, lo mismo que usted me habla ahora. ¡Ay, Mario!... ¡Las noches que yo he pasado por usted! ¡Las lágrimas que me ha costado! ¡De ahí me vendría el paludismo, porque no comía, ni dormía, ni podía hacer nada en formalidad!. (Carrasquilla, 1995b, 59).

Mario, en su diagnóstico médico, reconoce el exagerado efecto del retrato en Ligia. Lo valida a través de la voz del narrador:

... nunca había dado con una hembra tan extraña y tan paladinamente amorosa y soñadora. La historia del retrato no le parecía una invención improvisada para el caso, y la convicción y la sinceridad de esta enamorada, que le salía de improviso, las encontraba muy reales (Carrasquilla, 1995b, 59).

Finalmente, en la novela de Carrasquilla, hay otra alusión al papel de la imagen fija, en

otro momento, cuando Celsa y Cosme hablan en casa de Ligia y se hace alusión a otra fotografía que tiene también su papel hipnótico, pero en un grado menor al que tuvo en Ligia y que podría asumirse como un valor simbólico, un poco más abstracto, diferente al valor representativo que tuvo la fotografía en Ligia.

-¡Pero, ve, ole m'hijo! – dice Celsa con su infantil ingenuidad-. ¡Tal vez no es compuesto: muy verdad que ella se privó con el retrato de Mario!...

- ¡No sea inocente, negrita! Pudo haberse enamorado un momento, o suponérselo. ¡Con la imaginación se hace todo!

¿No has vivido siempre tan celsosa de ese retrato que te di a guardar desde que nos casamos? Pues ahí verás: ¡es de una mujer que murió antes de yo haber nacido! Ese retrato ha pasado, de enamorado en enamorado, de ladrón en ladrón. Yo soy el último poseedor, porque se lo robé en Medellín a un discípulo, que se lo había robado en Bogotá. Se lo dejaré a Cosmito en herencia, para que sigan amándola de generación en generación. ¡Nunca te he dicho de quién es, por intrigarte! Es de Elvira Silva, hermana del poeta: ¡de ese que compuso aquel Nocturno que hacía crispas a Ligia y a vos misma!... (Carrasquilla, 1995b, 88).

De Petrona a *Ligia Cruz*: la imagen que transforma al sujeto

Carrasquilla se torna más evidente en su juego con la imagen cuando el relato da cuenta expresa del retrato aquel que provocó el amor de Petrona. Pero es justamente el mismo momento en el cual el autor nos entrega todo el peso de la imagen cinematográfica en la obra. Se trata de un valor detonante de cambios, de transformaciones sustanciales en el relato. A partir de este instante muere Petrona para que

en su mente, en su mundo y en su medio haga presencia la identidad de Ligia Cruz. Así, la imagen fotográfica, fija, el retrato de Mario, que inspiró el enamoramiento, ahora se convierte en marca identitaria a través de la imagen en movimiento. Una película le permitirá ver a Petrona cómo quiere verse, quién quiere ser, cómo quiere ser, es más, le muestra, le deja visualizar, quién es realmente según su propio deseo. Petrona deja una vida, la deja morir o la mata, para iniciar la vida de la que ella es ahora: Ligia.

¿Todo convergería al suceso: ¡todo! ¡Hasta el cambio de nombre! Ese tuyo, herencia infeliz de una de sus abuelas, sólo queda en el libro parroquial de su nativa Segovia: ya no se llama Petrona: ¡se llama Ligia! Ha visto 'Quo Vadis' en el cine. Matamoros le ha prestado la novela. Se ha sentido muy parecida a esa Ligia de la película, y claro ha comprendido al punto que estaba llamada ab aeterno para ser la tocaya de la princesa encantadora. No se explicaba cómo al bautizarla, no hubiera dado su padrino con el nombre predestinado de su ahijada. Sí ¡Ella era Ligia, Ligia Cruz! ¡Qué hermosura! Perdía la dedicatoria de la 'María', perdía direcciones y vocativos tiernos de postales amorosas. ¡Pero qué importaba! Corre a marcar su nueva ropa, corre a que le hagan las tarjetas con su nombre verdadero, 'Ligia Cruz'. ¡Qué música y qué expresión! Parecía como el canto de un pájaro misterioso de los montes. El nombre se divulga en el instante. (Carrasquilla, 1995b, 36).

El nombre es la identidad, la marca. Refleja lo que se es y lo que se quiere ser. Cambiar de Petrona a Ligia tiene una lógica. En la primera versión de la película de corte épico, se muestra la persecución del cristianismo por parte del Imperio Romano y la caída de Roma a manos del neurótico emperador Nerón. En la historia,

a su regreso a Roma después de tres años en el campo de batalla, el general Marco Vinicio Marco, romano pagano y feliz, se enamora de Ligia. Pero ella es cristiana y no quiere tener nada que ver con un guerrero. Aunque creció en Roma y fue adoptada por un general retirado, técnicamente es una esclava de Roma. Por ello, Marco consigue que el emperador Nerón le ceda a Ligia en pago a sus servicios. Aunque ella lo rechaza, en su interior se sentirá atraída por él. Finalmente se enamoran y se convierten a la fe cristiana en este gran éxito del cine histórico épico. El amor de Ligia es puro, pasional, intenso, pero es servil. La diferencia de clases entre ella, esclava, y él guerrero, condiciona el sentimiento. La Ligia de Carrasquilla asumió un amor igual, pasional, intenso y a la vez lejano y servil, producto de su condición de provinciana ante la ciudadana y superior posición social de Mario.

EL CINE, UNA IMAGEN SOCIAL

Paralelo al amor despertado por el retrato, esencia del relato, Carrasquilla da pistas contundentes para llevar al lector hacia la imagen, hacia la incidencia que la imagen tiene en la historia y en sus personajes. Si de una parte Petrona lleva consigo un imaginario profundo, si ha asimilado y apropiado con fantasía el cúmulo de imágenes que la sociedad ha construido sobre la belleza, sobre el estatus, la riqueza, el modo como debe verse una mujer atractiva, sobre ciudades extranjeras, sobre el amor, de otra parte, está próxima a sentir y aprehender en su vida la incidencia e impacto de la imagen representativa, fija o en movimiento. Este primer conjunto de imágenes sociales forma parte de un agregado cultural, de un proceso social de asimilación propio de los intercambios simbólicos. En sí mismo, no se analiza como imagen, más bien se toma como imaginario producto de las imágenes.

Éste se genera por la forma como unas personas ven a otras en la sociedad, por el modo como algunos, o todos, quieren verse después de observar personas, ciudades o lugares que actúan como modelo, a modo de imágenes vicarias. Este es el tipo de imagen que Carrasquilla construye sutilmente en el fondo de sus personajes, en su elaboración psicológica, pero además, en el entramado de sus relatos, en la mirada a la sociedad, en el proceso de modernización.

Este conjunto de imágenes, estos imaginarios sociales de la moda, lo *fashionable*, la apropiación de prácticas culturales en el modo de vestir, hablar, imitar los usos europeos y constituir modelos de actuación de acuerdo con la presunción de que están inspirados en las sociedades verdaderamente cultas como las de París u otras ciudades de Europa, lejos de ser elementos aislados de la narrativa de Carrasquilla, constituyen una concepción muy clara de las imágenes que ve el autor, del modo como asume lo moderno, lo verdaderamente moderno y de su idea de la imagen en el desarrollo de la sociedad. A partir de allí, la imagen representativa, icónica, como son la fotografía y el cine, jugarán un papel no sólo más evidente sino central en la trama de la novela.

Esas imágenes sociales que actúan como síntesis de los imaginarios y de los modelos sociales así como la imagen representativa de las películas y los retratos empiezan a ser entretajadas en un cuidado manejo a través de la técnica literaria para construir y constituir la grandeza del personaje, su trascendencia como reflejo de la contradicción y el conflicto humanos, su fragilidad como sujeto hecho de sueños y siempre inferior a una vida que no domina, que no le pertenece. Ese personaje, a merced de fuerzas superiores a ella, que sin embargo supone estar en el camino de hacer realidad sus fantasías y anhelos, se enfrentará a todo el poder de la imagen y no logrará salir

avante. Aun cuando supone ser ella misma, Petrona, la que decide a través de la imagen cuál es su real identidad termina transformada por esa imagen y golpeada por la vida que le hace contraste.

Carrasquilla es sensible al cambio, a la transformación social brusca, y el cine hace parte de esa transformación en la Medellín de comienzos del siglo XX. La primera mención al cine, como acto social aparece en el diálogo de Petrona con Ita sobre la futura llegada del doctor Mario; la criada le dice:

Usted no sabe cómo son aquí las campañas para recibir a una gente como esa que viene: misiá Ernestina y las niñas y el niño Jaime se van al tope, hasta Puerto Berrío, con tres días de anticipación. Después viene el casamiento: y, si desde ahora están en el brete de las invitaciones y los preparativos, ¿cómo será a su parecer en la última semana? Se va a ver sola, íngrima; ¡allá verá! Pero usted sufre aquí porque quiere: dígale a su padrino que la mande al hotel de las señoras Santos. ¡Eso es un encanto! Constantemente vienen señoras y niñas de todas partes; allá viven muchos estudiantes muy buenos mozos y muy cachacos; y todos están como en familia. Hay pianola y bailan mucho, y **van al cine** y a paseos todos en parranda. (Carrasquilla, 1995b, 27).

Este papel social del cine se respalda en el momento en que Don Silvestre le entrega a Ita (Andrea) el cuidado de Petrona delante de Ernestina. Le dice que se la lleve a vivir al hotel,

Paralelo al amor despertado por el retrato, esencia del relato, Carrasquilla da pistas contundentes para llevar al lector hacia la imagen, hacia la incidencia que la imagen tiene en la historia y en sus personajes

que le compre ropa, que le enseñe comportamiento social y le da instrucciones de los sitios a los que debe llevarla, así:

En fin, la compone y la perfila y le enseña todas las paradas y caminados de una muchacha filático. ¡Usted sabrá cómo! Pida lo que sea, en cualquier parte, y que me lo apunten. Si dudan, ahí está el teléfono. Me la saca a pasear y a mostrarle todo. Cuando el auto o el coche no estén en bunde, saldrán en ellos; cuando estén, alquilan el vehículo que quieran. La lleva a Caldas, a Envigado y a donde le dé la gana; la lleva **al cine** y al teatro. (Carrasquilla, 1995b, 30)

En un texto de César Augusto Giraldo y titulado: *Carrasquilla y el cine recién nacido, Imágenes de una princesa encantadora*, el autor da cuenta de la importancia que para los habitantes de la ciudad tenía el cine en las primeras décadas del siglo XX. Esto explica su utilización en la obra y realza la capacidad de Carrasquilla para interpretar la sociedad que vivía y la inmersión de la misma en el mundo moderno, en la Modernidad:

Asentándose oficialmente en el Circo España y el Teatro Bolívar, el cine dejaba de ser un mero espectáculo de temporada y entraba a formar parte de la vida diaria de los medellinenses. Entre las primeras cintas de aquel cinematógrafo que causaron revuelo aquí como en tantas parte del mundo, estaban El cinturón de oro, Dante Alighieri, Napoleón y Quo Vadis. (Giraldo, César, 1994,2)

Finalmente, es preciso plantear cómo las palabras del mismo Carrasquilla expresan su

concepto sobre el cine, y ofrecen pistas para comprender a esta Ligia Cruz, para observar, sin ingenuidad, la trascendencia que tiene la imagen en esta novela y para advertir el manejo que de la misma hace Carrasquilla a través de su técnica narrativa:

¿Es el cine un espectáculo tan instructivo como se dice? Ni modo de dudar. Con todas las ficciones ramplonas e insignificantes como exhibe a menudo, enseña más de lo que cualquiera puede figurarse. El ojo es ventana por donde se asoma el entendimiento, y toda cosa real o figurada suministra alguna idea a

la mente, alguna vibración al sentimiento" (Carrasquilla, 1994, 109).

Carrasquilla hace referencia expresa a las posibilidades instructivas del cine. Sin embargo, la idea sobre cómo a través del ojo se puede recibir el entendimiento pero así mismo toda cosa real o figurada permite comprender lo que le sucedió a Ligia. Para Carrasquilla no es gratuito o inmotivado el papel de la imagen, de la fotografía o el cine, él concibe aquella proyección como transformadora, sabe que las personas, Ligia en este caso, no serán las mismas después de vivir expuestas a la pantalla.

NOTAS

- 1 Candidatos a Magísteres en Literatura Colombiana de la Universidad de Antioquia. Contacto jjosorio@udem.edu.co, usanchez@udem.edu.co
- 2 El resaltado en negrilla es nuestro.

BIBLIOGRAFÍA

- AUMONT, Jacques. *La imagen*. Barcelona, Editorial Paidós. 1992.
- AUMONT, Jacques (et. al). *Estética del cine*. Ediciones Paidós. Barcelona, España. 1983.
- CARRASQUILLA, Tomás. *Entrañas de niño*. Medellín, Universidad Pontificia Bolivariana. Primera edición. 1995.
- CARRASQUILLA, Tomás. "El buen cine". En *Revista Kinetoscopio* N°26. Medellín.
- CARRASQUILLA, Tomás. *Ligia Cruz*. Medellín, Universidad Pontificia Bolivariana, Primera edición. 1995.
- CARRASQUILLA, Tomás. *Obras Completas. Tomo II*. Medellín, Editorial Bedout. 1958. Página XI.
- COSTA, Joan. *La fotografía: entre sumisión y subversión*. México, Editorial Trillas. 1991.
- ECO, Umberto. *Análisis de las imágenes*. Editorial Tiempo Contemporáneo. Buenos Aires, Argentina. 1972.

GÓMEZ MOLINA, Juan José en *Las lecciones del dibujo*. Madrid, Editorial Cátedra. Segunda edición. 1999.

GUBERN, Roman. *La mirada opulenta*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1987.

DEBRAY, Regis. *Vida y muerte de la imagen, Historia de la mirada en occidente*. Barcelona. Editorial Paidós, 1998.

PANOFSKY, Erwin. *El significado de las artes visuales*. Editorial Alianza. Madrid, España. 1980.

GIRALDO, César Augusto. Carrasquilla y el cine recién nacido, imágenes de una princesa encantadora. En: *Revista Kinetoscopio*, No. 26, Medellín.