



UNIVERSIDAD  
**NACIONAL**  
DE COLOMBIA

**Representación de la realidad en la  
novela colombiana de la segunda mitad  
del siglo XIX: Estudios  
de *María, Manuela, Tránsito y Aura o las  
violetas***

**Sergio Andrés Pérez Lozano**

Universidad Nacional de Colombia  
Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Literatura  
Bogotá, Colombia

2022



# **Representación de la realidad en la novela colombiana de la segunda mitad del siglo XIX: Estudios de *María, Manuela, Tránsito y Aura o las violetas***

**Sergio Andrés Pérez Lozano**

Tesis o trabajo de investigación presentada(o) como requisito parcial para optar al título de:

**Magister en Estudios Literarios**

Director (a):

Doctor Víctor Raúl Viviescas Monsalve

Línea de Investigación:

Literatura colombiana del siglo XIX

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Literatura

Bogotá, Colombia

2022



*Dedicatoria*

*A mis padres y a mis hermanos*



## Declaración de obra original

Yo declaro lo siguiente:

He leído el Acuerdo 035 de 2003 del Consejo Académico de la Universidad Nacional. «Reglamento sobre propiedad intelectual» y la Normatividad Nacional relacionada al respeto de los derechos de autor. Esta disertación representa mi trabajo original, excepto donde he reconocido las ideas, las palabras, o materiales de otros autores.

Cuando se han presentado ideas o palabras de otros autores en esta disertación, he realizado su respectivo reconocimiento aplicando correctamente los esquemas de citas y referencias bibliográficas en el estilo requerido.

He obtenido el permiso del autor o editor para incluir cualquier material con derechos de autor (por ejemplo, tablas, figuras, instrumentos de encuesta o grandes porciones de texto).

Por último, he sometido esta disertación a la herramienta de integridad académica, definida por la universidad.



1095906370.

Nombre

Sergio Andrés Pérez Lozano

Fecha 01/08/2022





# Resumen

## **Representación de la realidad en la novela colombiana de la segunda mitad del siglo XIX: Estudios de María, Manuela, Tránsito y Aura o las violetas**

El siglo XIX en Colombia fue particular para la literatura por su componente semiótico y social. En la segunda mitad, hubo una mayor divulgación de novelas con nombre de mujer. En estas obras, se muestra una representación de la mujer neogranadina a partir de la imagen de la Virgen María. Esta investigación surgió a partir de la pregunta ¿Cómo era la representación de la realidad del siglo XIX en la literatura de este periodo? Se estableció entonces una metodología de trabajo en la que se analizaron cuatro obras escritas en la segunda mitad de este siglo: María, Manuela, Tránsito y Aura o las Violetas. Se tomó el análisis crítico de Auerbach sobre la representación en la literatura de Occidente. A partir de ahí, se estableció que la literatura decimonónica imitó dos tipos de personajes femeninos; uno que acepta el ideal de la Virgen María y otro que lo impugna.

**Palabras clave:** Representación de la realidad, imitación platónica, literatura colombiana del siglo XIX

## **Abstract**

### **Representation of reality in the Colombian novel of the second half of the 19th century: Studies of María, Manuela, Tránsito and Aura or the violets**

The 19th century in Colombia was particular for literature due to its semiotic and social component. In the second half, there was a greater dissemination of novels with a woman's name. In these works, a representation of the woman from New Granada is shown based on the image of the Virgin Mary. This research arose from the question: How was the representation of the reality of the nineteenth century in the literature of this period? A work methodology was then established in which four works written in the second half of this century were analyzed: María, Manuela, Tránsito and Aura or las Violetas. Auerbach's critical analysis of representation in Western literature was taken. From there, it was established that nineteenth-century literature imitated two types of female characters; one who accepts the ideal of the Virgin Mary and another who contests it.

**Keywords: representation of reality, platonic imitation, 19th century Colombian literature**

## Contenido

<b>1</b>	<b>A manera de prólogo .....</b>	<b>13</b>
<b>2</b>	<b>Introducción .....</b>	<b>20</b>
<b>3</b>	<b>Capítulo I: La Representación de la realidad a partir del discurso del decoro y la moralidad en la narrativa del siglo XIX: un análisis en María, Manuela, Tránsito y Aura o las violetas .....</b>	<b>25</b>
3.1	Auerbach y la representación de la realidad en la literatura de occidente .....	28
3.2	El mundo de la representación de la literatura del siglo XIX colombiano: las propiedades culturales .....	30
3.3	La representación de la mujer neogranadina en la literatura como medio para mantener la moral de la sociedad .....	33
3.4	El ideal femenino en la literatura del siglo XIX.....	34
3.5	Las normas del Decoro y la moralidad en la novela colombiana del siglo XIX..	38
3.6	El <i>Decorum</i> como retórica para afianzar la moral en <i>María</i> y <i>Aura o las Violetas</i>	40
<b>4</b>	<b>Capítulo II: Representación de la realidad en la literatura colombiana de la segunda mitad del siglo XIX .....</b>	<b>46</b>
4.1	Bosquejo general .....	46
4.2	Literatura del siglo XIX colombiano .....	49
4.3	Aura o las Violetas: Entre la moral y el amor .....	52
4.3.1	La moral en el comportamiento de la mujer en el siglo XIX .....	57
4.3.2	La figura del hombre de la casa como forma de construcción del ideal femenino del siglo XIX .....	59
4.4	<i>María</i> de Jorge Isaacs: el cuerpo intocable .....	64
4.4.1	Erotismo y Sensualidad .....	66
4.4.2	La presencia de la Muerte.....	70
4.4.3	Elementos de la Realidad: Decoro, matrimonio y moralidad.....	72
4.5	La representación del deseo en el cuerpo del personaje femenino del campo en Tránsito de Luis Segundo de Silvestre .....	75

4.5.1	La mujer terrenal en Tránsito .....	76
4.5.2	Las gentes de por acá.....	80
4.5.3	Las mujeres de por acá .....	83
4.5.4	La muerte.....	85
4.6	Manuela: el criollismo y el personaje criollo .....	89
4.6.1	Lo real en el costumbrismo .....	89
4.6.2	Manuela: personaje criollo .....	91
4.6.3	Eugenio Díaz y el Costumbrismo.....	93
<b>5</b>	<b>Verdad y veracidad: un discurso entre la Representación de la realidad y la literatura colombiana del siglo XIX .....</b>	<b>99</b>
5.1	Lo permitido y lo inconcebible .....	101
5.2	La heroína en la Novela colombiana de la segunda mitad del siglo XIX .....	106
5.3	Representación de la mujer como eje problemático de la realidad del siglo XIX	112
5.3.1	María y los espacios femeninos.....	114
5.3.2	El deber ser .....	118
5.3.3	La mujer de campo como amenaza al idealismo femenino.....	121
5.3.4	Las mujeres en lo privado y los hombres en lo público .....	126
<b>6</b>	<b>Conclusiones.....</b>	<b>132</b>
<b>7</b>	<b>Bibliografía.....</b>	<b>138</b>

## 1 A manera de prólogo

La representación de la realidad, adelantándonos un poco al tema, es básicamente la forma como se muestra la realidad en una obra artística. Es un concepto que de por sí ya tiene una explicación sencilla, pero cuando se trata de definir la representación de un momento histórico o de un tiempo pasado es cuando se hace necesario recurrir a la Historia, la teoría y la crítica de manera análoga. De acuerdo con lo anterior, el camino que hemos tomado en esta investigación pasa, primero, por una recuperación sintética de la teoría de la representación en la literatura, por la identificación de los contenidos que asume la realidad en el periodo estudiado y su forma de aparecer en las transposiciones literarias que son las novelas estudiadas, para desembocar en el análisis de la realidad en las cuatro obras literarias del corpus seleccionado. Pero este prólogo no tiene la intención de mostrar la línea de investigación que se ha tomado, sino, solamente mostrar qué fue lo que se tomó en consideración y lo que no se tomó y por qué no se tomó, para tener mayor claridad sobre este concepto de la representación.

Aunque pareciera innecesario hablar de lo que no se tomó, a lo largo de la investigación, se encontró un conflicto entre la representación desde la poética de la mimesis y la representación desde la poética de los mundos posibles; motivo por el cual es necesario

hacer un repaso por lo que se deja atrás para entender qué es lo que se pone en los capítulos venideros y de esta forma entender la representación de la realidad en la novela colombiana de la segunda mitad del siglo XIX desde la poética de la mimesis.

La pregunta con la que empezamos esta investigación es: ¿Cómo se representa la realidad en la novela colombiana de la segunda mitad del siglo XIX? Pregunta que será respondida en las conclusiones. Pero lo interesante, por ahora, es aclarar que la tesis solo toma la representación, la realidad y la novela colombiana de la segunda mitad del siglo XIX como objetos de análisis. Por lo tanto, quedan excluidos conceptos como recepción de una obra, algunos aspectos históricos del siglo XIX y críticas a las novelas del corpus que analizan conceptos ajenos a la representación de la realidad.

En cuanto a la representación, como primer eje de análisis, hemos tomado a Erich Auerbach como un punto inicial para explicar que la representación ha sido un eje problemático histórico y no es solo un concepto de la modernidad. En su libro *Mimesis*, Auerbach hace un recorrido por las obras más significativas de Occidente para hablar de la complejidad de la representación. Tomamos a Auerbach porque, a partir de él, entendemos que la representación es un problema histórico y la realidad ha sido representada siempre de acuerdo con los elementos sociales y políticos que resultan ser relevantes para los mismos autores del momento, quienes son los que interpretan la misma realidad.

La perspectiva crítica de Erich Auerbach es historicista, por lo tanto, dejamos aparte el aspecto sobre la receptividad de una obra y las prácticas de lectura, correspondiente al nivel pragmático. Leer es un acto social, cultural e histórico, en el que el texto se descifra de forma colectiva (Renán, 2013, pág. 163); es decir, no solo con un aprendizaje sistemático de una

estructura gramatical, sino de la comprensión misma del mundo. Estos tres componentes, social, cultural e histórico, están presentes en las prácticas de lecturas y en la recepción de una obra. Por lo tanto, esta situación crítica se deja de lado.

El problema del análisis en profundidad del concepto de prácticas de lectura, que hemos descartado de la investigación, es debido a su enfoque pragmático, puesto que se analiza los actos de leer en periodos históricos concretos, en donde se mira no solo el acto de leer en sí, sino también la relación del lector con el mundo. Chartier pone de relieve el ejemplo de la Edad Media, en la que se leía en voz alta ante un público que escuchaba (Renán, 2013, pág. 165); tanto lector como oyente no solo descifraban un universo textual sino un mundo de conceptos asociados a sus experiencias de vida. Pero la lectura en voz alta cambió rotundamente con el uso de la imprenta que modificó esta práctica cultural. Si se tomara, por ejemplo, este enfoque sería necesario indagar sobre la forma en la que el periódico literario del siglo XIX en Colombia, como el *Mosaico*, era leído por sus suscriptores en un ambiente de emancipación y tensión política. No deja de ser llamativo, pero por fuera de los intereses de la poética mimética de los objetivos de esta investigación. Lo pragmático de la representación queda, por lo tanto, excluido del análisis del corpus seleccionado.

Las prácticas de lectura son un componente asociado a factores como la experiencia social del lector, donde él resulta ser un eje fundamental. Al considerar esto, se entra indiscutiblemente en el tema de la estética de la recepción, tema que, de igual manera, ha sido excluido. Wolfgang Iser y Hans Robert Jauss son dos teóricos que han analizado la recepción de una obra, la cual se refiere básicamente a la experiencia del lector en su encuentro con el texto, la obra o el libro.

El lector, la obra y el público conforman la triada de la teoría de la comunicación literaria, la cual proviene de lo que se conoce como Estética de la Recepción. La comunicación literaria es un proceso dialéctico en el que intervienen estos tres elementos; su “movimiento, entre producción y recepción, pasa por la intermediación de la comunicación literaria. De este modo, la noción de recepción es entendida en el doble sentido de acogida (o apropiación) e intercambio” (Jauss, 1980, pág. 34). En las mismas palabras de Jauss, la Estética de la Recepción se entiende como el efecto que produce la obra de arte y como esta es recibida por su público o lector (pág. 34). Se consideraría, entonces, como el aspecto final del proceso de lectura o de las prácticas de lectura; el ejemplo que Roger Chartier pone de manifiesto en su último libro, *El presente del pasado. Escritura de la historia, historia de lo escrito* (2005), sobre las prácticas de lectura en la Edad Media, cuando se leía en voz alta ante un público, tiene también cabida para definir este concepto. En aquellos tiempos antes de la imprenta, el lector provocaba en su audiencia emociones por la lectura en voz alta. Pero, adentrándonos un poco más en esta teoría, podemos evidenciar que no solo se trata de los efectos emocionales del lector, sino en todo aquello que pueda ocasionar la obra en su público, que va desde una modificación del aspecto interno e individual del pensamiento hasta la reinterpretación y nueva producción de la obra o de otra adyacente creada como base por la original (pág. 34).

La estética de la recepción es una teoría que analiza la interacción entre la producción y la recepción. De acuerdo con esto, la representación de la realidad desde lo mimético no se mueve o no interactúa de ninguna manera entre la producción y la recepción, solo se le permite estar o mantenerse en el punto medio, en el sentido que va desde la producción y llega a la recepción, por tanto, es el mensaje que se trasmite de un lado a otro. La



representación es el sentido que tiene la realidad en la obra. Entendido de esta forma, no toma la producción, enfoque destinado a la obra y al autor; ni a la recepción, enfoque destinado al lector, sino solo al mensaje, el cual se encuentra basado en el mundo real extratextual ( (Castillo, 2018).

El problema de la representación en relación con las prácticas de lectura y la estética de la recepción está anticipada de alguna manera en la propuesta de Lynn Hunt sobre la Nueva Historia Cultural. Roger Chartier habla de este concepto en el primer capítulo de su último libro ya citado, *El presente del pasado Escritura de la historia, historia de lo escrito* (2005), al señalar que la Nueva Historia Cultural “centra su atención en los lenguajes, las representaciones y las prácticas, para proponer una manera inédita de comprender las relaciones entre las formas simbólicas y el mundo social” (Chartier, 2005, pág. 13). La relación entre el texto, como un contenedor de formas simbólicas, y el mundo social permite establecer también una relación entre lo pragmático y lo semántico dentro de la obra. Pero queremos resaltar que no es de nuestro interés ir de un lado a otro sino solo establecernos en un punto: en la representación de las formas ficcionales de la realidad en la obra (Castillo, 2018). No es un movimiento que indaga lo pragmático de la obra sino solo aquello que puede ofrecer un entendimiento del mundo real extratextual. La cercanía entre lo pragmático y lo semántico también se establece porque se obligaba a comprender una obra según lo simbólico de la realidad, los ritos y las relaciones sociales. Las representaciones del mundo son producto de formas simbólicas sociales y colectivas y no meramente sensibilidades internas e individuales, ahí es quizás el punto en donde existe la problemática, al considerar lo pragmático y lo semántico un solo núcleo de análisis.

Así mismo, la confusión entre la recepción de la obra, en la que se involucran indiscutiblemente las funciones del lector, se dio por el nivel de significación que existe en ella y que el lector encuentra gracias a su experiencia social y a su encuentro cercano con los elementos de lo real que están dentro de la obra y que el lector ve a su alrededor. “La lectura tiene una historia y la significación de los textos depende de las capacidades, de las convenciones, y de las prácticas de lectura particulares de las comunidades que integran, en la sincronía o en la diacronía, a sus diferentes públicos” (Chartier, 2005, pág. 27). Entendemos que de acuerdo con todo lo anterior, como lo revela Chartier, existen dos mundos, uno referente al texto y otro referente al lector (pág. 27). Entonces, en la representación de lo social existe un mundo de los objetos y otro mundo para el lector o para las comunidades de interpretación. Por lo tanto, la investigación pretende solo mantenerse en el mundo de los objetos o el mundo de lo simbólico. Se deja atrás entonces el mundo del lector y la teoría de la Estética de la Recepción.

Finalmente, lo real en el corpus seleccionado no se toma de forma individual, sino según aquellos aspectos de la realidad que son comunes en todas las obras. Si miramos de forma aislada a *Tránsito* desde el componente de lo real, tendríamos que analizar el sistema económico presente en el campo colombiano del Magdalena, aspecto que no se encuentra en *Aura o las violetas*; o lo real en *María* que hace referencia a un sistema político liberal, cuando los esclavos son liberados y son felices con su amo, situación que no se aprecia en *Manuela*; etc. Estos componentes que hacen parte de lo real no se aprecian de forma conjunta en las cuatro obras seleccionados. Por tal motivo, en esta investigación el análisis de lo real se hace desde lo que es común en todas ellas. No tomamos, por consiguiente, el análisis del sistema político en *María*, ni el sistema económico en *Tránsito*, ni las relaciones sociales de

los personajes del campo ni de la ciudad. Miramos, por consiguiente, un eje temático análogo en todas ellas y, este eje, en nuestra propuesta, es evidentemente la mujer y su representación en el personaje femenino principal y su relación con el mundo ficcional en el que se encuentra y su relación con los demás personajes.

En el siglo XIX, adelantándonos un poco, surgieron una serie de manuales educativos para la mujer que buscaban mantener y fortalecer una serie de normas y pautas conservadoras y cristianas sobre el hogar, el matrimonio y la fidelidad; una especie de discurso del decoro que obligaba a la mujer a comportarse de cierta forma. Esto generó que fuera un sujeto de notable interés para los escritores. Por lo tanto, el punto análogo en las cuatro novelas analizadas es ella y su representación como elemento de la realidad, por esto es que se analiza la representación de la mujer en esta investigación.

## 2 Introducción

En una entrevista realizada al científico Stephen Hawking sobre los universos paralelos, el periodista John Oliver preguntó: “Usted sostiene la creencia de que puede existir un número infinito de universos paralelos. ¿Esto podría significar que hay un universo allá afuera donde yo soy más inteligente que usted?” Y con el sentido del humor que siempre tuvo este científico respondió: “Sí, y también un universo donde usted es chistoso” (Oliver, 2014). Aunque no deja de causar risa esta respuesta, es bien cierto que estas palabras resumen en parte la teoría de los mundos posibles en la literatura. Básicamente, los mundos posibles son universos paralelos, que establecen con el mundo real relaciones caracterizadas por ciertas propiedades culturales. Siguiendo la misma tónica del prólogo, qué es y qué no es, es necesario establecer las diferencias entre la teoría de Eco (*Lector In Fabula: La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, 1981) y la teoría de la Mímesis. Esta distinción nos permitirá establecer un análisis referencial de las obras seleccionadas del siglo XIX. La mimesis platónica (Castillo, 2018) nos habla sobre la referencialidad, mientras que Eco nos habla sobre la construcción a partir de propiedades del mundo real. En contraste con la visión mimética, la de mundos posibles establece una diferencia importante en la figura del narrador, pues esta autentifica y construye y la otra verifica y refiere (Castillo, 2018, pág. 47).

La presente investigación, por lo tanto, centra el enfoque de su análisis en la teoría mimética, a partir de Erich Auerbach para llevar a cabo un recorrido de indagación sobre la representación de la realidad en la novela colombiana de la segunda mitad del siglo XIX, tomando como corpus de interrogación cuatro obras colombianas de este periodo: *Aura o las violetas* (1887), de José María Vargas Vila, *María* (1867), de Jorge Isaacs; *Tránsito* (1886), de Luis Segundo de Silvestre; y *Manuela* (1858), de Eugenio Díaz. Esta indagación se apoya, inicialmente, en la tesis que entiende la literatura como representación de la realidad –a partir de la propuesta clásica de Erich Auerbach en *Mimesis: La representación de lo real en la literatura occidental* (1950); para, finalmente, identificar la representación de la mujer como sujeto y como conjunto de relaciones -entre mujer, personaje y sociedad decimonónica- que se da en la literatura del periodo estudiado, con base en el corpus seleccionado.

Auerbach dedicó parte de su vida a identificar cómo se representaba lo real en diferentes obras de la literatura occidental. En su obra *Mimesis* (1950) realiza un minucioso recorrido crítico por la literatura de Occidente. *La Odisea*, primera obra analizada, es el tronco del que parte todo su trabajo y es por donde comienza a realizar sus primeros planteamientos sobre la representación de la realidad. En este primer capítulo, llamado “Cicatriz de Ulises”, este autor hace unas primeras comparaciones entre la notable historia épica de Homero y la historia épica religiosa de Isaac y Abraham. Continúa luego con un extenso y detallado análisis de las historias puestas en las Sagradas Escrituras y cómo estas influenciaron el desarrollo de textos en la Edad Media; después, mucho más adelante en su libro, pasa al Realismo Moderno, con autores franceses y rusos, donde plantea que la novela del siglo

XIX recibe una representación en sentido grave y serio, lo que es fundamental para nuestra propia hipótesis de trabajo. Básicamente esta es la secuencia temática del libro: Literatura Griega, Literatura antigua, Literatura religiosa, Literatura de la Edad Media y Literatura moderna. Cada época y periodo representan de forma particular la realidad, teniendo en cuenta aspectos como la situación del hombre frente a su entorno, a sus creencias, a su yo interno y a sus dioses.

A partir de este autor, enfocamos nuestra mirada a establecer la realidad como objeto de una representación mimética que verifica y refiere lo creado en relación con lo real, y no que construye y autentifica, como plantea la teoría de los mundos posibles. En el primer apartado de esta investigación hacemos un pequeño recorrido por la teoría mimética y la realidad decimonónica del siglo XIX. El siguiente paso que emprendemos es más cercano a la literatura colombiana del siglo XIX. Algunos autores han estudiado el tema del siglo XIX en lo que será posteriormente Colombia, a partir de las novelas por entregas y los periódicos literarios de la época. Patricia Londoño, por ejemplo, ha estudiado las relaciones sociales de las mujeres y cómo estas se muestran en los textos educativos de este periodo. Mientras que Doris Sommer, ahora en una lectura de la literatura latinoamericana del periodo, plantea una hipótesis interpretativa sobre los amores fallidos representados en las novelas del siglo XIX, que ella llama “romances fundacionales”, la cual veremos más adelante. Cada una de estas autoras nombran o hacen referencia a una cierta constitución de lo real que se toma como materia para la representación literaria. Es esto lo que debemos analizar para trazar este segundo camino hacia lo real en la literatura que estudiamos. Dentro de estos elementos – principios- de lo real está la moral, el decoro y la ética como mecanismos que coartan, al tiempo que los determinan, a los personajes femeninos de la novelística colombiana de la

segunda mitad del siglo XIX. Este, entonces, será el siguiente eje de análisis, como forma de referencialidad de la realidad: ¿Cómo a partir del decoro y la moral se coartan las acciones de los personajes femeninos? ¿Cómo actúa el decoro y la moral como determinador de las conductas de los personajes femeninos de la novela de la segunda mitad del siglo XIX? ¿Cómo esta determinación actúa como una coerción del libre actuar de estos personajes femeninos? ¿Qué relaciones son posibles establecer entre la determinación del decoro y la moral en el actuar de los personajes de ficción y la educación y determinación de la mujer en el espacio de la realidad social de la época? Y, finalmente, ¿en las cuatro obras de la segunda mitad del siglo XIX se reafirma o se impugna la moral y los valores de la realidad colombiana decimonónica?

La mujer tuvo un enorme interés para las clases dirigentes neogranadinas que buscaban consolidar la nación después de la emancipación, porque necesitaban esposas y madres que engendraran hombres que le sirvieran a la patria. En los textos y manuales educativos del periodo, se aprecia este interés; y su representación en las obras literarias muestra que ella, “es el eje que configura la estabilidad de la sociedad y el centro de la felicidad social” (Acosta, 2009, pág. 170). En el siglo XIX, la mujer estaba adquiriendo un estatus más elevado dentro de la jerarquía social y no solo como ama de casa, entregada al hogar. El estado naciente asignaba funciones más importantes a la mujer; se requería de medios educativos más directos y la novela fue clave para hacerlo; puesto que se concibió como parte central de la educación (Acosta, *Lectura y nación: novela por entregas en Colombia, 1840-1880*, 2009). La novela cumple una parte de la función educativa. Por eso se reclama que la representación de la mujer cumpla con unas premisas axiológicas. El universo

representado en la literatura, como veremos en los capítulos venideros, configuraba dos tipos de mujer: aquella sumisa, devota y callada, fiel a las convicciones religiosas del momento y aquella mujer más trabajadora, fuerte, decidida y activa, pero enamoradiza. En la realidad, la mujer, según el orden social del país, debía cumplir con un papel determinante para el desarrollo del hogar católico y conservador. Las obras crearon estos dos tipos de mujer según lo que la realidad presentaba. La novela plasma literariamente una representación de lo real, -delimitado lo real en nuestro análisis, como la esfera de acción y de comportamiento de la mujer y de las funciones que cumple en el hogar y en la sociedad-. En tanto representación de lo real, la novela se apoya en la construcción de la pareja de amantes y su romance no realizado, para dar una muestra o ejemplificar cómo actúan las normas sociales y cómo se refiere extratextualmente el cuerpo de la mujer mediante el aspecto sublime y el aspecto terrenal.

Por lo tanto, el propósito de esta investigación es, primero, describir cómo se configura la realidad del siglo XIX en relación con la imagen de la mujer que la ideología del periodo postula; en segundo lugar, reconocer y describir cómo se da la representación de la imagen de la mujer en la literatura, entendida como transposición literaria de esa imagen configurada; y tercero, analizar cómo se posiciona éticamente la novela respecto de la imagen de la mujer, respondiendo a la pregunta ¿cómo se impugna y cómo se acepta el ideal femenino del siglo XIX?



### **3 Capítulo I: La Representación de la realidad a partir del discurso del decoro y la moralidad en la narrativa del siglo XIX: un análisis en María, Manuela, Tránsito y Aura o las violetas**

En una conferencia en Barcelona, se reunieron dos famosos cronistas, Juan Villoro y Martín Caparrós, para hablar de lo real en la literatura (Catalunya, 2015). Entre varios de los argumentos presentados, ellos hablaron sobre la inocencia que tienen los espectadores o lectores de creer todo lo que aparece en una obra. Pero, aunque sus argumentos estaban más enfocados a establecer lo real en el periodismo y la inocencia de los lectores de los periódicos, algunas de sus palabras tienen relevancia en este trabajo de la representación en la novela colombiana de la segunda mitad del siglo XIX. La inocencia del lector no se debe simplemente a que lo escrito sea tomado como real, sino que una obra contiene propiedades universales del mundo real que son referenciados mediante la narración como una forma imitativa de la realidad. Entonces, cuando hablamos de representación de la realidad estamos hablando de la referencialidad de una cultura decimonónica, entendiendo también que la obra tiene fines primordialmente sociales. Básicamente, el objetivo de esta investigación es mostrar desde el aspecto semiótico las propiedades de la cultura decimonónica representadas

en las cuatro obras seleccionadas de este periodo. De esta forma, se analiza desde el aspecto histórico y cultural las obras de *María*, *Manuela*, *Tránsito* y *Aura o las violetas*.

La representación de la realidad en un mundo ficcionado muestra las propiedades de la cultura en cierto periodo. Esto es lo que ha mostrado Auerbach en *Mimesis*, a lo largo de su recorrido histórico. En cada periodo, la literatura no es ajena a las acciones del ser humano y por consiguiente las obras muestran de cierta forma el tipo de pensamiento que se desarrolla en cada periodo. Es así que, por ejemplo, la literatura caballerescas muestra un pensamiento de gallardía y valentía propio de los caballeros. Y al detenernos en el periodo decimonónico colombiano vemos que se muestra un pensamiento general sobre la educación y comportamiento de la mujer y de su representación en el mundo ficcionado. Cada periodo tiene ciertos elementos propios. El siglo XIX, tuvo elementos diferenciadores, como lo era la educación judeo cristiana, basada en la moralidad y el decoro. Estos elementos hacen parte del conocimiento común que tiene toda persona de la realidad cuando lee una obra y que le permite identificar el porqué del comportamiento del personaje. En la época medieval, los lectores de las novelas de caballería veían en los personajes ejemplos a seguir. Ellos querían imitar no solo el coraje y la gallardía de los caballeros para enfrentar duelos y aventuras, sino su galantería. Pero para que esto se hubiese dado, el escritor debía asociar muy bien cómo se comportaba un caballero y cómo debía llevar su vestidura, para que el lector lo asociara fácilmente, descubriendo esos elementos implícitos. Esto es lo que se denomina como propiedades, las cuales están presentes en el personaje, en la obra y en la realidad. Ciertos valores como la gallardía se evidenciaban en la realidad del Medioevo y estaban implícitos en las acciones de los personajes. Por ejemplo, en el siglo XIX, la fidelidad en un matrimonio era de suma importancia para la sociedad. Esto se evidencia en

los textos educativos dispuestos para la mujer, como lo señala Patricia Londoño (Londoño, 1995); en *Aura o las violetas*, esta situación está fielmente representada por Aura, al mantener la fidelidad hacia un esposo que ella no ama. La fidelidad es un valor que está implícito dentro de las características internas del personaje y que se aprecia en su comportamiento como un elemento referenciador del mundo real extratextual.

Auerbach hace un recorrido por algunas obras de la literatura de Occidente buscando probar la tesis de que la literatura es una representación de la realidad y esta, según dice Auerbach, tuvo un cambio rotundo en el siglo XIX a partir de Stendhal y Balzac. Con estos autores del XIX, la representación comenzó a implementar un enfoque más serio, problemático, al tomar a personas cualesquiera de la vida diaria como objetos de representación (Auerbach, 1950, pág. 522), demostrando en el personaje y en la historia esta complejidad. La representación de la realidad, a partir del siglo XIX, toma relevancia como un proceso complejo de análisis, en el que el personaje tiene unas determinadas propiedades y la obra se crea a partir de los elementos que le aporta la realidad. Lo cotidiano, lo histórico y lo social son estos elementos integrados en la representación. Es con base en esta consideración de Auerbach que proponemos que, en el siglo XIX colombiano, el cuerpo femenino representado en un mundo narrado adquiere complejidad mediante aspectos como el decoro, la moral y la ética, elementos que están presentes en la realidad y que se muestran de forma implícita en la obra.

### 3.1 Auerbach y la representación de la realidad en la literatura de occidente

Georg Lukács (1978) diría en la introducción a los *Ensayos sobre Realismo* que “es bien difícil mirar de frente la realidad tal como es, y ninguno se arriesga de primera intención” (pág. 34). Cuando él propone esta frase, el mundo había atravesado por dos grandes guerras, que habían dejado millones de víctimas. Entonces, en ese momento, la realidad no era un paraíso al cual elogiar. Aunque esta situación se dio en el siglo XX, sus palabras tocaban el siglo XIX y la frase anterior tendría cabida también en este momento. El realismo moderno, sin ahondar en detalles, tocó en esencia la representación de la realidad de la clase burguesa moderna occidental. Por tanto, cuando se habla de realismo moderno es necesario que se mencionen autores como Balzac, Flaubert, Stendhal, Tolstoi, principalmente, como lo hace Auerbach.

Julián Sorel, personaje de la célebre obra decimonónica francesa *Le rouge et le noir*, de Stendhal, presenta una serie de propiedades que permiten ubicarlo dentro del siglo XIX burgués. Julián Sorel asciende en la esfera social hasta convertirse, en cierto punto de la historia, en un prominente joven burgués, protegido por el marqués de La Mole. Auerbach resalta que lo interesante de la obra de Stendhal es “el conocimiento preciso y minucioso de la situación política, de las clases sociales y de las circunstancias económicas de un momento histórico bien determinado” (Auerbach, 1950, pág. 427). El siglo XIX es el periodo en el que Auerbach enfatiza como un punto de quiebre entre la mimesis antigua como fenómeno estético y la mimesis moderna como forma más compleja de representación. La escena presentada por Auerbach en el análisis de *Le rouge et le noir* permite comprobar lo dicho anteriormente. La representación es una forma compleja y seria de mostrar los elementos de

un periodo histórico. La mimesis en el siglo XIX se establece a partir de la relación entre el personaje y la realidad social, histórica, política y económica del momento. Podemos decir que se plantea la mimesis dentro de una obra como una referencialidad total o parcial de la realidad, es decir, confluyen algunos o todos los elementos posibles de un momento histórico. Cada periodo o época ha tratado la representación de acuerdo con unos elementos determinados o propios de la misma época. Aunque dentro de este análisis realizado anteriormente quedan excluidos ciertos autores y ciertas obras que gozan de enorme prestigio, se ha tratado de enfatizar en el hecho de que cada periodo o época representa la realidad con la ayuda de elementos de lo moral, lo ético, lo político, lo religioso, etc. El realismo moderno toma todo de forma conjunta. Para complementar lo expuesto por Auerbach sobre la representación en la literatura moderna, Lukács afirma que “El verdadero gran realismo retrata al hombre total y a la sociedad total” (1978, pág. 40). Es decir, allí, hombre y sociedad total, “confluyen y se funden todos los elementos determinantes, humana y socialmente esenciales, de un periodo histórico” (pág. 40). El todo, entonces, en la representación debe contener desde lo espiritual, pasando por las emociones y los sentimientos, hasta lo físico, lo social y lo político. El personaje no debe estar distante de, por ejemplo, la forma de vestimenta y de comportamiento de la época que se está representando. Sucede lo mismo con el hombre en sociedad; él debe mantener y regirse bajo aquellas convenciones establecidas por su entorno y establecidas por su cultura. El hombre y el personaje no son entonces seres libres en magnitud, sino libres bajo las reglas y pautas de la sociedad en la que se encuentran. Julián Sorel, en su ascenso social, está en contra de ciertas convenciones sociales, pero debe limitarse a estas si quiere llegar a estar

dentro de la clase económica más alta de la sociedad. Entonces, la mimesis del siglo XIX comprende la totalidad de los elementos del mundo real, como formas de pensamientos, formas de expresión social y convenciones éticas y morales de la sociedad. Lo que resaltamos especialmente de este periodo analizado por Auerbach es la totalidad de la obra en la representación. Julián Sorel representa no solo un momento, sino unas propiedades físicas, sociales, culturales y emocionales de un grupo social. En la Literatura Moderna, lo moral y lo ético fueron elementos presentes en la realidad que se pusieron como ejes centrales en la literatura.

### **3.2 El mundo de la representación de la literatura del siglo XIX colombiano: las propiedades culturales**

En el siglo XIX, la literatura representó una serie de propiedades culturales propias de un periodo conflictivo, con cambios sociales bruscos y con intereses morales impuestos en la educación. Estas propiedades recayeron en el personaje femenino, que confrontó mediante unas acciones basadas en la aceptación o impugnación de la moral al mundo narrado y al mundo real.

No podríamos decir que la intención o el objetivo de estas novelas sea crear consciencia sobre la realidad del país o sobre la situación de la mujer. Sin embargo, la representación de la realidad, como eje teórico, tiene como objetivo referenciar las propiedades culturales imperantes de un momento histórico en una obra literaria; entonces, al poner este eje teórico en el análisis de las obras decimonónicas, se pretende demostrar que estas propiedades culturales representadas en el rol femenino del personaje central difundían un mensaje sobre la aceptación o impugnación de la moral y que según el caso, el personaje femenino moría

según este criterio, es decir, si aceptaba la moral, su muerte era por enfermedad, con un cuerpo intocable y asociada a la divinidad; mientras que si la impugnaba, era por asesinato, con un cuerpo terrenal y tocable. La moral fue una propiedad presente en las relaciones sociales de la realidad y del mundo ficcionado y a partir de ella se podía decir cómo concluiría una historia. Estas obras se resumen de la siguiente forma: Personajes femeninos del campo se enamoran de jóvenes con prestigio, pero por cuestiones sociales, políticas y económicas no pueden mantener y establecer una “adecuada” relación amorosa. Cuando hablamos de adecuada hacemos referencia a una relación sin ninguna imposibilidad; esto último es un componente externo de la pareja. Doris Sommer dice que “las tensiones que inevitablemente existen y que agudizan la tensión de la historia son externas a la pareja: restricciones que subrayan la espontaneidad y lo inevitable del deseo transgresivo de los amantes” (Sommer, 2004, pág. 35) Por lo tanto, esta inadecuada relación de pareja es un componente semántico que se encuentra en el mundo real y en el mundo narrado. Básicamente, los elementos externos de los que habla Doris Sommer también son elementos que están presentes en el mundo real.

En la obra de Eugenio Díaz, por ejemplo, el texto presenta una descripción muy particular sobre Manuela, su personaje principal. Se le describe a ella como una mujer alegre, festiva y muy eficiente en las labores domésticas: “Pachita corrió ese día con el cuidado del alojado; pero éste, que no se acomodaba en casa cuando estaba ausente la festiva y servicial Manuela, se contentó con hacerle de paso algunos cariñitos [...]” (Díaz, Manuela, 1889, pág. 118). Esta es una descripción de una mujer de campo. En la anterior cita de la obra, el alojado entiende que sin Manuela no hay acomodo, y de igual forma es una referencia a las

obligaciones de la mujer en el campo colombiano. Manuela es un personaje dedicado a la servidumbre; además, en la anterior cita la palabra servicial está precedida de festiva, se deduce, entonces, que Manuela es una representación de una mujer laboriosa pero además es muy alegre y jovial. Al ser ella un personaje dedicado a la limpieza, es también un personaje de una baja condición social. Podrá ser bella, pero no cumple con los estándares de una mujer ideal para el casamiento, como lo dice Patricia Londoño, en el *Ideal femenino del siglo XIX*, al mencionar los valores y actitudes de la mujer decimonónica (1995) y, por lo tanto, no habría ninguna posibilidad de relación adecuada con Demóstenes o con cualquier otro personaje de notable prestigio social y económico de la capital. La servidumbre en la que está Manuela sería un elemento externo, siguiendo los preceptos de Doris Sommer, que no tiene nada que ver con sus sentimientos o emociones ni sus deseos de casamiento o enamoramiento, pero sí es un elemento que imposibilita el amor y el ascenso social mediante el matrimonio y, por consiguiente, son elementos implícitos en la obra que son referenciados del mundo real.

La dimensión de representación de las obras del corpus refuerza una visión conservadora de la mujer y su función en la sociedad, lo que se verifica por el predominio moral del decoro como norma de comportamiento de la mujer, lo que revela la axiología básicamente conservadora de las novelas. Como se explica de manera más profunda en el apartado que sigue.



### 3.3 La representación de la mujer neogranadina en la literatura como medio para mantener la moral de la sociedad

En la segunda mitad del siglo XIX, especialmente durante las décadas entre 1860 y 1870, no solo en Colombia sino en toda Latinoamérica, se estaban “construyendo los proyectos de nación y parte esencial de estos proyectos lo constituye la producción literaria” (Alzate, 2015, pág. 96). La situación de la mujer era particular. No solo era un sujeto con mínimos derechos sociales, sino también un sujeto que, carente de derechos vitales como ciudadano, tenía la tarea de sostener los valores cristianos y conservadores de la familia. José María Vergara y Vergara escribió que la virtud de la mujer estaba en *no hablar ni dar de qué hablar* (Alzate, pág. 97). Las mujeres, para leer las novelas, requerían, según Carolina Alzate, de una legitimación por parte de los esposos o de los padres. Por lo tanto, no cualquier obra caía en las manos de una mujer; su lectura, así como su comportamiento en sociedad, estaba vigilado. La mujer era un sujeto de notable interés en la construcción de nación. Gran parte de los textos publicados en este periodo estaban enfocados a la educación femenina (Londoño, 1995), pero esta reprimía el carácter libertario de la mujer, es decir, le impedía hacer y expresar lo que ella quisiera sin limitaciones. Esta legitimidad en la educación permitía que a las mujeres les llegasen solo obras “permitidas”. *María, Manuela* y otras novelas tenían esta legitimidad, puesto que se publicaron en los más notables periódicos de la época.

Carolina Alzate hace un trabajo de recuperación sobre la vida y obra de Soledad Acosta de Samper. Esta mujer rompía todos los esquemas que encasillaban a la mujer en el siglo XIX. Sin embargo, cumplió con el ideal femenino de este siglo al ser esposa, madre y ama de

hogar. A pesar de ser escritora, se mantuvo firme en el idealismo femenino que se impulsaba en el momento a través de la literatura que se escribía para educar a la mujer. Soledad Acosta escribió textos bajo diferentes seudónimos o bajo el nombre de su esposo; sabía muy bien que siendo mujer sus textos no serían aceptados. En sus obras no se critica fuertemente la sociedad, sino que se propone más libertad para la mujer. Sus textos, así como las obras presentadas en los periódicos de esta época, tenían el propósito de educar y de llevar un mensaje claro sobre la condición de la mujer. Por lo tanto, la referencialidad de las obras está basada en el ideal femenino del siglo XIX.

### **3.4 El ideal femenino en la literatura del siglo XIX**

No puede afirmarse que en el siglo XIX las mujeres no leyeran o no se les permitiera leer. Esta es una afirmación generalizada y definitivamente errónea. Luz M. Hincapié ha investigado el rol de los periódicos femeninos en la instrucción de la mujer en el siglo XIX. Ella dice que:

“En el siglo XIX proliferaron cartillas y manuales de conducta dirigidos a las mujeres –niñas, señoritas, esposas, amas de casa– donde se les aconsejaba, entre otras cosas, hablar poco, desconfiar de sí mismas, ser modestas, cultas y discretas y, sobre todo, no exhibir sus conocimientos. Estos manuales de conducta y colecciones de consejos para mujeres, que pasan de Europa y Estados Unidos a Latinoamérica, se convirtieron en fuentes primarias para la educación de la mujer. Algunos ejemplos son el célebre “Consejos a una niña” (1878) de José María Vergara y Vergara (1831-1872), y los “Consejos a las señoritas” publicados por la escritora decimonónica, Soledad Acosta de Samper (1833-1913), en su revista *La Mujer*, lecturas para las familias (1879-1881).” (Hincapié, 2013).

Los textos publicados para un público femenino tenían como objetivo la instrucción. “Las novelas publicadas por entregas en Colombia durante este periodo se concibió, entonces, como parte central de la educación, entendida como la trasmisión de un sistema moral de comportamiento” (Acosta, 2009, pág. 180). En el siglo XIX, “el libro, así como la prensa,

se constituyeron como medios idóneos para la transmisión de conocimientos, valores y normas sociales como bases ideológicas que sustentaran el modelo de ciudadano ideal que una nación en construcción necesitaba” (Medina, 2016). Los escritos tenían un carácter instructivo, educacional, que buscaban la construcción de una mujer ideal para el hogar. En el siglo XIX, luego de las luchas independentistas, la nación se estaba construyendo. Era como un niño que apenas nacía y necesitaba la construcción de unas bases morales, éticas y sociales para su crecimiento. En este sentido, la mujer era primordial para este pensamiento. En cuanto a la escritura, *escribir* era del dominio de figuras masculinas autoritarias; mientras que *leer* era el papel pasivo de las mujeres (Altamar, 1975, pág. 588).

En una época como el siglo XIX, el texto tenía un fin y se dirigía a un público objetivo, que interpretara y construyera el significado civil y político que requería la nación. Vergara y Vergara, uno de los principales autores de textos dirigidos hacia la mujer y amigo de Jorge Isaacs, proponía una educación cristiana, de mujer virtuosa, humilde, laboriosa, pudorosa, fiel y resignada como la virgen María (Medina, 2016), características muy propias de Aura, en la obra de Vargas Vila, y María, en la obra de Isaacs. El sentido, entonces, en estas obras era la construcción de una representación de mujer ideal, en la que el personaje femenino representara los valores de la Virgen María.

En Soledad Acosta de Samper se desarrolla un concepto disparejo, pero en cierto grado similar. Ella proponía que la mujer debía ser laboriosa y encontrar un trabajo en el cual pudiera ser independiente del matrimonio, para vivir a su modo, sin el sometimiento de un “marido que le diera mala vida” (Marín, 2012). Pero no estaba ajena a la promoción del matrimonio, pues consideraba que una mujer laboriosa podía decidir cuál debía ser su mejor

esposo y no estar obligada a la imposición de uno cualquiera. Soledad Acosta podría considerarse una de las impulsoras del carácter feminista de las mujeres del siglo XIX al considerar a la mujer como un sujeto de derechos sociales y, asimismo, una escritora revolucionaria, al considerar al personaje femenino como un sujeto intelectual, debido a que sus personajes femeninos escriben y leen. Soledad Acosta no se separa de las convenciones sociales impuestas a la mujer, pero impulsa una nueva representación femenina en sus obras.

Lo real en las obras decimonónicas tiene implícita la intención de referenciar un idealismo femenino similar al de la virgen María mediante la aceptación de la moral, como sucede con *María y Aura o las violetas*. Por su parte, cuando no se acepta este criterio, se impugna y se crea al personaje trasgresor, como Tránsito y Manuela, diferentes a Aura y a María, que son laboriosas, distantes de aquel idealismo femenino, pero sometidas aún a la sumisión del hombre blanco civilizado.

Doris Sommer (Ficciones Fundacionales, 2004) dice que las obras del siglo XIX creaban un diálogo entre lectores y el sueño de matrimonios satisfactorios (pág. 31). Los romances del siglo XIX permitían a los lectores soñar con un romance, aunque este fuera fallido. Pero esto servía para que el lector se identificara con el héroe y con la heroína y con su comportamiento en un universo literario para soñar con aquel sentimiento nacional de consolidación de castas. En ese universo, los romances entre personajes de diferentes castas podían unirse en matrimonio (Sommer, pág. 31). Pero estos romances no concluían en un feliz término, porque el momento en el que estaban era caótico, y las castas aún permanecían separadas. El romance fallido demostraba que todavía existían diferencias sociales y la muerte del personaje femenino significaba que estas diferencias debían también morir.

Las novelas de la segunda mitad del siglo XIX permitían que los lectores, en especial el público femenino, imaginara un romance de castas separadas por la sociedad. El romanticismo con su amor idílico y casto y el costumbrismo con su amor criollo y regional, en los primeros capítulos, ponía a soñar a sus lectores con un romance realizado, pero al final, cuando se concluía la historia, el lector evidenciaba que no había romance feliz y que aún se apreciaba la diferencia de las castas sociales.

“Los amantes de estas novelas, igualmente admirables en virtud del romance, amenazan con subvertir la lógica vertical de los proyectos hegemónicos a lo largo de cientos de páginas sugestivamente democráticas, pero al final las mujeres dócilmente se verán sometidas a la voluntad de sus hombres” (Sommer, pág. 33).

Es decir, que la historia del romance de los amantes, Aura y su joven enamorado, María y Efraín, Tránsito y don Andrés y Manuela y don Demóstenes, intenta quebrantar esa endogamia imperante que impide la unión de castas; pero al final resulta que no es posible, aún existe estatismo social. María y Efraín pudieron ser felices en el matrimonio, pero se le impone al hombre una obligación de estudiar, mientras que a la mujer o su representación en María se le impone la castidad y la obediencia hacia su protector, que la hace esperar la llegada de Efraín. Aura y su joven enamorado pudieron ser felices desde el comienzo, pero la distinción económica los ha puesto en desventaja y ella está obligada a ser la esposa de un anciano. Tránsito y don Andrés pudieron vivir juntos, sin embargo, ella es una mujer de campo y por lo tanto es “peligrosa”, como lo hace ver el tío de don Andrés.

El costumbrismo y el romanticismo fueron los movimientos literarios ideales para referenciar el anterior tema problemático. Pero sería el costumbrismo el que justificó una serie de oposiciones al idealismo femenino y al Romanticismo Criollo del siglo XIX

colombiano. Por ejemplo, el pasado colonial frente al presente, lo viejo frente a lo joven, el campo frente a la ciudad, lo nacional frente a lo extranjero. En estos ejes, la literatura permitió mostrar estas diferencias y justificar la permanencia de un estado de cosas, pero no permitió la construcción de propuestas nuevas (Acosta, 1999). Es decir, mostró la realidad de los opuestos, e intentó modificarla, pero al final, se mantuvo el estatismo social. Ante la pregunta ¿Estas obras afirman o contradicen los valores de la realidad? Estamos ante unas obras que efectivamente están reafirmando los valores sociales imperantes de la sociedad decimonónica y la están, por supuesto, referenciando. Pero ¿cuáles son esos valores? ¿Qué tiene que ver la moral con el comportamiento de la mujer? Y, sobre todo ¿Cómo se referencia la realidad del siglo XIX en el personaje femenino de estas obras seleccionadas?

### **3.5 Las normas del Decoro y la moralidad en la novela colombiana del siglo XIX**

Cuando Efraín, en *María* (1867), dice de manera jovial ante su padre “[...] las mujeres hermosas de Bogotá” (p.14) está transmitiendo un mensaje muy particular sobre las mujeres de la capital. Esta frase referencia no solo un valor físico de las mujeres, sino también un comportamiento. Detrás hay todo un compendio conceptual que engloba a las mujeres de la capital con unos valores éticos, sociales y culturales que determinan una forma de comportarse. Patricia Londoño, en un ensayo crítico sobre *El ideal Femenino del siglo XIX en Colombia* (1995) dice que en la segunda mitad de este siglo hubo una propagación de textos, tanto cartas como relatos, folletos, enfocados a la mujer, en donde se transmitían consejos para mantener su rol doméstico en el matrimonio. Incluso, como dato interesante, en este periodo, Josefa Acevedo de Gómez (1805-1861) escribió un *Tratado de economía doméstica para uso de las madres de familia y de amas de casa* (1848), que se reescribió y

se publicó varias veces con distinto nombre (Londoño, 1995). Lo interesante de este *Tratado*, sin tener que llegar a hacer un extenso análisis crítico, es su título; pues se evidencia claramente una premisa sobre cómo se debe administrar económicamente los recursos de una familia. Al notar que este Tratado fue reimpresso y publicado varias veces indica que la sociedad decimonónica colombiana de la capital, especialmente, los aceptaba como algo normal; los textos se publicaban para las mujeres jóvenes de las ciudades.

La frase de Efraín, dicha ante su padre en la mesa, pone al descubierto un desarrollo conceptual expuesto en la narración sobre unas cualidades y comportamientos de la mujer en este periodo. Jesús Maestro (1998) expone un concepto particular que ha provocado nuestro interés. El autor de *Poética clásica y preceptiva lopesca en el teatro experimental cervantino* (Maestro, 1998) expone cómo se hacen evidentes el Decoro y las Normas del Decoro en algunas obras de Cervantes. Este término incita nuestra curiosidad, porque ha sido tratado en diferentes épocas y por diferentes autores literarios. Maestro (1998) resalta que en *El Decamerón* (1351-1353), los personajes se regían por una especie de Norma o Código del Decoro, situación similar que es vista en obras de Cervantes, como el *Gallardo español* (1615), entre otras. En el siglo XIX resulta particular el uso teórico de este concepto por la situación social y política de Colombia en ese momento. En *María*, Efraín está referenciando en la frase que citamos una conceptualización de más de mil años que empezó bajo el nombre de *Decorum* o *Aptum* (Maestro, 1998), término que se evidencia en el comportamiento de los personajes de *María*, de Jorge Isaacs (1837-1895); *Aura o las violetas*, de José María Vargas Vila (1860-1933); puesto que los personajes femeninos mantienen en alto este idealismo. Mientras que en *Manuela*, de Eugenio Díaz (1803-1875),

y *Tránsito*, de Luis Segundo de Silvestre (1838–1887), hay una impugnación del decoro y del ideal femenino.

### **3.6 El *Decorum* como retórica para afianzar la moral en *María y Aura o las Violetas***

El decoro se entiende como un comportamiento adecuado y ajustado a las normas de ética y moral de la sociedad. Estas normas pueden variar de siglo a siglo, debido a los cambios culturales y cambios en los paradigmas sociales. Es por esto que en el siglo XIX se habla de Decoro a partir de la moral y la educación; para entender mucho más allá esta propiedad implícita en el comportamiento de los personajes es necesario recurrir a sus orígenes. El *Decorum* o *Aptum*, como los latinos inicialmente denominaron a las normas morales y códigos de ética, proviene de los sofistas, los cuales establecían una relación entre el lenguaje y el cuidado del alma “como principio genuino de la vida intelectual y moral” (Maestro, 1998); se entienden entonces, el decoro y la moral como un discurso que establece normas y pautas de comportamiento.

La retórica es vista también como un poder político (Kapust, 2012). Esta pequeña frase, poder político, es un punto clave para entender en parte cómo el Discurso del Decoro pasó a convertirse en una forma de manipulación mediante la retórica de la moralidad presenciada en los personajes de la novela de la segunda mitad del siglo XIX.

En *Gorgias* (1990), el concepto de Retórica para Platón tiene una cierta función peligrosa. Él considera este concepto como una práctica para “procurar cierto agrado y placer” (Platón, 1990). Una forma de convencimiento más sutil, pero que igualmente sigue siendo una especie de poder político de adhesión a las ideas del orador por parte del público. Él no



busca, añadiendo la línea temática de Daniel Kapust (2012), lo que es mejor para el auditorio, sino lo que es más agradable en cada ocasión. Sin embargo, resalta que sigue teniendo como objetivo la manipulación. La retórica es utilizada para ejercer un control, ya sea de forma agradable o de forma sutil. Requiere, además, que el público carezca de conocimiento; al no tenerlo, es mucho más fácil ejercer la manipulación y el orador tendrá para sí una especie de poder.

Al poner este concepto en la novelística colombiana del Siglo XIX es posible evidenciar de manera tenue cómo hay un control social en los personajes femeninos por medio de la retórica del idealismo femenino y del decoro en el hogar, ejemplos de ello son María y Aura, en donde se aprecia que el discurso narrativo de forma impositiva obliga a los dos personajes a mantener en firme los ideales de la mujer perfecta para el hogar, así como lo ha mencionado Patricia Londoño. Estos dos personajes deben acatar, por el lado de María, el regreso de Efraín para su casamiento y, en el caso de Aura, la imposición de un matrimonio en donde ella no ama al marido. En *María*, los dos personajes al inició pueden consolidar en matrimonio su amor antes del viaje de Efraín, pero el padre del joven lo impide e insiste en que lo más conveniente es primero la preparación de su hijo antes que el amor; por parte de Aura, ella simplemente puede decir que no se quiere casar; pero debe hacerlo por la conveniencia y estatus de su familia. Estas dos situaciones dejan en evidencia, por un lado, cómo la retórica social sobre la unión marital en las familias de Aura y María afecta a dos personajes femeninos. Situación que es contraria en *Manuela* y en *Tránsito*. Los dos personajes femeninos de estas dos novelas están alejados de esta retórica sobre el matrimonio; ellas no tienen la obligación de sostener un estatus moral ni mucho menos

social y económico. Estos dos personajes, Manuela y Tránsito, huyen de la obligación y, al mismo tiempo, cuestionan la realidad, es decir, están cuestionando la retórica, acción que no hicieron María y Aura. De acuerdo con esto, se definen dos tipos de representación de las mujeres en la novela colombiana del siglo XIX mediante la retórica moral, que toca Platón en *Gorgias*: El personaje femenino que acata la norma del decoro y aquel personaje femenino que lo impugna.

Allí, en los diálogos, hay nociones acompañadas a la Retórica y Oratoria, que indican afinidad conceptual, como lo son los términos entre justo e injusto, moral e inmoral, bueno o malo. Daniel Kapust (2012) en su artículo *Ciceron: el Decorum y la moralidad de la retórica* propone en un apartado inicial que el *decorum* posibilita la relación armónica entre la oratoria y la moralidad. En este punto, un discurso moral acarrea de igual forma unas acciones enmarcadas en lo moral. Un personaje, por ejemplo, no puede tener acciones que vayan en contra de su discurso. Aura no puede divorciarse de su esposo porque estaría en contra de la moralidad de su discurso. Por lo tanto, se establece una estrecha relación entre justo e injusto, bueno o malo, que al final son términos que expresan imposiciones y que coartan las acciones de las personas y, de la misma forma, de los personajes.

Daniel Kapust subraya un aspecto notable con respecto a la obra de Cicerón y el concepto latino *Decorum*. Señala él que este concepto es una precondition del éxito de la persuasión (p.266). En su obra original escrita en inglés, pone de manifiesto el significado de decoro propuesto por *Oxford Latin Dictionary*, en donde dice: “Estar acorde con los estándares aceptados de gusto y conducta, ser apropiado, ser correcto” (p.266). Aunque persuadir no es una acción que se entienda como buena o mala, justa o injusta, el orador sí debe aliarse con

“los estándares aceptados de gusto y conducta” de la época, para persuadir. En las novelas *María y Aura o las Violetas*, estos estándares están muy presentes, puesto que determinan la conducta de las protagonistas María y Aura al aceptar las condiciones de su matrimonio. Son estándares sociales aceptados de forma general para persuadir, en este caso, al personaje femenino a realizar una acción.

De manera resumida, en el anterior apartado se habló de que la retórica se rige por unas normas de convencimiento o persuasión, dadas por unos estándares o *Decorum*. Kapust señala más adelante que este concepto latino, en la obra *De officiis* de Cicerón, tiene una integración con el aspecto ético, el cual se traslada a los ámbitos de la moral. En *De Officiis*, el *Decorum* es una de las cuatro virtudes, - las otras tres son la sabiduría, la justicia y la templanza - resalta Kapust. Este concepto se ocupa del “orden y medida en cuanto se hace y se dice” (Kapust citando a Cicerón; p.272). De acuerdo con esta definición, ya el decoro se empieza a entender como una norma de comportamiento o conducta. Tiene una estrecha relación con un discurso o retórica moral. Se está, entonces, entrando en una especie de código que rige y determina unas acciones, unos valores y unos comportamientos.

El *Decorum*, por lo tanto, es una virtud, según lo visto en la obra de Cicerón, que analiza Kapust. Dicha virtud se da a entender ante un público mediante la retórica. Si traemos a colación las obras señaladas de la novela colombiana del siglo XIX, el matrimonio entre dos personajes es una acción para sostener la virtud y en este caso el *Decorum*. Ana María Bidegain (1995) dice en su artículo *Control sexual y catolicismo* que el matrimonio establece una frontera [...] entre lo puro y lo impuro, en donde la pureza es estar dentro y la impureza es estar por fuera. La palabra pureza semánticamente es una virtud. Para acompañar esta

noción, Patricia Londoño (1995) también señala un aspecto similar, que es la fidelidad, la cual ha sido resaltada en su análisis sobre los textos de Doña Josefa (1085-1861) y es visto en la decisión de Aura de no aceptar las pretensiones de su joven enamorado. Esta autora decimonónica resaltaba en el *Ensayo sobre los deberes de los casados* que la mujer debía ser fiel a su marido y no presentarse en público con otro hombre. La situación de Aura y su marido en el teatro de Bogotá describe muy bien este argumento, en donde estaba también su joven enamorado, Aura evita encontrarse con él y niega cualquier posibilidad de verlo, a pesar de su amor. Londoño resalta en su análisis *El ideal femenino del siglo XIX en Colombia* la cantidad de textos pedagógicos y educativos sobre el comportamiento de la mujer en cuanto al matrimonio que fueron creados y publicados en este periodo. Muchos de estos textos - *Ensayo sobre los deberes de los casados*, *Catecismo de Economía Doméstica*, *Álbum de señoritas escritos en acrósticos*, entre otros - daban a conocer que el fin de la mujer era el matrimonio y la fidelidad en él.

María y Aura son personajes que representan esta situación. Sus acciones están sometidas a una retórica sobre el decoro. El padre de Efraín señala, en un apartado de la novela, que lo ha educado como el caballero que ha querido formar (Isaacs; p.24). En *Aura* sucede de manera similar, aunque sin amor. Este personaje también está sometido a esta retórica y debe casarse con un personaje al cual no ama. Pero para sostener la virtud de su familia, debe casarse. En ambos casos se encuentra presente la fidelidad.

Los personajes -especialmente estos dos- están determinados, por consiguiente, por el principio del decoro (Maestro, 1998). Este concepto está orientado, trayendo el análisis sobre la obra Cervantina de Jesús Maestro, “a conservar y consolidar <<adecuadamente>>

un orden moral y político, desde el que se le exige al individuo unas determinadas formas de conducta y desde el que se regulan todos los impulsos de expresión social” (P.67).

## 4 Capítulo II: Representación de la realidad en la literatura colombiana de la segunda mitad del siglo XIX

### 4.1 Bosquejo general

La lírica fue el género más popular en el primer periodo del siglo XIX; ayudó a fortalecer el patriotismo de la nación a través de la imagen de Bolívar<sup>1</sup>. Después de las luchas independentistas y de la emancipación, la literatura daría paso o se abriría a la prosa novelística, un género no tan cultivado, ni tan desarrollado, pero sí apreciado por el periodismo. La década del cuarenta fue decisiva para este género, pues surgieron las primeras novelas colombianas. En este segundo periodo del siglo XIX, las obras narrativas tuvieron un carácter especial. La lírica del primer periodo tenía un fin patriótico,

---

<sup>1</sup> Las primeras letras del siglo XIX fueron para la creación de textos científicos y de alta erudición. La expedición Botánica del siglo pasado aún continuaba vigente con Francisco Antonio Zea, orador y político, hombre de altos conocimientos en ciencias naturales, vicepresidente de la República, junto con Bolívar y otros próceres, fue un aclamado escritor de exagerado lirismo patriótico. Durante este periodo, Bolívar, como líder de la revolución nacionalista, fue fundamental para desarrollar la lírica. Autores como José Fernández Madrid y Francisco Antonio Zea dedicaron palabras a enaltecer su labor y su imagen. Otros, en cambio, como Vargas Tejada dedicaron palabras a Bolívar, pero para empequeñecer sus acciones. Sin importar cuál era el objetivo de los escritores, es muy acertado afirmar que la imagen de Bolívar, para bien o para mal, era la musa de la lírica colombiana del primer periodo del siglo XIX, junto con los símbolos patrios nacientes y las luchas de emancipación.

sentimentalista y enaltecedor de los símbolos patrios; la prosa del segundo periodo tenía un fin político, acompañada de los ideales de los partidos que empezaban a nacer. En los primeros años de la nación colombiana, solo se hablaba de dos corrientes políticas, el liberalismo y el conservatismo o de los centralistas y federalistas. Pero más que corrientes con un ideal, se hablaba en dicho momento de partidarios de Bolívar y de partidarios de Santander; aunque no se dejaba de lado tampoco la cuestión religiosa que dividía a la población colombiana. La desorganización en el país preponderaba en ese momento. Los nuevos gobernantes no tenían la suficiente experiencia para gobernar. Fue por esto que surgió el término Patria Boba para denominar el periodo preindependentista de Colombia, en el cual hizo falta más inteligencia que el sentimiento de libertad para establecer las bases de gobernanza.

La literatura no estuvo alejada de estos conflictos. Aunque sus representantes sí gozaban de notable experiencia en las letras, estaban divididos también por dos bandos. José Joaquín Ortiz es reconocido como el patriarca de las letras colombianas (Gómez R., 1952, pág. 70) y era fiel seguidor de Bolívar; “consagró su existencia al servicio de la religión y al cultivo de la literatura” (pág. 70). Fue uno de los autores que empezó el cultivo del romanticismo en Colombia con una fuerte influencia de Chateaubriand (pág. 70), aunque no lo hizo de forma rimbombante. Después muchos otros autores seguirían sus pasos literarios. El legado de Ortiz no solo se aprecia desde su poesía enaltecedora del mito de Bolívar, sino que sus obras en prosa hablan de la vida social y religiosa del pueblo y de las costumbres en el hogar.

El Romanticismo logró agrupar en un solo movimiento las letras del país. Con José Joaquín Ortiz primero y luego con otros autores como Jorge Isaacs. Colombia, durante este periodo,

era una nación sin identidad, que aceptaba con brazos abiertos cualquier idea fundamentalista del mundo. El Romanticismo, afortunadamente, no sería la excepción y encontró en el país a notables seguidores y destacados personajes. Jorge Isaacs es uno de ellos o quizás es el representante más ejemplar del romanticismo americano. Su obra rompió barreras y cruzó fronteras. *María*, su obra cumbre, aún es hoy uno de aquellos libros que han vencido los avatares infames del tiempo. Una obra digna del Romanticismo.

Este movimiento perdió luego ese gran impulso con el que llegó al país y dio paso a otros movimientos más realistas, como el cuadro de costumbres y la poesía festiva de tendencia popular (Gómez R., 1952, pág. 85). El costumbrismo encontró en *El Mosaico* un perfecto lugar para darse a conocer. Allí, en este periódico literario, se publicaron obras de autores dedicados a fortalecer este movimiento. Escribieron en este periódico no solo escritores, sino también personajes de gran prestigio político, social, económico y religioso del país; y fue también en *El Mosaico* en donde se publicó *Manuela*, de Eugenio Díaz (Gómez R., pág. 92). Esta obra logró también traspasar las barreras del tiempo y del olvido. Goza aún de enorme prestigio entre los lectores. Es fiel representante del costumbrismo. En ella se puede descifrar la esencia de este movimiento literario, el cual busca mostrar la realidad, sin pretensiones imaginativas.

Entre Eugenio Díaz y Jorge Isaacs hay un gran abismo que los separa en cuanto a su estilo. Eugenio Díaz es más objetivo y recurre más a los adjetivos para describir lugares, mientras que Jorge Isaacs es más sentimentalista y usa los adjetivos para fortalecer su descripción de las emociones de los personajes. En ellos dos vemos los dos movimientos literarios de mayor envergadura de la segunda mitad del siglo XIX. Aunque existan diferencias en torno al



formalismo de su escritura, el ambiente social de la época determinó el desarrollo y la conclusión de las historias de María y Efraín y de don Demóstenes, Dámaso, don Tadeo y Manuela.

#### **4.2 Literatura del siglo XIX colombiano**

En las décadas de los años 40 y 50 del siglo XIX hubo un auge de periódicos de carácter religioso y político en la Nueva Granada; en estos periódicos circularon novelas por entregas. Entre los que más promovieron esta nueva práctica cultural se encuentran periódicos como: *El Mosaico*, *El Albor Literario* y *El Día* (Acosta, 1999). “La relación entre prensa y novela se constituyó en vehículo privilegiado por medio del cual la élite neogranadina otorgó una función social a la literatura” (Carmen Elisa Acosta a partir de Benedict Anderson, 2009, pag.14). La literatura encontró su mejor medio para propagarse; pero, bajo ciertas condiciones promulgadas por una clase social de gran poder económico y político. “La novela en el siglo XIX se consolidó como difusora de ideas y opiniones políticas y fue un instrumento doctrinario” (Acosta, 2009, pág. 15). Las obras estaban cargadas de una alta semántica; en la que se representaba una conducta social generalizada para la comunidad neogranadina y que tenía un fin social de adherir a los lectores a un tipo de pensamiento común, como lo era la moralidad, el decoro y la ética de la mujer en la sociedad.

La nación, durante el periodo de 1840 a 1880, vivía en una tensa agitación política. Hubo decenas de guerras civiles, guerras con otros estados, luchas por el poder, diversos cambios de nombre y diferentes constituciones. Cada partido político, liberal y conservador o

federalista y centralista, inicialmente, buscaba imponer su propia ideología y la prensa sería el medio ideal para dar a conocer las diferentes ideas políticas, formas de gobierno y prospectos educativos para la sociedad. La literatura, entonces, fue una especie de arma que atraía a seguidores hacia un ideal político y social de consolidación de Estado. El contexto del país era conflictivo. Liberales y conservadores luchaban por el poder. Hubo derrocamientos, levantamientos armados, consolidación del federalismo, exclusión del catolicismo en los quehaceres del Estado y un sinnúmero de hechos que marcaron notablemente este periodo. Y es ahí en donde la literatura cumple su función social:

“No puede negarse el papel ideológico de la novela por entregas y su participación en la fundación de la nación por la palabra. Su publicación estuvo mediada por el editor del periódico o de la imprenta en una consciente y a veces explícita preocupación por el lector y los efectos de la lectura. Esta función social fue configurada desde los propósitos del escritor, la realidad textual y la actividad de lectura. Se tuvieron en cuenta, entonces, las prácticas, usos o apropiaciones que los lectores podían hacer de los textos y desde su publicación se buscó intervenir en las formas de construcción de sentido” (Acosta, *Lectura y nación: novela por entregas en Colombia, 1840-1880*, 2009, pág. 20).

La novela era ideológica y se configuraba desde el propósito del escritor, del editor y de la realidad textual y la actividad de lectura; componentes del aspecto semiótico y pragmático. Pero en este caso, se configura a partir de la referencia de la realidad. Las historias, como *María* o *Manuela* no eran simples historias de amoríos o desventuras. La muerte de la mujer o la imposibilidad del amor, temas frecuentes en estas historias del siglo XIX, no se dio por simple casualidad: “En todas las novelas estará presente una historia de amor construida sobre dificultades [...]. Pero, al leer las razones sobre las que se desarrollan estas historias, se encuentra que el tema central, más que el amor, son las diferencias sociales y los valores que estas producen” (Acosta, 2009, pág. 157).

Por consiguiente, durante el siglo XIX sucedieron grandes hechos, políticos, sociales, culturales y económicos, pero, en todos estos había un componente especial que enmarcó el interés general de la nación, el cual era la educación de la mujer. Analizamos, entonces, la realidad del siglo XIX a partir de la mujer y su representación en un mundo narrado por medio del personaje femenino. Este mundo no es ajeno a la realidad, sino una referencia de ella.

Estas historias de aquella linda joven que se enamora de un destacado personaje ciudadano de adinerada y generosa familia tenían un fin y un objetivo específico, el cual estaremos descubriendo en los siguientes capítulos de esta investigación, con cuatro novelas de este periodo: *Aura o las violetas*, de José María Vargas Vila, publicada en Cúcuta en 1887 y en Maracaibo en 1888, aunque el mismo autor indica que se publicó en folletín en un Diario de Ciudad Bolívar con anterioridad; *María*, de Jorge Isaacs, publicada en mayo de 1867 por la imprenta de José Benito Gaitán; *Tránsito*, de Luis Segundo Silvestre, 1886, y, finalmente, *Manuela*, de Eugenio Díaz, publicada por primera vez en el periódico El Mosaico el 24 de diciembre de 1858 y terminada de publicarse el 2 de abril de 1859, en doce entregas, sin concluirse.

Por consiguiente, la primera novela que tomamos para su análisis sobre la representación es *Aura o las violetas*, seguida de *María*. Estas dos obras han creado un personaje femenino similar: una mujer sumisa, obediente y callada, que tiene ciertos privilegios sociales. Mientras que las novelas *Manuela* y *Tránsito*, por otra parte, configuran a un grupo de mujeres de campo, contrarias a *Aura* y a *María*, representadas en sus personajes homónimos *Manuela* y *Tránsito*. La realidad en el siglo XIX ubicaba a la mujer en un estatus complejo,

inferior al estatus del hombre. La moral y la ética regían el destino de los personajes y muchas de sus acciones cometidas están supeditadas al discurso de lo moral y lo ético; por lo tanto, son estos elementos los que permiten diferenciar a Aura y María de Manuela y Tránsito, pero al mismo tiempo nos ayudan a referenciar la realidad del siglo XIX colombiano. Estas cuatro novelas están separadas en dos grupos según el tratamiento que hacen los autores de los elementos de la moral, el decoro y la ética de la sociedad decimonónica en la representación de la mujer: su valor simbólico, la esfera de acción, la función que desempeña y la sujeción a las normas morales y cívicas de comportamiento, en particular a la norma del decoro.

### 4.3 Aura o las Violetas: Entre la moral y el amor

“—Aura —le dije con un acento débil; entonces levantó la frente; al sentir después de tanto tiempo la luz de su mirada sobre mí, al verla tan cerca, al comprender en su aspecto que sufría, no pude contenerme, los recuerdos de mi amor y de mi sufrimiento brotaron a mi mente y me arrojé a sus plantas; tomé en las mías sus manos heladas, las cubrí de besos y de lágrimas y recliné sobre ellas mi frente angustiada; ninguno de los dos acertábamos a hablar una palabra; últimamente yo rompí el silencio, conmovido y sollozante le hablé de mi amor, de mi desesperación, de su indiferencia; hice pasar ante ella los recuerdos de nuestra infancia, sus promesas y las horas de nuestra felicidad; le dije cuánto había sufrido y llorado aquella tarde en “Las Violetas”, y le pedí piedad para mis dolores; al fin, cuando con toda la vehemencia de mi alma le acusé de su perjurio y la hice cargo de la desgracia de mi vida, agitada por los sollozos, juntando sus manos y acercándose a mí, en un ademán de infinita desesperación, me dijo: —Perdóname, perdóname, yo no tengo la culpa.” (Vargas Vila, 1984, pág. 27)

“Perdóname, perdóname, yo no tengo la culpa” (pág. 27), estas son las palabras de Aura cuando le confiesa a su amado que ella no puede corresponderle en su amor, no por ella, sino por otras circunstancias, ajenas a su corazón. La obra de Vargas Vila, *Aura o las violetas*, tiene un argumento común en el siglo XIX: la separación del amor de dos personajes por condiciones culturales existentes en ese periodo. La oración resume,

básicamente, toda la historia de *Aura o las violetas* e, incluso, de *María*, de Jorge Isaacs, pues el amor de los jóvenes no puede ser correspondido por factores ajenos a su deseo.

*Aura o las violetas* es la historia de dos enamorados. Comienza con el juvenil romance de Aura y su pretendiente, un joven terrateniente, que apenas tiene menos de 15 años. La novela es contada por él, pero nunca manifiesta su nombre. Solo se sabe que él pertenece a una noble familia colombiana, poseedora de criados y tierras, mientras ella ha caído en desgracia y solo es una joven bella con problemas financieros. El joven narrador relata sus sentimientos, emociones y las acciones que hizo para mantener su amor vivo después de una larga ausencia. El narrador ha tenido que marcharse a estudiar medicina a la ciudad. Antes de hacerlo, los dos se hacen la promesa de conservar su amor y unirlo a su regreso. Pero, esto no sucede. Cuando el narrador-enamorado vuelve, Aura está a punto de casarse con un hombre al que ella no ama. El narrador se siente devastado por esta terrible noticia, la cual conoció por medio de una carta que ella le ha dejado para él. Aunque es joven, es obstinado, no por su temperamento, sino por su deseo de no perderla. Así que viaja hasta el lugar de la boda, para pedirle que no se case. Sin embargo, llega tarde.

En este punto sucede y se aprecia algo importante en el aspecto social: Aura, a pesar de ser una niña que no ha cumplido la mayoría de edad, se está casando con un anciano de notable cabellera canosa: “¡Qué tristes eran aquellas nupcias del infortunio con la ancianidad!” (Vargas Vila, 1984, pág. 39) Debe hacerlo, no por agrado, sino porque su familia ha caído en desgracia y este señor ha decidido pagar una fortuna para casarse con ella, para que sus problemas económicos desaparezcan. El matrimonio es llevado a cabo ante los ojos de una multitud de personas, que alaban y aplauden lo sucedido, a pesar de la notoriedad en las

diferencias de las edades de los dos esposos. El único que desprecia tal acto es el propio narrador.

Después de comprobar que su amada se ha casado, el narrador regresa a su casa, llevado por dos criados que lo fueron a buscar. Se reconforta en los brazos y en la compasión de su madre, su amor la eleva a la categoría de divina, según su propio análisis. Hace alusión a la Virgen María y pone en un mismo nivel a su madre. Mientras que su padre, por su lado, es considerado como un héroe por su talante; en su escritorio había un retrato suyo, el cual le trae recuerdos. Él fue un gran hombre en su época, reconocido por todos, valeroso y agradable. El narrador, siente una notable diferencia con su padre, debido a la valentía que demostró en vida, y que él no ha podido mantener. Ha decidido suicidarse con un revólver. Sin embargo, su madre entra antes de que pueda hacerlo e impide tal acción. El narrador se siente avergonzado, con dolor y remordimiento.

Su madre cae rendida por la imagen que vio al ver a su hijo con el arma. Al recobrar la conciencia hay un diálogo sumamente importante en el aspecto social. Su madre le recuerda las dificultades de ser mujer en la sociedad actual:

“¿Qué hubiera sido de nosotras sin tu apoyo? ¿Qué hubiera sido, sobre todo, de tus pobres hermanitas? ¿Sabes tú a todo lo que están expuestas las mujeres en este mundo, cuando les falta el apoyo de un hombre? ¡Ah! Tú no lo sabes porque estás aún ajeno a las intrigas sociales y los escollos de la vida.” (Vargas Vila, 1984, pág. 49)

Sus pobres hermanitas hubieran quedado solas y, de pronto, tendrían que afrontar la misma suerte que Aura: casarse con un hombre mayor. En la preocupación de la madre se hace una referencia a la situación de la mujer en el siglo XIX colombiano. La preocupación no solo

sería por la muerte de su hijo amado, sino porque su hogar caería en desgracia social. Más adelante resalta este hecho:

“¿No pensabas que tus hermanas tendrán que ir no muy tarde a Bogotá, donde ocuparán la posición que nuestra familia ha ocupado siempre, y entonces qué harían ellas sin su hermano, único amparo y única sombra que debiera protegerlas?” (pág. 49).

Aunque en contextos contemporáneos podría ser incomprensible lo anterior, esta cita mantiene la referencia de que la mujer necesita protección en un ambiente social. El narrador entiende muy bien estas palabras, por lo que calla. Pasan dos meses e intenta demostrar tranquilidad ante su familia. Decide viajar a Bogotá para ver una compañía dramática. En el teatro se encuentra con Aura y su esposo. Los dos se quedan mirando fijamente, pero ambos sienten dolor e intranquilidad. Luego, ella se marcha con su marido y él regresa a su casa, pero no puede dormir. Piensa y aclara que ella ya no podrá ser su esposa ante los ojos de la sociedad, pero sí podrá ser su amante. Aunque este solo pensamiento es inaceptable para ella. Aura es una mujer de honor y así se lo hace saber a su amado. Él, después de verla, decide enviarle una carta, pero ella le responde muy fría diciéndole que no está en sus pensamientos la infidelidad. Demuestra en sus palabras el significado de lo que es ser mujer en la sociedad colombiana del siglo XIX.

Tiempo después, el abatido amante se aleja de la ciudad, con el deseo de olvidarla y no saber nada de ella; pero las circunstancias hacen que sus pensamientos la mantengan aún presente en su cabeza y en su corazón. Él recibe una carta del esposo de Aura, quien pide su presencia en su hogar. Es urgente. Cuando el joven amante de Aura llega, descubre que ella ha muerto. El dolor es inmenso. Pero este dolor es similar al del esposo de su amada. Los dos, en este

trágico momento, se compaginan, se unen en amistad. Tiempo atrás, el narrador clamaba por su muerte, para que la viudez de su amada le permitiera acercarse, pero ahora, son amigos. Después del velorio, Aura es enterrada y solo quedan sus recuerdos en la memoria del narrador.

En menos de cien páginas, José María Vargas Vila cuenta esta historia trágica. Solo intervienen unos pocos personajes, los cuales se pueden contar con la mano: El Narrador-amante, Aura, la madre, el esposo de Aura, los criados y las hermanas, aunque estas últimas no intervienen de forma directa en la historia. El narrador cuenta su desgracia, desde su enamoramiento cuando niño hasta la muerte de su amada. Pero, resulta curioso que en ningún momento aclare por qué murió Aura. No se habla de cuál es su enfermedad. Solo se sabe de esta cuando Aura ya ha muerto. ¿Por qué el autor no resalta esta situación tan importante? O ¿Por qué solo se sabe de la enfermedad de Aura cuando ya está muerta? Y más aún, ¿Cuál es la relación entre el romanticismo y la muerte por enfermedad de Aura?

*Aura o las violetas* y, obviamente, *María*, son novelas enmarcadas en el movimiento romántico del siglo XIX. El romanticismo da un tratamiento especial a la representación de la mujer en las novelas, para cuyo análisis queremos centrarnos en la presentación de la figura de la mujer misma, la representación de su cuerpo y la representación de su muerte. El fallecimiento de María y Aura, en las novelas respectivas, se da por medio de una enfermedad. Por contraste, la muerte de Manuela y Tránsito, en sus novelas, se da por asesinato. Una primera hipótesis explicativa es que la condición y posición social determina el valor simbólico del fallecimiento del personaje protagonista. La muerte es diferente para aquel personaje que tiene notable valor social. Al repetir Aura “perdóname, no es mi culpa”



(p.27), por su boda con el anciano, está demostrando el valor de la fidelidad, lo que hace de ella un personaje de notable valor social, tal como lo señala Patricia Londoño (1995), al referirse a la función de la mujer en el hogar; al que ella debe dedicarse de forma completa. El decoro de la mujer en la sociedad determinó también sus relaciones maritales y conyugales. La representación en la obra no es ajena a este hecho. El decoro determinó también la muerte y la relación del personaje femenino con su enamorado.

#### **4.3.1 La moral en el comportamiento de la mujer en el siglo XIX**

La representación de la mujer en la novela colombiana del siglo XIX, especialmente en *Aura*, estuvo determinada por el decoro y la moral en la sociedad. No podemos establecer la representación en un mundo ficcionado si no se toman estos conceptos de la realidad.

La educación de la mujer no se estableció como una forma de otorgar derechos y libertades, sino todo lo contrario; una forma de mantener la figura judeo-cristiana de la mujer en la sociedad. La educación estuvo a cargo de un establecimiento religioso que tenía como objetivo el fortalecimiento de la moral. Los jóvenes recibieron instrucción basada en una forma de educación de valores religiosos. “La moralidad jugaba un papel predominante en la formación de ciudadanos” (Rey, 2015, pág. 243). Especialmente la mujer, que recibía una instrucción para formarla similar a la imagen de la Virgen María por medio de una enseñanza sobre la moral. La instrucción de esta forma fue un compromiso general del Gobierno, “mediante el Decreto 544 del 14 de junio de 1888, se implementó la enseñanza obligatoria de los dogmas de la religión católica” (Rey, 2015, pág. 250). Pero esto no era nada nuevo para 1888. La religión y la educación religiosa ya era obligatoria. Solo que con el decreto se

institucionalizó la instrucción de los maestros que darían clases en las escuelas normales, los cuales serían los encargados de continuar los dogmas cristianos. En la literatura de este periodo, el dogma de la virginidad perpetua referido a la Virgen María se materializó en el mundo ficcionado. Al constatar el dogma de virginidad de la Virgen en Aura se nota claramente que su cuerpo nunca fue tocado por hombre alguno. Ni siquiera su esposo trasgredió su cuerpo en alguna situación sexual. Su cuerpo se mantuvo intocable. En la obra de Vargas Vila, nunca se muestra que Aura y su esposo hayan consumado su matrimonio; ni mucho menos, los labios del joven enamorado tocaron los labios de la joven Aura, a pesar de que ambos hayan deseado ese encuentro.

La institucionalización de la religión en la educación fue un tema complejo que estuvo a cargo de los gobiernos de turno. Si se era liberal, se proponían libertades, algunas excluían la religión, y si se era conservador, se institucionalizaba este tipo de educación. Este conflicto generó que la Iglesia Católica promoviera la idea de que quién es católico no puede ser liberal; la educación se radicalizó en este pensamiento. Y este mismo conflicto se trasladó a la literatura. No podemos ver a un personaje como Aura teniendo rasgos como los de Manuela, en la obra de Eugenio Díaz. Aura es pura y se mantiene pura hasta su muerte. La educación religiosa instauró la moral como principio rector de toda la educación de este periodo (Rey, 2015, pág. 251) y así lo hace ver *Aura o las violetas*, con su comportamiento.

“La moral adquiere tal importancia que incluso se pone por encima de las cualidades intelectuales. Se afirmaba que aunque un alumno o alumna se caracterizara por tener alto nivel intelectual, debía ser expulsado de la escuela si no tenía una conducta moral intachable”. (Rey, 2015, pág. 252)

Y así lo hizo notar Aura, al mantener intacta su moralidad, pureza y virginidad. Ella nunca quebranta estos valores ante las pretensiones de su joven enamorado. Por lo tanto, la realidad del siglo XIX estuvo marcada por la moral. Los ciudadanos no estuvieron ajenos a que su comportamiento estuviera regulado por este concepto, el cual ejerció más presión en la mujer y su representación en la literatura. El personaje femenino no solo mostró un comportamiento de una mujer joven, sino el comportamiento general de la mujer en este periodo.

#### **4.3.2 La figura del hombre de la casa como forma de construcción del ideal femenino del siglo XIX**

“El hombre de la casa”, en términos semánticos, es una frase machista que define el rol del hombre en el hogar. En *Aura* es posible definir la representación de la realidad a partir del concepto Hombre de la casa, una figura semiótica de aquella persona que lidera, ordena, protege y cuida a los miembros del hogar; una representación que, en el siglo XIX, solo podía ser propuesta para la figura masculina. “El hombre de la casa” engloba la realidad de este siglo, porque demuestra cómo a partir de esta figura se somete a sus miembros al cuidado de un personaje o de un hombre y en el caso de la obra, el narrador recibe este título a pesar de su falta de autoridad, poder y serenidad en el hogar.

En el punto culminante de la historia, el narrador recuerda a su padre, un hombre digno, y esto hace que se menosprecie a sí mismo por no parecerse a él; en los últimos apartados de su narración, el narrador cuenta los motivos de Aura para no aceptar ser su amante, debido a una cuestión de honor femenina y en la parte intermedia, su madre le resalta su valor como

“hombre de hogar” y su nivel jerárquico en la sociedad. Aura lo rechaza para dejar en firme el idealismo femenino del siglo XIX y su madre le recuerda su obligación como hombre de la casa. Estos dos elementos configuran la imagen del hombre y de la mujer, pero especialmente, la representación femenina, puesto que el “hombre de la casa” es una figura destinada a un solo tipo de personaje, en donde no existe cabida para la mujer. Entonces, el narrador, así carezca de serenidad y fortaleza para hacerse cargo, está por obligación social destinado a proteger, cuidar y preservar el honor del hogar, especialmente el de las mujeres.

El narrador carece de madurez para hacerse cargo del hogar y proteger a su familia. Siente desconsuelo cuando se separa de Aura, debido a sus estudios en la capital. Pero su tristeza no es tan profunda, pues tiene la esperanza de encontrarla de nuevo y poder, finalmente, casarse con ella. A partir de su voz, el narrador, por un lado, describe su amor por ella y pone, al mismo tiempo, elementos implícitos que dejan ver la responsabilidad asignada a los hombres –figura del padre y la figura del narrador mismo- y esto hace al mismo tiempo que se configure la imagen de la mujer sometida, sumisa y callada de la realidad del siglo XIX. Es a partir de las funciones sociales asignadas a cada personaje que conocemos la indefensión general de la mujer sólo por su condición de mujer, su reclusión en la esfera del “honor femenino”, en la que solo se le reclama cumplimiento de la norma de decoro y la moralidad, pero no responsabilidad ni autonomía.

Aura y su amado deben separarse porque ella se va a casar por obligación con un señor adinerado que le solucionará todos sus problemas financieros. En este punto, vemos que aquel venerable anciano tiene la responsabilidad de proteger a su nueva esposa, terminar con sus problemas financieros y darle una adecuada protección. La figura, entonces, de

“hombre de la casa”, se asigna también a este anciano, el cual merece fidelidad, respeto y obediencia, aspectos que Aura hace valer ante las pretensiones injuriosas de su joven enamorado.

La figura de “hombre de la casa” hace que los dos personajes masculinos principales se compaginen alrededor del dolor por la muerte de Aura. Inicialmente, el narrador, cuando supo de él, lo describe como su enemigo. Sin embargo, cambia de parecer al final, cuando este anciano pide clemencia por su casamiento con Aura. Su imagen cambia rotundamente; ha dejado de ser un vil villano para ser ahora un colaborador en el martirio del narrador.

Sois muy generoso en consolarme -murmuró-, ¡yo os he hecho sufrir tanto! Pero me lo perdonáis, yo no he sido culpable, ¿no es verdad que me perdonáis?

Las lágrimas de aquel anciano me conmovieron hasta el alma.

-Os perdono -le dije-, en su nombre y en el mío, el mal involuntario que nos habéis hecho.” (Vargas Vila, 1984, pág. 58)

Por su parte, Aura muere digna, pero no feliz; mantiene hasta su lecho de muerte el ideal femenino del siglo XIX. Ella ha cumplido cabalmente su deber como esposa, manteniendo ante cualquier situación su fidelidad, a pesar de no existir el amor. En esta historia, podemos apreciar que Aura cumple con su función social de esposa fiel y dedicada al matrimonio. Un deber impuesto a la mujer (Londoño, El ideal femenino del siglo XIX en Colombia: entre flores, lágrimas y ángeles, 1995), y que es representado cabalmente en Aura, como personaje del mundo narrado de Vargas Vila.

“El crimen lo constituye la intención (Vargas Vila, 1984, pág. 36)”, son las palabras del joven enamorado que buscan justificar el deber del casamiento de Aura. Él las dice al anciano, para consolarlo por el hecho de haber contraído un matrimonio con una joven.

Intención no solo de aquel anciano por querer hacerla feliz y quitarle el peso de las deudas, sino la intención moral de casar a una joven con un pretendiente adinerado. Durante el evento religioso, el joven enamorado desprestigia tal acto, considerándolo una simple primera comunión: “la iglesia fue engalanada de blanco, como para recibir a una virgen” en matrimonio (pág. 38), sin embargo, “parecía más una niña llevada por su padre a hacer la primera comunión, que una esposa al lado de su esposo” (pág. 39). Visto por los ojos del narrador, es un evento despreciable.

Las próximas cavilaciones del narrador lo llevarán a pensar en la idea de que en un futuro Aura podría ser su amante o podría haber un lugar para él de forma discreta y disimulada dentro de su nuevo hogar con el anciano. “¿Sería imposible que volviéramos a vernos, a recordar nuestros amores y a amarnos en silencio? Ya que no podía ser mi esposa ante los hombres, ¿no podríamos seguir amándonos en el misterio? He aquí los pensamientos que me asaltaban” (Vargas Vila, pág. 52). Sin embargo, ella frena este pensamiento y detiene cualquier intención que afecte su moral y su honor como mujer: “¿Olvidáis -me decía-, que soy casada? ¿No sabéis lo que encierra esta palabra para una mujer de honor? No pretendáis quitar al martirio lo único que puede ennoblecerlo: la virtud.” (pág. 53). Aura no es por tanto una mujer débil que acepta la infidelidad, sino es una mujer fuerte en su creencia y fuerte en valores. Es una mujer ideal en términos morales y por ello su cuerpo y el acercamiento del personaje masculino hacia ella debía corresponder también a estos mismos términos.

En el siglo XIX, según lo que ha afirmado Patricia Londoño en su artículo publicado por el Banco de la República *Las colombianas durante el siglo XIX* (1995), no había ninguna distinción entre mujer rica, mujer pobre, campesina, pueblerina o ciudadina (en lo que se

refiere al comportamiento en el hogar y en la sociedad para corresponder con el ideal de la mujer prescrito en aquella época). Lo visto en las obras del romanticismo y su contraparte el costumbrismo demuestra que existía un esquema de valores que permitía un acercamiento diferenciado hacia el cuerpo del personaje femenino. La mujer y su representación como personaje cumplían con lo dicho por Patricia Londoño, al menoscabar su posición, pero mientras a la mujer citadina no se le podía tocar su cuerpo, a la mujer de campo sí. Vargas Vila en *Aura o las violetas*, obra del romanticismo colombiano, toma a la mujer como divina. Sus referencias hacia ellas, hacia su madre, hacia Aura o a hacia sus hermanas, apelan al uso de palabras como bondadosa, humilde, entregada y piadosa. El narrador describe a su madre de la siguiente manera: “La madre, como la escala mística de Jacob, es el lazo que nos une a Dios. [...] Yo no he podido dudar nunca de Dios, porque he visto sus reflejos en los ojos de mi madre” (Vargas Vila, 1984, pág. 42) La representación de la mujer en estos personajes está elevada a categorías de lo sublime. Aura muere, pero su cuerpo nunca es tocado. Ella efectivamente cumple con su deber de esposa, mujer entregada al hogar, fiel, representación del ideal femenino del siglo XIX. Aura enfatizó a su amado joven que para ella lo primordial era la virtud. No importaba si su esposo era o no un anciano que le quintuplicaba en edad, ella le era fiel, no por amor ni por atracción, sino por convicción social, y este es el ideal femenino del que habla Patricia Londoño.

La representación de la realidad, por consiguiente, se configura a partir de la imagen del “hombre de la casa”, el cual sin tener la madurez suficiente debe asumir un rol de autoridad, heredero de los valores de su padre y con un nivel jerárquico superior al de la mujer; y esta autoridad es la que configura al mismo tiempo el rol sumiso del personaje femenino en la

historia y el idealismo femenino del siglo XIX. La educación de este periodo, como vimos en los manuales publicados, trataba que la mujer tomara una actitud similar al de la Virgen María, con un comportamiento virtuoso, fiel a su esposo y a su hogar; ella debía asumir una identidad social de sumisión al hogar.

#### 4.4 *María de Jorge Isaacs: el cuerpo intocable*

“La voz de María llegó entonces a mis oídos dulce y pura: era su voz de niña, pero más grave y lista ya para prestarse a todas las modulaciones de la ternura y de la pasión. ¡Ay! ¡Cuántas veces, en mis sueños, un eco de ese mismo acento ha llegado después a mi alma, y mis ojos han buscado en vano aquel huerto donde tan bella la vi en aquella mañana de agosto!” (Isaacs, 1984, pág. 5)

Todo lector, sin importar su bagaje literario, comprenderá que era tanto el amor que sentía Efraín por María que en su narración no es posible encontrar otra descripción diferente de ella que no vincule palabras de notable sentido romántico. Todo lo que en la obra se dice de María hace alusión a lo bello y sublime; todo adjetivo para describirla hace de ella un personaje intocable por la fealdad. Su cuerpo se eleva a lo divino. En la cita anterior se refuerza el argumento que se pone también en *Aura o las violetas*, de Vargas Vila, en el que se afirma que el romanticismo pone al personaje femenino y su cuerpo en una situación de sublimidad.

Isaacs fue uno de aquellos autores que se nutrió de lecturas del romanticismo francés (Hoyos, *Erotismo Velado y Decoro en María*, de Jorge Isaacs, 2010). Su obra es una fiel representación de aquel romanticismo (Menton, 2007, pág. 3) que buscaba la idealización de la mujer por medio de una metaforización de la sensualidad y el decoro. La notable estructura y estilo narrativo de su novela muestran la tragedia humana y el amor juvenil en sus dos facetas: trágica y sentimental. La historia se resume básicamente en el amor que



sienten dos primos mutuamente. Esta sería su fábula, algo sencilla, pero la trama es mucho más compleja. Estos dos primos no pueden estar juntos a pesar de que entre ellos haya o exista un amor correspondido. María, prima de Efraín, sufre el mismo mal que sufrió su madre, la cual murió siendo muy joven. Este mismo mal también consume a María y la lleva a la muerte a temprana edad. Ambos primos se atraen mutuamente, sin embargo, para estar juntos, el padre de Efraín ha determinado que para su unión marital, él debe terminar sus estudios de medicina en Europa y luego sí podría casarse con ella. Sin embargo, la situación no resulta ser la pensada y la joven María muere antes de que el joven enamorado regrese a su lado.

Esta es una historia de amor, con un estilo narrativo poético sentimental; gran parte de la obra narra cómo los dos enamorados establecen un diálogo a partir de las miradas, de lo que no se dice y del intercambio de flores como forma de expresar deseo sexual. La semantización de la sexualidad por medio de las flores permite reconocer que María es un personaje femenino que merece respeto por parte de su pretendiente. La ubicamos en el mismo plano que Aura, por ser personajes que mantienen vivo el decoro, la moral y la ética del siglo XIX. La semantización de la sexualidad permite reconocer que no se podía denigrar su condición de mujer ni su condición de prometida. Aura, por más amor que tuviera por el narrador enamorado, nunca fue infiel al matrimonio, ni su joven enamorado intentó denigrar su condición, al hacer descripciones despectivas de ella. En el caso de María sucede lo mismo. A partir del capítulo XVII, Efraín ha pactado con su padre que no podrá hablar de amor con María hasta que Carlos no haya solicitado su mano y ella la haya rechazado. Unos capítulos más adelante, la madre de Efraín habla con María y ella afirma notablemente que

no desea ser la esposa de Carlos, pues sus sentimientos están dirigidos a otra persona. Aunque no afirma con sus propias palabras esto último, sí le hace entender a la madre de Efraín su amor por el joven. En ningún momento ella quebranta ese sentimiento. La visita de Carlos y sus pretensiones de casamiento con ella demuestran claramente que María es una joven de alto valor social como esposa, pues la solicitud se hace siguiendo la antigua costumbre romana de pedir la mano, llamada en latín *Manus*. El *Blog Derecho de Familia* habla de esta costumbre proveniente de Roma, la cual era un acto que realizaba un pretendiente para solicitar formalmente al padre la mano de su hija. Situación que sucede en la novela de Jorge Isaacs: “Hace cuatro días recibí una carta del señor de M\*\*\* pidiéndome la mano de María para su hijo Carlos” (Isaacs, 1984, pág. 55) Esta acción es similar al acto denominado *Manus*; en aquella época romana, aunque la mujer no era esclava, se le consideraba un ser dependiente. Entonces, era el padre el que otorgaba o no la licencia de casamiento sin considerar cuestiones de amor entre la pareja; era una solicitud más por conveniencia que por amor. María, por lo tanto, era dependiente de su tutor, el padre de Efraín. Ella, sin embargo, no desea casarse con Carlos y rechaza rotundamente sus pretensiones: “[...] digo que antes que consentir en eso [matrimonio con Carlos] me moriré. (pág. 117). Aunque dentro de sus palabras no hay una afirmación exacta y directa de su amor hacia Efraín, sí lo hace mediante gestos y expresiones.

#### **4.4.1 Erotismo y Sensualidad**

María Ximena Hoyos Mazuera realizó una tesis titulada *Erotismo velado y decoro en María, de Jorge Isaacs* (2010) para la Universidad del Valle. Entre sus argumentos, postula que luego de la publicación de *María*, ningún crítico habló sobre erotismo y sexualidad en las

décadas siguientes. “Ni José María Vergara y Vergara ni Luciano Rivera y Garrido, intelectuales reconocidos de la época y dos de los primeros críticos de *María*, mencionan nada acerca del erotismo escondido de la obra en sus artículos publicados en 1867 y 1895 respectivamente” (Hoyos, 2010, pág. 11). Solo sería hasta 1937, cuando el poeta ecuatoriano Augusto Arias habló sobre las miradas secretas de los dos jóvenes enamorados. A esta idea se sumó también ese mismo año el ensayista mexicano que trató sobre la sensualidad en *María* (Hoyos, pág. 12). Hoyos, inicialmente, recopila aquellos textos que después de 1937 hablan del tema de la sexualidad en esta obra. Actualmente, un crítico no necesitaría de décadas para darse cuenta de que existe una clara alusión a la sexualidad. Pero entonces, llegamos a la pregunta, ¿por qué no se habló de este tema en el momento de su publicación? Si miramos un poco las primeras reseñas y críticas de *María*, por parte de notables poetas como José María Vergara y Vergara vemos que lo dicho por María Ximena es cierto. La sexualidad no se analizó ni se tocó sino hasta pasados unas cuantas décadas de publicada la novela. Aunque si bien es cierto que en ningún momento Efraín realiza un señalamiento directo y vulgar hacia el cuerpo de María sí es posible inferir y detallar cómo por medio de las flores hay un acercamiento sexual y simbólico hacia el cuerpo de María. Lo anterior es de cierta forma similar a lo que sucede en la obra *Aura o las violetas*. Existe una conexión entre estos dos personajes femeninos que limitan el uso verbal de las palabras para referirse a la sexualidad, contrario, como veremos en los capítulos siguientes, a lo que sucede con *Tránsito* y *Manuela*, en donde el erotismo y la sensualidad no están tan velados.

En *María*, a lo largo de su historia, hay un constante intercambio de flores entre la pareja de jóvenes. María todas las mañanas pone en el cuarto de Efraín un ramillete de las mejores

flores que produce el campo. Pone en la ducha aquellas rosas para deleitar el momento e, incluso, llega a besarlas y dárselas a su enamorado como señal de que ella también quiere besarlo; Efraín hace lo mismo: “Cerré las puertas. Allí estaban las flores recogidas por ella para mí; las ajé con mis besos; quise aspirar de una vez todos sus aromas, buscando en ellos los de los vestidos de María” (Isaacs, 1984, pág. 9) En *Aura o las Violetas* el uso de flores también está asociado al amor. En esta situación, Aura y su joven enamorado se reúnen en un jardín de violetas, en donde expresan sus sentimientos. Las violetas llevan consigo ese mensaje de amor que no es posible transmitir en otros espacios. Pues estos dos enamorados están condicionados por un sistema social de decoro que impide que ellos dos puedan consagrar su amor en la intimidad. En María, la situación es similar y el único medio que tiene ella para afirmar y reafirmar su amor hacia Efraín es por medio de las flores, las cuales pone todas las mañanas en el escritorio del joven, excepto cuando Carlos duerme en la habitación de Efraín: “Le agradecí sobremanera la fineza de no permitir que las flores destinadas por ella para mí, adornasen esa noche mi cuarto y estuviesen al alcance de otro” (Isaacs, pág. 109). María, según dice María Ximena Hoyos Mazuera, “logra expresar su deseo y sus sentimientos a través de lenguajes no verbales y predominantemente simbólicos como las flores, el cabello, el vestido, o desde movimientos del cuerpo, de las manos, de los ojos, entre otros” (2010, pág. 33), como si fuera una especie de comunicación que tiene ella con Efraín, pues él de cierta forma logra entender estos mensajes que transmite ella.

Tanto en *María* como en *Aura o las violetas* hay una situación social que impide nombrar el cuerpo como objeto de deseo o el impedimento de nombrar lo innombrable (Zuluaga, 1994). Eduardo Jaramillo Zuluaga propone en su libro *El Deseo y el Decoro* (1994) que el autor decimonónico se vale de diferentes recursos para decir y no decir sobre el decoro y

sobre el erotismo. En *María*, por ejemplo, se utiliza la naturaleza para hablar sobre sexualidad. Zuluaga dice que “en el lugar donde esperábamos encontrar un cuerpo, hallamos una flor, un jardín, una diosa magnífica” (p.18). Más adelante, él resalta que los autores de este periodo emplearon maniobras para no decir el cuerpo (p.20). Esto da la impresión de una retórica del Decoro desde la realidad. Las novelas románticas del siglo XIX utilizaron este recurso de no mencionar el cuerpo sino semantizarlo con elementos de la naturaleza, para así mantener ese discurso del decoro en las obras.

En *Aura*, básicamente, la joven está casada con un anciano, mientras que en *María* hay una mirada paterna que impide acercamientos maritales. En ambas novelas hay un lenguaje erótico vedado y prohibido. Pero esto no es una mera casualidad de la literatura decimonónica, Patricia Londoño y otros historiadores y críticos están de acuerdo en afirmar que en el siglo XIX existía una convención social de mantener el pudor y el decoro en la sociedad. Nombrar el cuerpo de la mujer era una cuestión vedada y restringida y esto se debía a la tradición cristiana. Elementos de la realidad que están presentes de forma similar en estas dos obras. Por lo tanto, se puede afirmar que el discurso del decoro presente en la realidad estuvo también dentro del discurso literario de las obras románticas y, por lo cual, se configura un tipo de personaje femenino, distinto al de Manuela y Tránsito. La tradición religiosa cristiana imponía esta norma de limitar el lenguaje para nombrar al cuerpo como objeto de deseo. “El sexo debe ser nombrado con mucha prudencia, bajo el manto de un lenguaje depurado de manera que el sexo ya no pueda ser nombrado directamente” (María Ximena Hoyos citando a Foucault, pág. 37). Vargas Vila y Jorge Isaacs no quebrantan esta convención religiosa en sus obras, *Aura* y *María*. Pero hay que distinguir y diferenciar que

estos dos personajes femeninos tienen cierto grado de prestigio social y se encuentran en núcleos familiares de alto reconocimiento económico, pues Aura, aunque se encuentre en desgracia financiera, su familia sí tiene un apellido distinguido dentro de la comunidad y María posee una fortuna que heredará cuando se case.

#### **4.4.2 La presencia de la Muerte**

La presencia de la muerte no es solo una constante narrativa en *María*, sino prácticamente en gran parte de la literatura decimonónica de su segunda mitad y está asociada a la representación del cuerpo del personaje femenino. En *Aura* y *María* se representa al cuerpo de forma sublime y de esta forma debe mantenerse hasta el final. La muerte también tiene un componente semántico que se configura a partir de aspectos internos del personaje y externos en la novela. En la obra de Vargas Vila, la prolepsis que anuncia la muerte de Aura no es tan notoria como en *María*. Sí se logra apreciar un anuncio de una tragedia, pero no se afirma claramente que se trate de la muerte del personaje femenino. En cambio, en *María*, en el capítulo XV hay una prolepsis sobre la muerte muy marcada, la cual es anunciada por un ave negra:

“No sé qué tiempo había pasado, cuando algo como el ala vibrante de un ave vino a rozar mi frente. Miré hacia los bosques inmediatos para seguirla: era un ave negra. Mi cuarto estaba frío; las rosas de mi ventana temblaban como si se temiesen abandonadas a los rigores del invierno: el florero contenía ya marchitos y desmayados los lirios que en la mañana había colocado en él María. En esto, una ráfaga de viento apagó la lámpara; y un trueno dejó oír por un largo rato su creciente retumbo, como si fuese un carro gigante despeñado de las cumbres rocallosas de la sierra.

En medio de aquella naturaleza sollozante, mi alma tenía una triste serenidad” (Isaacs, 1984, pág. 46).

Esta situación no solo está anunciando una tragedia, sino que también hace referencia a los estados de ánimo de los personajes (Menton, 2007, pág. 14). En la obra, en los últimos

capítulos, la naturaleza no es independiente de lo que sufre María y siente Efraín. María está a punto de morir y Efraín siente dolor por no estar a su lado. La naturaleza, entonces, expresa también estas dolencias. Incluso, expresa el deseo erótico de los dos enamorados, como lo mencionamos en el apartado anterior enfocado hacia el erotismo y la sensualidad.

Del mismo modo, la naturaleza y la presencia de la muerte están a la par en las acciones de Efraín y María cuando ellos dos están en una situación caótica; por ejemplo, cuando ella sufre su primera recaída y Efraín debe buscar al médico, la naturaleza empieza a expresar el caos emocional de los dos, al mostrar la peligrosidad del río Amaime. Este ambiente tenso, de oscuridad, está presente a lo largo de la obra; en ciertos momentos define la tristeza de los personajes: “En medio de aquella naturaleza sollozante, mi alma tenía una triste serenidad” (Isaacs, 1984, pág. 47); y en otros hace notoria la alusión de la muerte de María: “Parecióme ligeramente pálida y alrededor de sus ojos había una leve sombra, imperceptible para quien la hubiese visto sin mirarla. [...] noté entonces que en el nacimiento de una de las trenzas tenía un clavel marchito” (pág. 22). Así mismo, cuando Efraín, desesperado, regresa a la casa paterna por la terrible noticia de que su amada está sufriendo, su viaje por el río Dagua está envuelto en oscuridad (Menton, pág. 15), con el uso constante de palabras que evocan tristeza, oscuridad y muerte.

La presencia de la muerte es una constante en la literatura romántica del siglo XIX, como ya se mencionó. Sin embargo, esta presencia se muestra de forma diferente en *Manuela* y en *Tránsito*. Como vimos en *María*, la muerte está asociada también a la prolepsis que emite la situación de la naturaleza y los estados de ánimo de los personajes. Es decir, que se alerta al lector sobre la muerte mediante los estados de ánimo que sufren Efraín y María y estos

estados están asociados también a lo que sucede en el ambiente. Si la naturaleza está oscura es porque Efraín o María están tristes. En *Manuela* y en *Tránsito* está presencia no está asociada a estados de ánimo ni a cambios de la naturaleza. ¿Acaso influye la condición social de aquellos dos personajes femeninos en el cambio de ambiente y en el manejo de la prolepsis? Esta respuesta intentaremos encontrarla más adelante, cuando se hable sobre las mujeres de campo.

La muerte en *María* ronda desde el inicio, pero su muerte tiene un componente semántico particular. Su cuerpo nunca es tocado por un hombre. En *Aura*, la muerte no ronda desde el inicio, pero sí se logra apreciar una serie de prolepsis que advierte sobre una tragedia. María muere por una enfermedad, igual que *Aura*. Sus cuerpos son templos sagrados que no se pueden tocar. No es mancillado por las sucias manos de un asesino, como sí sucede en *Manuela* y en *Tránsito*. El cuerpo de María ni siquiera es tocado por los labios de Efraín. Es un cuerpo sublime de notable valor social, que ni siquiera un asesino logra quebrantar.

#### **4.4.3 Elementos de la Realidad: Decoro, matrimonio y moralidad**

El erotismo y la sensualidad por medio del decoro hacia el cuerpo; y el amor y la presencia de la muerte manifestada a través de la naturaleza han sido temas que guardan una relación con la representación de la realidad; son elementos constantes en las cuatro novelas de la segunda mitad del siglo XIX, *María*, *Aura o las violetas*, *Manuela* y *Tránsito*, y cada uno de estos elementos muestra la realidad de este siglo. El erotismo, la sensualidad y el amor en *María* se desarrollan a partir de un discurso vedado y limitado; y la muerte, por su parte, se configura mediante prolepsis mostradas por los cambios de la naturaleza o del ambiente,



que a la vez configura el cuerpo sublime e intocable de las protagonistas. El matrimonio y el amor se rigen bajo condiciones sociales antiguas, como la moralidad y el decoro.

En el siglo XIX, las familias de larga tradición católica o cristiana mantenían vigente la costumbre romana (Donat, 2009) *Manus*, para pedir a una mujer en matrimonio. En *María* se recreó esta tradición casi de forma tan exacta como se hacía en la antigua Roma, en la que un hombre pedía la potestad de la mujer. En aquella época, la mujer no tenía derechos sobre su propia vida; era dependiente de un tutor, padre o esposo, y aquel que la pidiera en matrimonio, reclamaba su potestad y su autoridad sobre ella y sobre sus bienes. Carlos llegó a la hacienda El Paraíso, con la intención de pedir la mano de María. El padre de Efraín dice que su esposo tendrá su potestad y el derecho de reclamar sus bienes: “[...] no es por demás saber que Salomón, en los tres últimos años de su vida, consiguió formar un capital de alguna consideración, el cual está en mi poder destinado a servir de dote a su hija [María]” (Isaacs, 1984, pág. 55), el cual pasaría a formar parte del patrimonio de su esposo. En *Aura o las violetas*, aunque no se aprecia una descripción detallada de esta costumbre, se da a entender que también se realizó este mismo ritual: “Este señor ha pedido la mano de Aura, ofreciéndole su capital, que es cuantiosísimo, y encargándose de la suerte de toda la familia” (Vargas Vila, 1984, pág. 18). Pedir en matrimonio, por lo tanto, es una costumbre vigente en estas dos novelas, especialmente en *María*, en donde se aprecia una descripción detallada de lo que debía hacer el pretendiente. El matrimonio, por lo tanto, era una costumbre que mantenía intacto un ritual muy antiguo y seguían manteniendo aquella estructura romana. Luis Rojas Donat (2009) realizó un informe para la Universidad Bío-Bío sobre el Matrimonio en Occidente, su origen, conformación, tipos, etc.; él afirma que la esposa, los

bienes y los hijos menores pertenecían en potestad al *pater* o al padre, por lo cual, la mujer carecía de los derechos de sí misma. Pero esto no hay que interpretarlo de forma ligera, Patricia Londoño (1995), en el *Ideal Femenino del siglo XIX*, ha propuesto que la mujer en cierta forma era también autónoma e independiente en ciertos aspectos. Por ejemplo, podía vivir libremente en soltería; tenía la decisión de casarse o mantenerse sola; pero hacer esto último le acarrearía una imagen negativa para la sociedad. Gilda de Mello e Souza (2014) realizó un artículo sobre *Moda y cultura en el siglo XIX*; lo interesante de este texto es uno de sus argumentos sobre la moda del matrimonio en el siglo XIX. De Mello e Souza afirma que la mujer podía permanecer soltera, pero que esto le creaba a ella una fama de solterona, dedicada a la costura y a los bordados y a la educación de sus sobrinos, por lo cual muchas mujeres prefirieron aceptar en matrimonio a cualquier pretendiente; o de lo contrario, la mujer soltera perdía el prestigio social (pág. 354). María declinó la propuesta de Carlos, pero deseaba ser la esposa de Efraín. Ella tuvo la libertad de decidir quién habría de ser su esposo, bajo las condiciones impuestas por su padre.

La decisión de María de rechazar a Carlos podría muy bien encajar en lo que se denomina libertad sobre sí misma. Pero aun así estuvo atada al matrimonio por la propuesta de casarse a futuro con Efraín. La libertad de pensamiento es una cuestión liberal ampliamente impregnada en el siglo XIX. *María*, sin embargo, no es una novela de protesta contra el régimen de sometimiento o régimen esclavista del siglo XIX (Menton, 2007, pág. 16) ni de la limitada situación de la mujer, pero sí se aprecia una sociedad que permite la libertad de decidir a quién amar; pero con la obligación de ser la esposa fiel y sumisa.

El diálogo erótico que tienen los dos enamorados mediante el uso de las flores era la única forma de comunicar ese deseo sobre el cuerpo del otro. María y Efraín mantienen ese diálogo con mensajes alusivos al deseo mediante la metaforización de las flores; situación que sería impensable para una sociedad tradicionalista y conservadora, pero que Jorge Isaacs lo hizo de forma disimulada. Estas dos novelas referencian la realidad decimonónica a partir del enamoramiento de los jóvenes enamorados. Y al mismo tiempo referencian la educación femenina y el valor de la mujer en la sociedad. El matrimonio en la novela es un sacramento de alto valor social que debe ser respetado. De igual forma como sucedía en la realidad. La mujer debía mantener un estatus cultural que le daba valor a su familia en la esfera social. Se configura, por lo tanto, el primer grupo de personajes femeninos que guardan una estrecha relación con aquellas mujeres de la ciudad que debían ser fieles al matrimonio y a la castidad. Son personajes que están representando a aquellas mujeres que Patricia Londoño dice deben ser instruidas para el hogar. Pero, entonces, ¿qué pasaba con aquellas mujeres que se apartaban de este grupo o aquellas mujeres criollas del campo?

#### **4.5 La representación del deseo en el cuerpo del personaje femenino del campo en *Tránsito* de Luis Segundo de Silvestre**

“Era de verla ir y venir en cuerpo gentil luciendo la camisa de tela blanca bordada de seda negra, la falda de tela morada y las blancas y sueltas alpargatas en que llevaba metidas las puntas de los pies más bonitos que he visto; sin sombrero y con el pelo levantado sobre la parte superior de la cabeza, llena de la gracia y del donaire de la juventud.” (Silvestre, 1992, pág. 49)

*Tránsito* es una obra colombiana del siglo XIX que básicamente representa a la mujer del campo de forma terrenal, con un cuerpo que se toca. Utiliza descripciones más enfocadas a

la belleza física y la pone en un plano terrenal; su cuerpo es atractivo sexualmente. En la anterior cita, don Andrés describe físicamente los atributos de Tránsito, de la obra de Luis Segundo de Silvestre. Si comparamos las descripciones utilizadas en la novela romántica de este periodo con obras del costumbrismo, es evidente la semantización de la belleza en el movimiento romántico como un aspecto divino e intocable. Es en este punto en donde comienza la diferencia de las obras románticas de *Aura* y *María* con *Tránsito*, una obra costumbrista. En esta novela, se deja de lado el romanticismo imperante en las obras de Vargas Vila y Jorge Isaacs y se pasa ahora al costumbrismo criollo, en el que mediante una convención más cercana a la del realismo, el regionalismo, las descripciones detalladas y la vulneración al cuerpo de la mujer se cuenta una historia de un personaje femenino que trabaja, declara su amor, lucha y muere. Por tal motivo, al analizar esta novela es imposible no mencionar y poner en relación el costumbrismo, el regionalismo y el asesinato del personaje femenino con la cultura, la moral y la realidad decimonónica. Por consiguiente, este análisis tomará estos mismos puntos como ejes temáticos.

#### **4.5.1 La mujer terrenal en Tránsito**

Hernán Pérez del Pulgar, H.P. del P.H., Saldaña o González Cortina o más conocido como Luis Segundo de Silvestre es el notable escritor de *Tránsito*, una obra que no ha obtenido la popularidad suficiente, puesto que aún hoy sigue siendo una novela no tan conocida por una gran fracción de los colombianos. Como gran parte de los escritores del siglo XIX, Luis Segundo de Silvestre fue un político y estuvo en las altas esferas del Gobierno Nacional, pues fue secretario privado del señor don Mariano Ospina, presidente de Colombia entre 1857 y 1861. Aunque esta posición lo elevó en la esfera social, su deseo y afición era ser

poeta antes que político. Esto le daría muchos dolores de cabeza con su padre que prefería verlo como un mecánico, químico o alguna profesión de este estilo antes que poeta, pues, según las mismas palabras de su padre, expuestas en la introducción de la obra de 1992, “gana más un carpintero con un serrucho que un poeta con sus poemas”. Luis Segundo fue poeta desde muy temprana edad; estuvo rodeado de los grandes escritores de la época, entre ellos entabló amistad con Jorge Isaacs, José Manuel Groot, José María Vergara y Vergara, entre otros. Así mismo, estuvo rodeado de la clase política más influyente del momento. Además de secretario de presidencia, también fue ministro y magistrado, cargos que lo pusieron entre las altas esferas de la sociedad. Fue popular entre los poetas del siglo XIX y su obra logró traspasar fronteras, pero se frenó con el tiempo. No logró la misma popularidad de *María*, de Jorge Isaacs.

*Tránsito*, la obra cumbre de Luis Segundo, es una novela costumbrista, que utiliza notables descripciones de los lugares y de los personajes. Toda la historia transcurre entre Girardot y algunos municipios cercanos. Girardot era un pueblo netamente campesino, donde el calor arreciaba en gran magnitud. El narrador describe y cuenta la sofocación que siente al estar en esta región. El uso de las palabras para describir espacios y lugares se da también para establecer diferencias. El uso del discurso de Andrés es diferente al que utilizan los bogas y sus parientes de la región. Los bogas son aquellas personas que transportan a comerciantes y turistas por el río Magdalena. No son muy conocedores de las costumbres citadinas ni utilizan un lenguaje estilizado. Sus palabras demuestran un carácter tosco y soez, diferente al de Andrés, que es un personaje con más bagaje cultural, diplomático y cumplidor de leyes; esto es básicamente la forma de utilizar el costumbrismo criollo decimonónico colombiano.

La historia transcurre gran parte del tiempo en Girardot, donde está la fábrica del tío de Andrés. Todo comienza cuando él debe cobrar una deuda en la Villa, en la cual también se celebran unas fiestas populares. Andrés aprovecha esta situación para divertirse. Sin embargo, no logra que el deudor le pague y regresa por el río Magdalena hacia Girardot. Es en este momento cuando comienza la parte central de la historia. Antes de partir, llega a la balsa una linda lugareña llamada Tránsito. Viene solicitando ayuda para irse de la Villa. Andrés permite que ella se suba. En el camino, los dos se van conociendo. Andrés escucha parte de su historia y se compadece de la joven. Sin embargo, no es conveniente para él que en Girardot se enteren que lleva una acompañante en el viaje. Así que decide dejarla antes de llegar a su destino. Tránsito, antes de que Andrés se marche, le pide no continuar porque presume que va a ocurrir una tragedia; y así es. Minutos después, la barca que transporta a Andrés es volcada por una fuerte corriente. Cae al agua y por poco se ahoga. Es salvado por un empleado de su tío.

Tránsito presintió la tragedia y trató de salvar a Andrés, pero este no le hizo caso. Omitió aquella señal de alerta que ella le hizo sobre la creciente del río. Andrés cae y es rescatado por empleados de su tío. Ya sano y salvo en Girardot, continúa con sus labores administrativas. Sin embargo, al poco tiempo vuelve a aparecer Tránsito en su vida; ahora como empleada en la fábrica de su tío. Aunque inicialmente él niega sentir algo por ella, termina queriéndola; cuando Tránsito desaparece de su vida siente necesidad de verla. Tiempo después, vuelve y se encuentran. En este momento, Tránsito no niega sentir un amor incondicional hacia Andrés, ofreciéndose incluso como su esclava, solo para tenerlo a su lado. Andrés, muy sutil, rechaza esta proposición, pero no niega de forma tajante sentir algo por ella. Él también la desea, pero siente temor hacia su tío, que le ha advertido en muchas

ocasiones que “¡Esas mujeres son peligrosas, cuidado! (Silvestre, 1992, pág. 102)”. Este pensamiento lo ha tenido desde el comienzo de la historia. Es por esta razón que, aunque sienta deseos de tener o establecer una relación con Tránsito, no lo hace. Tránsito, en este punto de la historia, se muestra como una mujer que se ofrece por el amor, diferente en todos los sentidos con María y con Aura, las cuales son dos mujeres que no manifiestan de forma directa su amor, como sí lo hace Tránsito. Ella es una representación de la mujer que no teme confesar sus sentimientos abiertamente. No necesita de las flores para comunicar sus deseos hacia el hombre que ama.

En los últimos capítulos de la obra, Andrés se prepara para ir al baile local de San José. Sin embargo, Tránsito le pide no ir, pues siente celos y se lo manifiesta sin ningún temor. Andrés decide no ir para no darle celos. Al anochecer, cuando su compañero llega de la fiesta, le comunica que Tránsito sí fue, pero tuvo un problema con don Urbano, un gamonal de la región que tiempo atrás le había ocasionado problemas y sufrimientos, porque desde siempre ha querido hacerla su amante por la fuerza. Tránsito lo rechaza y esto ocasiona su ira. Andrés fue enterado de esta situación. En la mañana siguiente, Andrés tenía pensado regresar a su hogar en Girardot a caballo. Tránsito le había dicho que lo seguiría y así lo hizo. Después del baile, ella partió hacia Girardot; a la mañana siguiente, sus hermanas y familiares le informan a Andrés que ella ha desaparecido. Todos empiezan a buscarla.

En el baile, Tránsito rechazó a Don Urbano, un gamonal poderoso de la región que la ha amenazado. Tiempo atrás le ocasionó una tragedia a su padre y a ella. Ahora, por este nuevo rechazo, ha crecido su obsesión y su odio. Don Urbano es aquel personaje que encarna valores negativos y nefastos hacia la mujer. Poseer a Tránsito no es solo para su diversión

sino para demostrar su valía y machismo. Don Urbano persigue a Tránsito cuando ella va caminando sola hacia Girardot después de la fiesta. En el camino, don Urbano le dispara. Luego huye del lugar. Al cabo de un tiempo es encontrada por sus cuñados y por don Andrés. Tránsito muere. Fue asesinada por don Urbano. En medio de sus últimos sollozos reafirma que su máxima felicidad es complacer y servir a Andrés. El cuerpo de Tránsito ha sido tocado. La muerte se presenta no en forma de enfermedad sino por medio del odio y el rencor de un hombre. Tránsito es asesinada. Su cuerpo terrenal sí se toca, diferente al cuerpo de Aura y de María, que son cuerpos sublimes intocables.

Como su cuerpo, también el amor de Tránsito es concreto, visible y comunicado. El amor de esta mujer hacia Andrés es de sumisión y apego; ella está dispuesta a ser su esclava con tal de tenerlo a su lado; aprovecha cualquier encuentro con él para manifestarle este sentimiento: “¿Por qué? -dijo resueltamente la muchacha- Yo seré su esclava, no sabré querer sino lo que el patrón quiera, ni aborrecer sino lo que el patrón aborrezca.” (Silvestre, 1992, pág. 113). Estas palabras las ha dicho un poco después de conocer a Andrés, sin embargo, reafirma también este mensaje en su lecho de muerte: “Qué dichosa soy en morir así... junto ... a lo que más quiero sobre la tierra ...” (pág. 162). Aunque Tránsito declara abiertamente su amor hacia él, ella y Andrés nunca tuvieron un acercamiento íntimo o algo más allá de un simple saludo y de unos pensamientos mutuos de cariño. Este amor, aunque visible y declarado, no fue consumado.

#### **4.5.2 Las gentes de por acá**

Uno de los elementos comunes en las novelas costumbristas es el discurso directo para decir el cuerpo. Una retórica que no necesita de semantización como sí lo hace las novelas



románticas. Zuluaga (1994), en el apartado de su primer capítulo, habla sobre *Los lugares en donde se puede decir el cuerpo*. Allí dice que el primer cuerpo erótico aparece en las esclavas, las indias y las campesinas. En ellas sí es posible hablar de un deseo sexual más directo, sin demasiada semantización. Tránsito es un personaje del campo, poco educada, con desconocimiento casi total de la tradición del Decoro y la moral decimonónica. Don Luis Segundo era un escritor avezado en temas políticos que conocía muy bien la realidad del país. De ahí la importancia de establecer las diferencias entre “las gentes de por acá” y las gentes de la capital.

El discurso de Andrés en *Tránsito* es claro al definir notoriedades y diferencias entre “las gentes de por acá”, del campo o gentes campesinas, y las gentes de Bogotá, o gentes civilizadas. La forma de hablar, de expresarse y de vestirse son aspectos en los que Segundo de Silvestre ha querido establecer diferencias. “Supóngase, patrón, que me vistieron de linón blanco y me pusieron corona, zapatos blancos y medias, porque decía la patrona Pachita que así se usaba en el reino” (Silvestre, 1992, pág. 38). El reino hace referencia a la capital y la zona civilizada del país. Andrés no replica estas palabras y simplemente se dedica a escucharla.

Paula Andrea Marín (2012) propone una tesis muy audaz. En el apartado sobre Luis Segundo y *Tránsito* dice que este autor “niega la posibilidad de mestizaje y responsabiliza a estas gentes no civilizadas del fracaso de modernización” (pág. 265). En toda la zona de Girardot, las costumbres y las tradiciones aún son de vieja data. Andrés hace notar que estas gentes son diferentes a las de Bogotá, desde la forma de comportarse hasta de vestirse. “Los bogotanos huimos siempre del ruido” (Silvestre, 1992, pág. 159) Estas declaraciones de

Andrés hacen referencia a su intención de evitar los problemas y las fiestas escandalosas. Es una generalización que describe el comportamiento de los bogotanos. Esto lo repite en varias ocasiones y también es dicho por Tránsito y por sus hermanas: “los cachacos son orgullosísimos” (pág. 139). Se establece entonces diferencias entre los bogotanos o cachacos y los campesinos de Girardot, Ambalema, San Luis y toda aquella región de extremo calor que está por fuera del “mundo civilizado”. La propuesta de Paula Andrea Marín no deja de ser polémica porque supone la inexistencia de un proceso de mestizaje entre la gente civilizada de Bogotá y la gente no civilizada y campesina de Girardot y Ambalema; también es polémica porque no toma en consideración los gestos de poder, bárbaros, de Andrés y de su primo que se consideran con derecho de cederse mutuamente a Tránsito, actuando como machos “civilizados”. Sin embargo, es mucho más civilizado el gesto de Tránsito de lealtad a Andrés, a pesar de que Andrés no haga méritos para esta distinción; la fidelidad en este punto es una cualidad propia de Tránsito, como campesina, y no de don Andrés como ciudadano.

En la obra de Luis Segundo, Tránsito y Andrés no logran estar juntos ni procrear. Tránsito declara abiertamente querer ser la esclava de Andrés y este declara de forma disimulada su atracción hacia esta bella joven campesina:

“-Veras, y muy veras; escúchame ... Cuando la vi en Girardot me gustó, como tú sabes, y hasta la defendí de aquel bruto de mi compadre don Trino; después la vi muchas veces, y para tenerla más cerca, la hice entrar en la factoría a trabajar. Siempre le hablaba de lo que la quería; pero ella nunca quiso dar oídos [...]” (pág. 138).

Andrés empieza a quererla de forma disimulada, no abiertamente como lo hacen los demás enamorados de las obras del siglo XIX colombiano, como Efraín y el joven enamorado de

Aura, pues ellos sí confiesan a sus padres que sienten amor hacia aquellas mujeres. Andrés está limitado por su tío, el cual resalta en varias ocasiones y le advierte tener “cuidado con las mujeres de por acá” (pág. 91).

La novela presenta ese dualismo entre civilización y barbarie. Los personajes del campo son peligrosos, mientras que don Andrés, personaje de la ciudad, es culto y educado. Carmen Elisa Acosta (2009) dice que en estas obras “prevaleció un mundo estático, pero fundamentado en unas tensiones sociales, en las que predominan las diferencias de clase, enmarcadas en las diferencias entre la ciudad y el campo, [...] el pasado y el presente” (pág. 181). El mundo narrado donde se realizan las acciones nunca cambia, Tránsito y su situación siempre han sido la misma. Ella busca cambiar su situación enamorando a don Andrés, pero él no accede y ella finalmente muere. Se mantiene el estatismo en la rigidez de la separación de cultura, campo-ciudad, y de separación de clase –propietarios y campesinos- lo que la novela no logra borrar es el gesto de autonomía y de agencia propia que exhibe y mantiene hasta el final la protagonista.

#### **4.5.3 Las mujeres de por acá**

Un problema importante de la literatura como representación de la realidad tiene que ver con la afirmación o impugnación de la ética en las situaciones que pone en escena. En esta dimensión se reconoce la axiología de la obra literaria, pero, más allá, se reconoce la capacidad de impugnación de la ética social que exhibe la creación literaria. En este caso, la axiología de la obra, expresada en las convicciones del protagonista. No obstante, la entereza del personaje de Tránsito, a pesar de la axiología de la obra, logra desbordar los márgenes

preestablecidos y abrir una expectativa de impugnación del régimen social y representativo que se construye con base en esas convicciones.

La impugnación a la ética social es evidente en *Tránsito* y de igual forma en la obra de Eugenio Díaz, *Manuela*, mucho más que en *María* y en *Aura o las violetas*. Las dos novelas del costumbrismo presentan a dos personajes femeninos que quebrantan la voluntad conservadora del matrimonio y el ideal femenino del siglo XIX. Tránsito declara abiertamente su amor hacia don Andrés, trabaja en una fábrica y decide por sí misma ir a las reuniones sociales sola. La declaración de amor abiertamente de Tránsito hacia don Andrés dista de todo lo que expresa Aura a su joven enamorado.

Una de las diferencias entre *Tránsito* y las obras de Jorge Isaacs y Vargas Vila es la conformación y configuración de la figura de mujer en una dirección y un sentido distinto al que se impone en la sociedad por la ideología del decoro como atributo de la mujer. El tío de Andrés en *Tránsito* resalta en varias ocasiones que las “mujeres de por acá” son peligrosas. La dicotomía entre Tránsito y María y Aura es notable desde su descripción en las obras. A María y a Aura se les describe como mujeres virtuosas y, trayendo a colación la tesis de María Ximena Hoyos (2010), el cuerpo y el erotismo son innombrables y solo se llega hasta ellos mediante su semantización por medio de las flores. En *Tránsito* no existe esta semantización y se le describe a ella como una mujer voluptuosa, de enorme belleza y coqueta. “Una buena moza. [...] ¡Qué ojos de terciopelo negro aquéllos! ¡Qué cejas! ¡Qué pestañas! ¡Qué boca! ¡Qué dientes! ¡Qué gracia para hablar! ¡Qué dejo tan quejumbroso! ¡Parece el arrullo de una tórtola enamorada! ¡Qué donaire al andar!” (Silvestre, 1992, pág. 101). Tránsito es una buena moza, una mujer que atrae cualquier tipo de miradas; miradas

de lujuria y pasión. A Tránsito, no se le ve como una mujer de nobleza social, sino como una mujer de alto atractivo físico, así lo hacen ver Endimión y don Urbano, su asesino. “¡Qué buena moza!” Esta es una expresión utilizada por Endimión para describir a Tránsito.

En *Tránsito* es poco lo que se habla sobre sexualidad vedada, pues no hay una semantización del cuerpo y las descripciones de él son más directas, sin embargo, sí existe una referencia hacia las flores. En el último capítulo, en la tumba de Tránsito se siembra una flor: “POST TENEBRAS, LUCEM / y sembramos al pie de ella una enredadera que llaman en la comarca *cundeamor*.” (Silvestre, 1992, pág. 170). El *cundeamor* es una planta medicinal que se utiliza para combatir ciertos males que aquejan el cuerpo. También, en la creencia popular, se le conoce como aquella planta que hace que “cund(a) el amor” por todos lados, *cundeamor*, como tal vez lo quiso demostrar Andrés al afirmar que el amor de Tránsito sigue en todos lados y se esparce por todos lados; es una referencia al recuerdo de su cuerpo y de su amor. Pero sigue siendo una forma de referirse a ella de manera terrenal.

#### **4.5.4 La muerte**

La muerte del personaje femenino en la novela del costumbrismo criollo colombiano del siglo XIX deja un mensaje claro sobre la terrenalidad del cuerpo femenino cuando se impugna el discurso del decoro. En este sentido, hay que traer a colación la muerte de Aura y María, las cuales mueren por una enfermedad y su cuerpo nunca fue tocado. Tránsito, como representación de la mujer de campo que impugna el decoro en las pretensiones amorosas, muere asesinada, tocada y ultrajada. La semanticidad de su desfallecimiento demuestra claramente que la impugnación es la causa de un crimen. Ella impugna este

discurso al ser trabajadora, declarar abiertamente su amor y huir del matrimonio impuesto; al hacerlo comete una infracción cultural que quebranta el idealismo femenino y por ende pierde el valor como esposa y como madre.

En la obra, como lo mencionó Paula Andrea Marín, existen dicotomías que se expresan en los comportamientos de los personajes y los desenlaces de sus acciones. Por ejemplo, Andrés es un personaje proveniente de la ciudad al que no le agrada la violencia. Diferente a Endimión y los cuñados de Tránsito, personajes del campo, que quieren vengar la muerte de Tránsito, siendo violentos con don Urbano, su asesino. Andrés, aunque adolorido, se mantiene con una idea más civilizadora y prefiere atender a la joven y acompañarla hasta su muerte. “Andrés, como administrador de la factoría, se identificaba totalmente con los intereses y costumbres puritanas del dueño, su tío” (Paula Andrea Marín citando a Cristina Rojas, pág. 270). Esto también se evidencia al preferir mantenerse aislado de Tránsito y negar cualquier relación con ella para no incomodar a su tío, el cual maneja un incuestionable código moral. Andrés prefiere esta actitud a declarar abiertamente su atracción hacia ella. No quiere quebrantar su educación y sus valores (Silvestre, 1992, pág. 137) por lo que huye de las pretensiones de Tránsito.

Su muerte muy bien podría representar la muerte de la barbarie y la muerte de la impugnación del decoro. Tránsito y los personajes del campo representan la idea de que aquello que no es de la ciudad es bárbaro y por ende debe morir, para ser luego reconstruido. Tránsito muere y en su tumba, sin embargo, nace la cunteamor, la cual es una flor que se esparce por todo el lugar, dejando vida por su paso; muere el sentido de la impugnación, pero renace su valor como mujer, que da vida. No se trata de acabar simplemente con aquello

que va en contra del discurso del decoro, sino de hacer que renazca con el valor que siempre debió haber tenido. En el capítulo final, Andrés, como despedida, le da un beso en la frente a Tránsito; esto muy bien podría significar la aprobación de su muerte, pues ya no hay esperanzas para ella y él solo se despide, pero busca también que renazca la cundeamor como un nuevo proyecto civilizador de las costumbres propias del decoro, la ética y la moral del siglo XIX. La historia de estos dos personajes podría haberse dado de otra manera, nada podría impedir esta relación, exceptuando, los prejuicios del tío de don Andrés. Pero serían solo prejuicios, pues la decisión final solo la tenía él. La relación podría haberse dado. Pero no ocurrió y Tránsito muere al final, asesinada por don Urbano, el cual mancilló su cuerpo al clavarle un puñal.

En el siglo XIX, no solo en la literatura de Colombia, sino en gran parte de la literatura latinoamericana, las novelas recurren a la tragedia (Sommer, *El mal de «María»: (con)fusión en un romance nacional*, 2010). Un siglo después de publicadas *Francisco* (Cuba, 1839), *Sab* (Cuba, 1841), *Amalia* (Argentina, 1851), *Iracema* (Brasil, 1865), *Aves sin nido* (Perú, 1889), y *Cumandá* (Ecuador, 1879), entre otras, todavía nos preguntamos por qué mueren siempre los personajes femeninos en esas novelas. Quizás Doris Sommer tenga una explicación. Esta autora en “El mal de María” dice que se recurre a este tópico para:

“[...] animar un programa positivo que evite tragedias por venir. Mientras suscitan nuestra simpatía por los amores entre héroes y heroínas, estas obras también localizan un abuso social que obstaculiza el amor. Por lo tanto, apuntan hacia un estado ideal, tanto político como sentimental, que ha de producirse cuando se supere el obstáculo. De manera implícita, y a veces abierta, esas novelas exigen una solución posible para el romance fallido. (Sommer, *El mal de «María»: (con)fusión en un romance nacional*, 2010)

La muerte es una manera de reclamar otra solución posible al obstáculo del romance feliz entre dos clases sociales diferentes, y siempre muere el personaje femenino como una representación de aquella mujer que aún no está adaptada al discurso del decoro, de la moral y de la ética del siglo XIX. La obra de Segundo de Silvestre presenta la posibilidad del amor en sus primeras páginas. Similar a *Aura o las violetas* o a *María*. El lector inocente del final podría inferir un casamiento entre los personajes protagonistas. Habría por lo tanto una unión y se llegaría a la posibilidad del amor entre las diferentes clases sociales. No existiría ninguna convención social que les impidiera ser felices, pero el desenlace demuestra la imposibilidad del amor. María es judía, Aura ha caído en desgracia y Tránsito es incivilizada, mientras que Efraín es cristiano, el joven enamorado de Aura posee cierta riqueza y Andrés es un joven capitalino civilizado, por ende, no se da la unión romántica entre personajes separados por convenciones sociales, como la riqueza y pobreza, civilización e incivilización, judíos y cristianos. Estas novelas no están pretendiendo en ningún momento demostrar la imposibilidad del amor, solo están queriendo acabar con las convenciones que separan los personajes que representan estas convenciones. María Paula Marín habla de la impertinencia del mestizaje, sin embargo, no se trata de la impertinencia, sino de la eliminación de los prejuicios existentes en la sociedad decimonónica colombiana. La muerte, por consiguiente, se presenta en *Tránsito* como una forma de acabar un pasado, para construir o comenzar un nuevo presente.

Finalmente, la impugnación de las convenciones sociales de moralidad y ética hacen que la muerte se realice atacando el cuerpo de la protagonista -el cuerpo que sí se toca-. María y Aura no impugnan la moralidad ni la ética y por lo tanto su muerte no mancilla su cuerpo - el cuerpo que no se toca-. Tránsito no se sujeta a la norma del decoro, ella está impugnando



esta convención por medio de su comportamiento; ella declara abiertamente su amor y su deseo y además es un personaje femenino que trabaja. Don Andrés, en cambio, sí se acoge a esta norma y su comportamiento lo demuestra; no muere él por lo tanto porque se acoge a las convenciones culturales de moralidad.

#### **4.6 Manuela: el criollismo y el personaje criollo**

“Manuela era la mujer más oficiosa de cuantas hay en el mundo; tenía el puntillo de que ninguna sabía mejor que ella componer y barrer los cuartos de los hombres, y sabiendo que su huésped no volvería hasta la noche, acometió la obra del arreglo del cuarto con una clase de esmero que cualquiera hubiera dicho que era un rasgo de coquetería; barrió suelo, paredes y techo, desarmó el catre para limpiarlo, sacudió la ropa y limpió y cepilló las botas y los zapatos; ventiló y ordenó de nuevo la ropa que estaba en los baúles; limpió y bruñó las tablas de la mesa de alcoba, y en todo lo que había encima de la mesa estableció un nuevo orden de cosas [...] (Díaz, Manuela, 1985, pág. 114)

Esta es una de las tantas descripciones de Manuela que hay a lo largo de la obra. Básicamente, dice de ella que es una mujer laboriosa y que sus acciones enamoran y encantan a todo aquel que la ve. Ella es bella, claramente, pero es una belleza terrenal y no sublime. Una belleza más impura, que tiene la función de agradar por su físico. ¿Qué pasaría si a María y Aura se les hubiera otorgado esta misma descripción y no se les hubiera asociado con las flores y la sublimidad? Es por esta razón que continuamos hablando sobre costumbrismo y el prototipo de mujer criolla.

##### **4.6.1 Lo real en el costumbrismo**

En *Tránsito* se repite en varias ocasiones la frase “Las mujeres de por acá”; frase que tiene una connotación despectiva y hace referencia a las mujeres que carecen de valor social para

los hombres de ciudad. En *Manuela*, aunque no se repita esta frase, existe una connotación similar, evidente a través del criollismo en la literatura. Manuela, como personaje, no tiene los valores necesarios para ser una esposa de ciudad. No es un personaje como María o como Aura. Es un personaje criollo.

En la segunda mitad del Siglo XIX, los movimientos literarios europeos de mayor envergadura en el país eran el romanticismo y el costumbrismo. Sin embargo, así como lo señala Benito Varela Jácome, en un artículo virtual para el portal Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (Evolución de la novela hispanoamericana en el XIX), el costumbrismo fue una corriente literaria europea que tomó fuerza en el país, pero con la adhesión del criollismo. Es así que *Manuela*, la novela representativa por excelencia del Costumbrismo, tuvo los componentes criollos que identificaron a Colombia en el siglo XIX:

“Mediado el siglo, varias obras aún incorporan el rótulo de «novela costumbrista»; sus autores exploran parcelas de la realidad, pero sin una interrelación dependiente de la historia social; siguen apegados al color local, a las funciones efectistas, las apostillas moralizantes y las actitudes propias del romanticismo social. Sin embargo, en algunas novelas, la perspectiva costumbrista va perdiendo pintoresquismo, para incorporar gradualmente juicios irónicos, intenciones polémicas, enfoques del realismo crítico. (Jácome) (Evolución de la novela hispanoamericana en el XIX).

Los autores latinoamericanos no se apartaron del criollismo ni de lo propio de sus regiones y desarrollaron una especie de costumbrismo más cercano, más cómico, rural, criollo, que representara su tierra, sus costumbres y su pensamiento regional. En *Manuela* y *Tránsito*, novelas colombianas costumbristas, sin llegar a un extenso análisis, vemos que esta premisa se cumple totalmente. Eugenio Díaz retrata en su obra *Manuela* la vida diaria y las costumbres del campo. Utiliza un discurso propio, más apegado a lo regional, pero siguiendo los parámetros del costumbrismo:

“Eran las seis de la tarde, y a la luz del crepúsculo se alcanzaba a divisar por debajo de las ramas de un corpulento guácimo, una choza sombreada por cuatro matas de plátano que la superaban en altura. En una enramada que tocaba casi el suelo con sus alares, se veía una hoguera, y alrededor algunas personas y un espectro de perro, flaco y abatido sobre sus patas. Al frente de la enramada acababa de detener su mula viajera un caballero que entraba al patio, seguido de su criado, y de un arriero que conducía una carga de baúles.” (Díaz, Manuela, 1889).

Este es el párrafo inicial de *Manuela*. Se aprecia, en menos de 500 palabras, un minucioso trabajo descriptivo de una región campesina colombiana. La única acción apreciable en este párrafo es la llegada de un viajero y su criado; lo restante es para describir el ambiente y el tiempo, típico de un atardecer del campo. Eugenio Díaz aprovecha el estilo costumbrista para resaltar productos y ambientes del país, como el plátano, la mula y el guácimo.

El costumbrismo sería, por lo tanto, un proyecto nacional creado por un selecto grupo de escritores, intelectuales, científicos y pintores. Se conforma este grupo de diferentes profesionales y no se habla solamente de los escritores, pues en su comienzo se buscaba crear una identidad. En la búsqueda de esta identidad participaron, entre otros, intelectuales como Manuel Ancízar, Agustín Codazzi y toda la comisión corográfica de científicos de la segunda mitad del siglo XIX (Hoyos, 2011). Los escritores se apoyaron en estas expediciones para reforzar esa identidad criolla. La literatura fue el canal preciso que permitió hacerlo. Mediante el periódico *El Mosaíco*, en el que participó Eugenio Díaz, se esparció este ideal o pensamiento. El costumbrismo de *Manuela* es una clara muestra de la representación de la realidad.

#### **4.6.2 Manuela: personaje criollo**

“Don Demóstenes cogió a tientas los fósforos, que estaban sobre la única silla que había en su cuarto, y encendió la vela. ¡Qué imagen tan bella, pero tan lastimosa se

presentó a su vista! Manuela triste y abatida y cubierta toda de polvo, asomándose por la puertecita disimulada del zarzo. [...] (Díaz, Manuela, 1889, pág. 158)

-Con mucho cuidado -dijo ella-, porque ya sabe que soy muy cosquillosa. -Y se fue dejando resbalar para que la cogiese don Demóstenes. (pág. 159)

Este es un apartado del capítulo XIV de *Manuela* que se titula “Lo que puede el amor”. Don Demóstenes protege a Manuela de la intromisión de los soldados enviados por don Tadeo. Don Demóstenes la ve a ella tan bella, pero tan lastimosa, por su tristeza. Comparable también a la imagen de Tránsito, cuando don Andrés ve su cuerpo a punto de desfallecer. Manuela y Tránsito son dos mujeres hermosas, pero con un cuerpo terrenal. En el segundo apartado del mismo capítulo, Manuela se deja resbalar para que don Demóstenes la tome entre sus brazos. Es una picardía sutil para sentir la fuerza de don Demóstenes. Ella misma se deja resbalar. Ella es la que accede a ese encuentro físico, ella permite que él la toque y que sienta su cuerpo de mujer. Una escena erótica, en donde existe un acercamiento físico. Si recordamos el análisis de *María y Aura y las violetas*, el cuerpo de los personajes femeninos nunca es tocado por sus enamorados; son solo acercamientos puros e inocentes. Manuela es una chica joven de campo, empleada, dedicada a la servidumbre; es perseguida por el gamonal del pueblo, el cual tiene poder en toda la región. Su poder, incluso, está por encima de las instituciones del Estado. En un apartado, casi llegando al final, Dámaso, un enamorado de Manuela, le pide huir del lugar, para protegerla. La región, entre ellos mismos, tiene una denotación clara de peligrosidad, barbarie e incivilización.

“- ¿No sabe usted que don Tadeo tiene testigos que juran todo lo que les manda? ¿No sabe usted lo que es un gamonal cuando no puede lograr alguno de sus intentos?

-Por eso, y por todo, yo he venido a liberarla, para que usted no tenga que esconderse,

- ¿De qué manera?

-Llevándomela de esta tierra de opresión y de tiranía.” (Díaz, Manuela, 1985, pág. 208)

En este pequeño apartado hay dos mensajes de gran importancia. El primero es la afirmación del poder absoluto que tiene un gamonal en la región y, segundo, es la confirmación de que la tierra donde habita Manuela es incivilizada y peligrosa. Dámaso, quien es el que participa de esta conversación, le ofrece su ayuda a Manuela, pero esta lo rechaza. Después, al final de la obra, ella es asesinada; su cuerpo es mancillado por el fuego y ni Dámaso ni don Demóstenes la pudieron salvar:

“El portón estaba cerrado, y poniendo el intrépido joven su preciosa carga en el suelo, se esforzó en violentar el obstáculo, lo que logró a los dos empujones; pero a todo esto, Manuela no respiraba ni se movía. Dámaso la levantó para sacarla a la calle, en donde la contempló por un instante, y dando un grito de dolor corrió con ella a la primera puerta que halló abierta, en donde estaban Marta, que se había salvado por otra parte, y algunas mujeres de la parroquia lamentándose de la suerte de los novios y exhortando a los hombres a que apagarán el fuego.” (Díaz, 1985, pág. 155)

El personaje criollo femenino, por lo tanto, es aquella joven hermosa y bella, asociada a elementos terrenales, como la suciedad, servidumbre y tristeza, diferente a las flores, el amor, el cuidado, la limpieza, la naturaleza, presentes en María y en Aura. Manuela y Tránsito están configurando un tipo de personaje criollo, regionalista, incivilizado, con un cuerpo terrenal, que sí se toca y se mancilla.

#### **4.6.3 Eugenio Díaz y el Costumbrismo**

*Manuela* es una digna obra del criollismo colombiano de la segunda mitad del siglo XIX, en donde se muestran como si fueran una fotografía las acciones de personajes de campo. La obra es extensa y maneja un lenguaje descriptivo muy eficiente para mostrar tanto

acciones como paisajes, momentos y espacios. Eugenio Díaz, junto con José María Vergara y Vergara, crearon el periódico *El Mosaico*, en el cual se publicaron novelas por entregas y participaron autores muy conocidos como Jorge Isaacs. *El Mosaico* fue uno de los periódicos literarios que tuvo una mayor envergadura nacional. Por medio de él se dio a conocer *Manuela* desde el 24 de diciembre de 1858. Según Álvaro Pineda Botero (Actas XIII Congreso AIH Tomo III), esta obra se enmarca dentro del postcolonialismo, porque busca un híbrido criollo con tintes españoles. Es decir, intenta dejar de lado el colonialismo español, para ser más autóctona y propia de la región. Aunque, como lo señala Álvaro Pineda Botero, nunca se desprende de esta herencia.

Tanto *Manuela* como *Tránsito* quieren mostrar aquella región periférica, alejada de todo aquello que pueda ser civilizado. El costumbrismo fue el movimiento idóneo para mostrar la dualidad civilización y barbarie en estas dos obras y fue también idóneo para mostrar a aquel personaje femenino terrenal, distante de aquel otro personaje femenino sublime del romanticismo. El movimiento encuadró a la protagonista en un espacio en el que ella fuera terrenal, nada de aquellas convenciones románticas donde el amor es pueril y el erotismo se esconde en unas flores. La protagonista se ubica en un espacio donde todo es barbarie, como lo era el campo colombiano del siglo XIX. Este es un notable argumento de estas dos obras y de estos autores como Eugenio Díaz y Segundo de Silvestre, pues a pesar de ser políticos reconocidos en el país, de gran influencia nacional, escriben sobre el campo. ¿Por qué esta intensión? Eugenio Díaz y Segundo de Silvestre, y si incluimos a Jorge Isaacs y a Vargas Vila, podemos decir que era de interés general retratar el campo primero que la ciudad y esto se debía al “valor de la tierra” (Acosta, 1999), como parte del imaginario de las clases dirigentes en su proyecto de construcción de nación. Era de vital importancia en ese

momento para el desarrollo de la nación mirar hacia el campo, como un referente idílico de la naturaleza. El campo adquirió un valor más allá de lo económico; ya no era solo una posesión, sino una idealización de lo natural (Acosta, 1999); lo cual generó un gran interés entre escritores y la élite neogranadina. .

El costumbrismo ayudó a mostrar la realidad del país, especialmente la del campo, a los lectores de la ciudad. Incluso, décadas y siglos después, novelas como estas aún siguen leyéndose y permanecen inacabadas teóricamente. Álvaro Pineda Botero (Actas XIII Congreso AIH Tomo III, pág. 340) propone que en *Manuela* existe una sociedad con dos tipos de personas. Por una parte, están aquellos calzados y aquellos no calzados. Los calzados son los ricos y adinerados que tienen poder y gran influencia económica y social; su contraparte, los no calzados, son los pobres en la novela. La trama se crea a partir de este ángulo temático, pues los no calzados o pobres se sienten perseguidos y explotados por los calzados o ricos (Botero, pág. 340). El gamonal Tadeo, personaje con gran poder sobre la región, es un cruel perseguidor de los más desprotegidos. Según la propuesta de Pineda Botero, él sería considerado como uno de los calzados y Manuela, la joven protagonista, como uno de los no calzados. Tadeo persigue a Manuela hasta que logra matarla. Básicamente, en esto se resume el problema social de la obra. Tadeo representa la clase dominante de la periferia que somete a la clase inferior a trabajos sin buena remuneración, como si fuera un sistema esclavista. Las personas de poco dinero viven en malas condiciones. En cuanto a la representación de la mujer, don Tadeo, hombre de notable poder político, logra menoscabar la dignidad de Manuela y logra tocar su cuerpo para mancillarlo.

Manuela, como representación social de la mujer, es un personaje no calzado, que no tiene notable valor como esposa de ciudad, pero sí como amante.

En este mismo escenario también entra en juego el conflicto político nacional de la segunda mitad del siglo XIX. Liberales luchan contra los conservadores por el sostenimiento de unos ideales. Don Demóstenes, personaje central, es un liberal Gólgota, mientras que Tadeo es liberal radical. Ambos son de la misma línea política, pero mientras uno hace o ejerce el papel de malo, con ideales más radicales, el otro simplemente es algo pasivo, educado e idealista. De esta misma forma, estos dos personajes actúan frente a Manuela. “- ¿Y podré yo perdonar a don Tadeo? ¡El hombre que me ha perseguido a Manuela hasta intentar quemarla!” (Díaz, 1985, pág. 157). Don Tadeo y don Demóstenes muy bien podrían significar aquella diferencia entre ciudad y campo, civilización y barbarie. Mientras uno mancilla el nombre, dignidad y el cuerpo de la mujer, el otro lo respeta; o mientras uno representa el progreso de la ciudad el otro representa el estatismo del campo. En ellos dos se encuentra el conflicto nacional entre la ciudad y el campo. “Díaz no hizo otra cosa que presentar en *Manuela*, y de modo parcial, la lucha ideológica del país entablada en un lejano pueblo y en los trapiches de las regiones calentanas de Colombia” (Altamar, 1975, pág. 595). En la obra de Díaz, se establece esta dualidad ideológica del siglo XIX entre el campo y la ciudad, entre la civilización y la barbarie. En los personajes de Manuela y don Tadeo se aprecia la cultura tradicional del país, mientras que don “Demóstenes funciona como el intelectual bogotano por excelencia que representa la cultura escrita: sus percepciones, sus modos de pensar y su visión del mundo son completamente determinados por los textos escritos” (Altamar, 1975, pág. 596). Don Tadeo y don Demóstenes creen que el país merece



una nueva clase política que lo dirija como una potencia latinoamericana y buscando mantener también los valores tradicionales de la familia y el cristianismo.

“Digamos una palabra más sobre el costumbrismo. Se usa tratar con especial desdén el grupo de costumbristas del siglo pasado. Sin contradecir algunas afirmaciones, como el localismo excesivo y la limitación de los cuadros mismos, sin embargo, hay en ellos un sabor especial. En primer lugar, reflejan exactamente lo que fue el país nuestro en el siglo XIX, con todas sus limitaciones, su ingenuidad, sus defectos. La mejor pintura postcolonial es la que aparece en las páginas de los costumbristas” (Pedro Gómez Valderrama; *Manuela*; 1985)

Las palabras de Pedro Gómez Valderrama no podrían ser más precisas para calificar el costumbrismo colombiano y la realidad presentada en *Manuela*. Refuerzan además lo propuesto por Álvaro Pineda Botero, al concluir que este movimiento muestra exactamente lo que vivió el país en el siglo XIX, en el que todo parece ser una barbarie. En el escenario de *Manuela*, todo al parecer es un caos absoluto. Las entidades que deben ejercer control no lo tienen y solo los calzados, ricos y poderosos hacen de esta tierra lo que ellos deseen. Es un infierno para los débiles y los pobres. Tadeo y sus matones ejercen el control de la justicia y de la economía en la región. Esto resulta ser similar a lo que muestra también la novela colombiana *La Vorágine*, en donde se halla también ese caos absoluto que es la periferia y la selva colombiana. Aunque la trama de ambas novelas no es similar, sí tienen algunos aspectos en común; por ejemplo, el poder en estas regiones apartadas no es ejercido por el Estado, sino por gamonales que controlan la vida privada y pública de todos los que viven allí. Don Demóstenes y Arturo Cova, los personajes de ciudad que se adentran en estas regiones, van descubriendo ese sistema social opresor.

Doris Sommer (2010), en “El Mal de María”, mencionó un argumento que nos ha parecido interesante y que anteriormente citamos en *Tránsito*. El romance fallido entre diferentes

castas sociales, por ejemplo, Manuela y don Demóstenes o Tránsito y don Andrés, resulta importante para el ámbito nacional porque exige una solución al problema de castas. Se busca una reconciliación de los antagónicos, el campo y la ciudad, la mujer iletrada con el hombre culto, familias pobres con familias ricas. Manuela y don Demóstenes son estos antagónicos y no pueden estar juntos, así como don Andrés y Tránsito. La nación exige una reconciliación entre las partes. El campo y la ciudad requieren estar unidos y trabajar de forma conjunta para el desarrollo del país. Las historias de estos romances comienzan con una posibilidad muy clara de permitir la unión. Puesto que en *Tránsito* solo existen los prejuicios que impiden a don Andrés establecer una relación con la joven campesina; en *Manuela*, la posibilidad de unión también está a flor de piel.

El objetivo de la literatura del siglo XIX era educativo y pretendía presentar “las buenas costumbres” (Acosta, *Lectores, lecturas y leídas: Historia de una seducción en el siglo XIX*, 1999). Adicional a ello, pretendía también “cuestionar una realidad en la cual era válido enfatizar en las oposiciones y señalar las diferencias” (pág. 120), como, por ejemplo, la existente entre ciudad y campo, mujer de ciudad y mujer de campo, civilización y barbarie. Doris Sommer (2010) expone, como lo analizamos con *Tránsito*, que los amores fallidos buscaban crear una especie de conciencia social y nacional, en los lectores, sobre la urgencia de acabar con esas diferencias y buscar la unión. La literatura, en este sentido, no buscaba recrear la realidad de forma idéntica sino además crear nuevas identidades y sentidos o generar significado sobre un establecimiento social o político; así como lo hacía el Quijote, al idealizar a la mujer según sus expectativas sociales. En el caso de la literatura colombiana del siglo XIX, buscaba eliminar las convenciones que impedían la unificación de las clases sociales.

## **5 Verdad y veracidad: un discurso entre la Representación de la realidad y la literatura colombiana del siglo XIX**

La novela colombiana decimonónica en el siglo XIX no pretende en ningún caso ser un modelo de una verdad absoluta. Pero sí es una referencia a la realidad y a la condición social de la mujer y esto la hace tener un alto grado de veracidad. Es innegable que en aquel momento, como lo mencionó Patricia Londoño y demás autores que analizaron este periodo, haya existido un componente educativo que influyó, primero, en el comportamiento de la mujer y, segundo, en una forma de pensamiento social, y esto a la vez influyó en las formas de escritura. En este punto entra la mimesis platónica<sup>2</sup>, como un elemento presente en la literatura; como lo menciona Auerbach (1950), la realidad es una referencia del mundo real.

En nuestro análisis, no estamos construyendo una nueva realidad o un mundo posible, recordando a Eco, solo se toma la realidad como una referencia. Es así que al tener como punto de partida, por ejemplo, a María, estamos diciendo que es una referencia de aquella

---

<sup>2</sup> Como lo menciona Betsy Fabiola Castillo, la mimesis preplatónica no es imitativa, mientras que la mimesis platónica implica verdad: la “reproducción” y la “imitación” se encuentran estrechamente vinculadas, en el sentido de que reproducción implica imitación y sólo a través de la imitación se llega a la reproducción, como una forma de verdad.

mujer devota, buen esposa y sumisa a las decisiones de su familia. María es una construcción social y real del siglo XIX, pues la promulgación y difusión de textos educativos hizo que existiera una María en el mundo real y una María en el mundo ficcionado de Jorge Isaacs. El mismo ejemplo sucede con Manuela y Tránsito, mujeres de campo, que son construcciones sociales.

La imitación no se da simplemente por caprichos del propio autor. En la teoría de Eco existe la construcción de una posibilidad, en cambio en la mimesis platónica, la imitación está supeditada a lo que ocurre en el mundo real. Los mundos posibles se construyen a partir de las propiedades de la realidad, mientras que con la representación solo es una referencialidad de la misma realidad. Cada periodo ha tenido una forma diferente de hacer esta representación. Por ejemplo, en la Edad Media, con la literatura caballerescas, se imitó unas formas de comportamiento asociadas a la gallardía, nobleza y valentía. En el Renacimiento, comienza una imitación centrada hacia el realismo trágico, en donde se ironiza la condición del ser. Aspectos como la ética, la moral y las emociones se vuelven formas de representación. Es así que en la segunda mitad del siglo XIX, en Colombia, la literatura referenció unos componentes culturales que la realidad misma había construido. No fue un componente creado al azar. El autor pone al personaje en un escenario con una serie de actitudes, cualidades, características, emociones y sentimientos, los cuales están atados a las actitudes, cualidades, características, emociones y sentimientos de la época. “Los caracteres, las actitudes y las relaciones de los personajes están estrechamente ligados a las circunstancias históricas de la época” (Auerbach, 1950, pág. 429). Existe, por lo tanto, una relación entre aquellas emociones y sentimientos de los personajes en la obra con la realidad. María, Aura, Tránsito y Manuela son referencias de mujeres de aquella época.

## 5.1 Lo permitido y lo inconcebible

La literatura como representación a partir de la mimesis platónica es una forma de imitación de la realidad. Las cuatro novelas seleccionadas están solo imitando una sociedad decimonónica que se estaba construyendo mediante la ética basada en el ideal femenino, el cual configura un comportamiento permitido y también un comportamiento inconcebible. A la mujer se le imponía un deber ser a partir de unas acciones dentro de una familia y una comunidad. En la narrativa, la imitación se dio de acuerdo con las acciones de aceptación de ese ideal femenino, lo permitido, o de impugnación, lo inconcebible. Pero ¿cómo se realizaba esa impugnación o aceptación de ese ideal femenino en la novela colombiana de la segunda mitad del siglo XIX?

*Manuela y Tránsito* son las dos obras donde hay unos personajes femeninos contrarios a ese ideal de mujer virtuosa, bien hablada y hogareña que se le imponía a la mujer en el siglo XIX. En la obra, se les describe y se les trata como mujeres de valor sexual. Rosa, la primera mujer que atiende a Don Demóstenes, es mostrada con un talante de belleza alto, pero humana y terrenal “¡Tú, que siendo tan buena moza, no debes ser inhumana!” (Díaz, *Manuela*, 1889, pág. 12). Más adelante, el mismo Demóstenes, siendo coqueto dice: “Ven acá, graciosa negra.” (pág. 13). Y aunque Rosa lo atiende de una manera especial, demuestra ser malhablada y atrevida. Características que también posee Manuela. En esta situación, a la mujer se le ve como bella, pero tocable y terrenal. En el caso de *Aura*, novela donde la protagonista acepta el ideal femenino, su descripción resulta ser contraria: “¡Cuán bella estaba aquel día, con sus hermosos ojos, azules, como flores de borraja, sus blandos cabellos del color de las margaritas en estío, su semblante pálido y su mirada triste!” (Vargas Vila,

1984, pág. 14). Se percibe en esta obra una descripción que resalta más la sublimidad que la terrenalidad. Don Demóstenes llama a las mujeres de la posada como negras preciosas. En cambio, en *María y Aura*, estas palabras nunca son dichas por alguno de los pretendientes.

- “Bien picarona que serás tú...” (Díaz, Manuela, 1985, pág. 37) Esta es una de las primeras formas en las que se refiere don Demóstenes a Manuela, denotando el poco respeto que tiene hacia ella. Pero también demuestra el deseo que le provoca. Manuela es una mujer atractiva, pero mal hablada, mal vestida, mal educada. Cualidades contrarias al ideal femenino. Pero esto no quiere decir que los personajes femeninos de las novelas costumbristas deban ser excluidas de la sociedad. En estas obras, ellas se muestran atrevidas, quebrantando el pasado colonial y conservador de la familia. Están evidenciando unos cambios en los paradigmas de la familia. Muy contrario a lo que la novela con aspectos del romanticismo criollo latinoamericano quería conservar.

El siglo XIX fue una época de transiciones. No solo con el hecho de la emancipación, sino también por la educación, la cual pasó de ser doméstica en la colonia a ser fundamental en la república. En “el paso de la educación doméstica a la institucional se otorga un reconocimiento a las mujeres como formadoras de la moral civil” (García, 2020). Este es un peso que tendría que cargar como parte de su “destino”. En el libro de *Eufemia o la mujer verdaderamente instruida*, libro publicado en el siglo XIX y reimpresso en muchas ocasiones, habla sobre la moral civil y el peso y destino de la mujer. En el primer apartado de este libro, el padre de Eufemia cuenta sobre la verdadera educación de los hombres y las mujeres. Habla sobre la razón, la inteligencia y las virtudes. “El hombre i la mujer deben ejercitar pues respectivamente sus fuerzas físicas, cada uno segun destino i las funciones que le

corresponden” (Campe, 1829, pág. 3). A la mujer le corresponden unas funciones específicas y claras como formadoras de la moral civil. Y en caso contrario, como lo dice el mismo autor, “nunca podrás cumplir con el fin de tu existencia [...] con el destino propio de tu sexo” (1829, pág. 4).

Pero ¿cuál es ese destino particular en la sociedad decimonónica imitada en las novelas del corpus seleccionado? Manuela y Tránsito tienen un comportamiento atrevido, por lo que no les importa decir lo que sienten y lo que quieren. Por su parte, María y Aura son más reservadas en sus sentimientos y en sus acciones. En estos personajes hay dos modelos distintos. Campe habla en su obra *Eufemia* sobre estos dos modelos; por un lado, está el modelo para ser vista y tocada “para pasar el tiempo en vagatelas” (pág. 5), mientras que por el otro están aquellas mujeres que “han nacido para ser esposas, buenas madres i prudentes gobernadoras de sus casas i familias” (pág. 6). *Eufemia* es un libro para educar y fue reimpresso en muchas ocasiones en el siglo XIX con este propósito. Pero ¿podrían ser *Manuela*, *Tránsito*, *Aura* y *María* obras con un carácter educativo al mostrar personajes femeninos con un destino definido por su comportamiento y modo de vida? Manuela y Tránsito tienen actitudes contrarias al ideal femenino de este periodo, mientras que Aura y María tienen la promesa de un matrimonio consentido. De acuerdo con esto, hay dos modelos de personajes en la obra decimonónica; son dos formas generalizadas de ejemplificar los comportamientos de la mujer en aquel periodo mediante la literatura. Por un lado, estaba el comportamiento permitido y por el otro el comportamiento inconcebible. Dentro de los ejemplos de aquella mujer contraria al fin de la moral civil que Campe (1829) expone en su libro está el comportamiento atrevido, lujurioso y de locura. Es una descripción

que muestra Manuela en la obra. Pero también, está el caso contrario, el de aquella mujer que dignifica el ideal femenino. La esposa de don Demóstenes y toda su familia, hermanas y madre, han sido educadas bajo este ideal.

En la casa de don Alfonso, que era un verdadero convento, se criaban tres hermosas niñas, que fueron educadas según los usos del alto tono y con toda modestia de unas vestales: llamábanse Celia, Felisa y Virginia. La madre que tuvo la dicha de conducir tales hermosuras al punto céntrico de la virtud, por en medio de los peligros de la sociedad, fue la señora Natalia Moreno, muy digna esposa de don Alfonso. El tema de su enseñanza era la piedad y el recato. Ella les recomendaba que se portasen con dignidad, y para esto les tenía escrito de su propia mano un manual cuyos principales capítulos eran los contenidos en este catálogo:

I-No exhibirse demasiado.

II-No abusar de los privilegios de la coquetería.

III-No dejarse tratar de sus apasionados, como ellos tratarían a las mujeres de mala nota.

IV-No reírse sino de lo que es risible.

V-No quererse distinguir demasiado por el lujo de los trajes (Díaz, Manuela, 1889, pág. 128).

Este apartado de la obra de Eugenio Díaz tiene unas palabras clave importantes que ayudan a definir los dos parámetros establecidos entre el comportamiento permitido y el comportamiento inconcebible. Primero, es el hecho de que se menciona una forma de educación especial establecida para las mujeres y que se ha visto por medio del libro de Campe. Las tres hermanas fueron educadas bajo premisas cristianas. Lo segundo tiene que ver con la virtud, la modestia, la piedad y el recato, palabras que definen no solo a la esposa de don Alfonso, sino también a Celia, la esposa de don Demóstenes y de sus hermanas. Lo tercero de este apartado es la mención hacia los catálogos de su propio manual, en donde claramente hay referencias hacia la educación decimonónica de la mujer.

En el siglo XIX, la educación femenina estuvo direccionada en dos caminos, uno hacia el celibato o dos hacia el hogar. En estas opciones, ellas debían escoger entre irse para el convento o ser una esposa fiel, sumisa y dedicada a las labores de su casa (García, 2020).



En *Manuela*, Celia es una fiel devota a Cristo y así lo deja ver en sus acciones y pensamiento. E incluso, en una ocasión, don Demóstenes le recrimina mucho por este tipo de pensamiento (p. 128), pero ella siempre prefiere ser devota de Cristo ante cualquier otra situación. Si bien es cierto que sobre ella no es mucho lo que la obra muestra, sí es importante su componente en cuanto a la educación femenina y al ideal femenino.

En la obra de Eugenio Díaz, así como en la obra de José María Vargas Vila es notorio este tipo de educación y comportamiento. Manuela habla sobre los cambios que debe afrontar las mujeres casadas, pues después del matrimonio se les “pone la soga” (Díaz, p. 40). Don Demóstenes refuerza también este hecho al decir que “la sociedad nos impone duras leyes”. esto hace referencia a las obligaciones de los hombres y mujeres en el matrimonio y en la sociedad. Al tener en cuenta estas palabras y esta situación con lo que ocurre en *Aura o las violetas* vemos que se establece una notoria referencia en ambas obras en el comportamiento de los casados. Aura no sale a la luz pública si no es con su anciano marido. Ni permite tampoco que un pretendiente la corteje, como lo deja ver la madre de Celia al educar a sus hijas de acuerdo con su manual, en donde en el capítulo I se llama “No Exhibirse demasiado” (Manuela, p. 128). Manuela y Aura son de cierta forma un referente hacia el manual educativo de *Eufemia, ó, la mujer verdaderamente instruida: sacada de la Elisa* del alemán Campe (Acevedo, 2016, pág. 106), mediante la imitación de dos tipos de comportamiento, el permitido y el inconcebible.

## 5.2 La heroína en la Novela colombiana de la segunda mitad del siglo XIX

Efraín, en la novela de Jorge Isaacs, es un personaje que se muestra como un héroe romántico, capaz de afrontar cualquier peligro por su amada. Único capaz de matar al tigre, admirado por sus amigos, venerado por sus esclavos y el personaje que demuestra tener mayor preparación intelectual. Sin embargo, es realmente María la que sufre, llora y muere; aquella a la que se le impone una carga social y cultural que le impide ser libre, así como los personajes de Aura, Tránsito y Manuela, que tienen que soportar una imposición misógina a su figura femenina. Son ellas sobre las que recae el papel de sostener una cultura, unas normas sociales y un tipo de conducta específica de la época y es esto lo que define realmente el papel de la heroína romántica de la novela colombiana de la segunda mitad del siglo XIX. Los escritores de este periodo pusieron un fuerte interés en referenciar en ellas ciertas cualidades muy propias de la realidad de este siglo. Pero más que mostrar por qué el personaje femenino es el héroe de la novela colombiana, la intención es mostrar por qué en ellas recae el compromiso social más importante de la sociedad del siglo XIX: ser la figura ideal para la sociedad o para la nación; que no recae sobre los personajes masculinos, como Efraín. De ahí nace el concepto de heroína que queremos trabajar.

En el apartado que Juan Gustavo Cobo Borda en su libro *Breviario arbitrario de literatura colombiana* dedica a *María*, y por el cual surgió este título, dice que “Efraín es un hombre corriente, copia lo que le dicta su padre y se va a estudiar medicina a Londres. María, en cambio, es mucho más digna (o más histérica): se desmaya, enflaquece, muere” (Borda, 2011, pág. 21). Gustavo Cobo Borda tiene la razón, puesto que Efraín no tiene las complicaciones físicas, ni morales que sí tiene María. Esto sucede muy bien con las otras

tres novelas analizadas: *Aura o las Violetas*, *Tránsito* y *Manuela*. Son los personajes femeninos los que más sufren, pero no porque ellas así lo hayan querido, sino porque, acepten o no, deben cumplir con un rol de mujer ideal para la sociedad.

Tanto en el mundo real como en el mundo narrado, la mujer y su representación en el mundo narrado debían cumplir con un rol muy homogéneo; ser la esposa fiel, dedicada al hogar, a los hijos y a su esposo, es decir, acercarse en lo posible a la imagen de la Virgen María. Incluso, algunas mujeres como Soledad Acosta de Samper trataron de romper esos esquemas homogéneos, escribiendo un tipo de literatura que ofreciera una nueva visión del mundo. La educación de la mujer en América Latina, dice Mária Russotto (*Tópicos de retórica femenina*, 1990, pág. 25), fue excluyente y de sometimiento, en vez de ser liberadora. Este aspecto de la realidad no estuvo ajeno al mundo narrado, el cual se mostró a cabalidad en obras como *Aura o las Violetas* y *María*, especialmente. Entonces, es en este punto en el que Gustavo Borda tiene la razón, puesto que son los personajes de María y Aura los que soportan el sometimiento hacia un tipo de idealismo femenino y cuando ellas quiebran o intentan romper ese idealismo que las somete, como sucede con *Tránsito* y *Manuela*, tendrán que “pagar caro” (Russotto, 1990, pág. 25). El precio de la libertad de la mujer y del personaje femenino tiene un alto costo. En la novela colombiana, ese costo es la muerte.

La heroína de la novela colombiana decimonónica representa, desde el Romanticismo, a una mujer melodramática y sentimental, que sufre, se enferma y ama y, desde el Costumbrismo Criollo, de una mujer que ama y no calla. Ellas, heroínas románticas y costumbristas, nacen de la mentalidad patriarcal del momento. No es solo una casualidad de los autores, sino es la representación de la mujer en la sociedad colombiana decimonónica. Pero no es la imagen

general que existe de la mujer, sino es la mentalidad que el hombre construye de ella. Mária Russotto (1990) explica que esta imagen masculina de la mujer no es arbitraria, sino es una construcción que el romanticismo del siglo XIX explotó, transformó y difundió (pág. 94). La heroína melodramática se mueve dentro de dos direcciones; por un lado, están las desgracias consecutivas en las que se ve envuelta y, por el otro, en su reducción anémica (pág. 95). En estos escenarios se encuentran las cuatro heroínas de las cuatro novelas que estamos analizando: Aura, María, Tránsito y Manuela. Todas ellas sufren una serie de desgracias, especialmente Tránsito, y todas ellas son atacadas hasta reducir su estado anímico, especialmente Aura. Todo lo que sucede en la historia existe para mortificar a la heroína. La prohibición de un matrimonio sin cumplir ciertas exigencias patriarcales o la negación del amor por falta de recursos económicos son algunos de los componentes que se aprecian en la historia de la heroína decimonónica colombiana.

Aura, en la obra de Vargas Vila, es un personaje que tiene que soportar y su estado anímico es reducido; sufre una serie de desgracias que hacen que ella decaiga, enferme y muera.

“Ante esta situación tan apremiante, ella se ha decidido al fin, porque obligada a optar entre la muerte de su madre, la desgracia de su familia y tu amor, ha resuelto sacrificarse; porque sí, no lo dudes, ella te amaba mucho, y será muy desgraciada; ¡pobre niña, es un ángel!” (Vargas Vila, 1984, pág. 18)

En el anterior diálogo, la mamá del joven narrador dice todo lo que la joven Aura debe soportar. Ha tenido que sacrificarse, dejar su amor por él y entregarse como esposa a un anciano que le pagará todas las deudas familiares. Ella no desea casarse, pero debe hacerlo. Su joven pretendiente, si bien es cierto que sufre, es muy pasivo; solo se dedica a esperar que el tiempo pase. Es ella la que debe soportar un matrimonio impuesto; someterse como esposa fiel a un anciano y mantener ese ideal de mujer que le obliga a ser fiel: “¡Pobre niña,

es un ángel!” (Vila, pàg 18). Aura es una heroína porque debe soportar la ausencia de su enamorado y sacrificarse por el bien de su familia. Es un personaje activo que, a través del dolor y el sometimiento, mantiene en firme el ideal femenino del siglo XIX.

Por su parte, María también sufre de forma similar: “María amenazada de muerte; prometida así por recompensa a mi amor, mediante una ausencia terrible” (Isaacs, 1984, pág. 56). En estas palabras, es el mismo Efraín quien confirma el activismo de su amada mediante el dolor. Así mismo, a María se le impone unas reglas o normas que debe cumplir:

“No soy yo quien debe decirte que ella, después de haberte amado desde niña, te ama de tal manera, que emociones intensas, nuevas para ella, son las que según Mayn, han hecho aparecer los síntomas de la enfermedad: es decir, que tu amor y el suyo necesitan precauciones, y que en adelante exijo me prometas, para tu bien, puesto que así la amas, y para bien de ella, que seguirás los consejos del doctor, [...] (María, 1984, pág. 55).

En este diálogo, la madre de Efraín está advirtiendo sobre la tragedia. Una prolepsis sobre el amor del siglo XIX. Pero más que una advertencia a Efraín, “para tu bien [...] y para bien de ella”, se le está imponiendo a María, sin participar en esta conversación, una negación o prohibición para amar libremente. Ella no es advertida, pero sobre ella recae la mayor responsabilidad. Efraín, como lo dijo Gustavo Borda, solo se va a estudiar, mientras que ella espera, soporta y muere.

Con María y Aura hay dos tipos de personajes que, en la estructura narrativa, se supondría son pasivos, al mantener su voz en silencio; pero su carácter para soportar el dolor las hace heroínas. Con Manuela y Tránsito sucede lo mismo, pero desde unos personajes alejados del idealismo femenino del siglo XIX. Estos dos personajes no tienen rasgos similares a

María y a Aura, pero son heroínas también porque deben soportar el dolor, el sometimiento social e la imposición sobre el amor.

“Dime más bien que no sea tan franco -y agregué-: ¿te gusta mucho vivir en Paimé?

-Sí, Y no, porque cuando chica la pasé muy bien; cuando crecídita muy mal.

-Cuéntame esa historia.

-Es historia muy triste -y se le llenaron los ojos de lágrimas.

-Aunque lo sea...

Largo espacio se quedó la pobre muchacha en silencio y como tratando de recoger sus recuerdos. Respeté su meditación y esperé.

- ¿y para qué quiere saber mi historia?

-Porque me interesa todo lo tuyo - la contesté.

Con tal argumento, que ponía en juego su vanidad femenina, quedó vencida y empezó su relato.” (Silvestre, 1992, pág. 21).

En la anterior conversación entre Tránsito y don Andrés hay una palabra muy significativa en la voz de Tránsito: “cuando crecídita muy mal”. Luego de esto, Tránsito empieza a relatar su vida y todas las dificultades que ha vivido por ser bella y, sobre todo, mujer de campo. Ella misma es la que denuncia su propio sufrimiento. Ella tiene voz para relatar lo mal que ha vivido. También otros personajes confirman todo lo que ella denuncia:

“Pues vea, patrón, a esta pobrecita la dejó la mama concertada en el pueblo con una señora que dio en tratada mal; y como el concierto se había hecho por mano del alcalde, un día, de desaforada, se salió y pidió concierto nuevo; pero el mal hombre del alcalde, en lugar de depositarla en otra casa, la mandó a la cárcel con su segunda intención, y allí la tuvo sin comer y sin beber, hasta la noche en que se le apareció a molestarla y a ofrecerle este mundo y el otro; pero Tránsito, que le tenía miedo, porque por mano de él se había hecho el concierto, no quiso, y no quiso; y yo digo que hizo mal, porque, ¿ qué mejor cosa se quería que un casorio con el alcalde...?” (Silvestre, 1992, pág. 25).

En este diálogo, está Quimbayo contando a don Andrés lo que ha sufrido Tránsito. Pero es interesante ver que expresa una opinión misógina, al decir que lo mejor para ella hubiera sido aceptar las pretensiones del alcalde, el cual es un personaje cruel. Más adelante, Tránsito confirma que ella nunca aceptaría tales pretensiones. Con esta actitud está yendo contra las convenciones misóginas de la sociedad. Ella desea ser amada por alguien que

pueda valorarla como mujer y no simplemente como un cuerpo de deseo, como la deseaba el alcalde. Se convierte, por lo tanto, en una heroína que rechaza la imposición masculina sobre el cuerpo femenino. Pero este tipo de heroína es más activa y su voz se hace escuchar por ella y no por otros.

En *Manuela*, en el capítulo IV, hay un diálogo entre Manuela y don Demóstenes que confirma la débil situación social de la mujer campesina. Don Demóstenes trata de explicar la diferencia entre la mujer casada y la mujer soltera cuando van al río. Pero Manuela interviene y pone en entredicho sus argumentos:

“-¿Nos vamos?

-¿Juntos? -le respondió él, con más contento que admiración, por cierto.

-¿Y eso qué le hace...? Sola o acompañada nadie me ha comido hasta el presente.

-¿Y lo que dirán en la parroquia de verte ir de los montes con un cachaco?

-¿Allá en su Bogotá no van acompañadas las niñas que vuelven del río de lavar o bañarse?

-No, Manuela, ellas no van al río sino las peonas que llaman lavanderas.

-¿Y las señoras no van a bañarse?

-Se bañan en sus paseos de familia, sin que al tiempo de estar en el pozo o río, se acerque hombre ninguno; otras se bañan en sus casas. Ni creas que una señorita salga sola sino hasta después de casada.

-¡Conque al revés de nosotras, que solteras tenemos la calle por nuestra, y el camino, y el monte, y los bailes, y cuanto hay y después de casadas, nos ajustan la sogá!”  
(Díaz, *Manuela*, 1985, pág. 40)

Manuela, sabiamente, dice que las mujeres casadas están atadas y las mujeres solteras son libres. El matrimonio, para ella, es una cárcel. Don Demóstenes está confirmando, de cierta forma, estas palabras al decir cuáles son los compromisos que debe cumplir una mujer de hogar, tal como sucede con Aura y su anciano esposo. En la conversación que continua entre ellos dos, don Demóstenes da ejemplos del comportamiento de la mujer en la calle. Manuela, por su parte, describe la situación de la mujer en el campo. Manuela es un personaje de poca

educación, pero con argumentos válidos sobre la débil posición de la mujer frente al hombre: “Lo que creo es que la plata es la que hace que ustedes puedan rozarse con todas nosotras cuando nos necesitan, y que nosotras las pobres solo cuando ustedes nos lo permitan y se les dé la gana” (Díaz, 1985, pág. 41). En solo estas pequeñas palabras, Manuela resume la situación de la mujer en el siglo XIX y su débil situación frente al amor y al deseo. Ella tiene voz y se hace escuchar, opina y denuncia y, por ello, es asesinada. Igual que Tránsito, su cuerpo es mancillado. Por consiguiente, es una heroína que denuncia y no se calla. Se mantiene activa.

Estas cuatro heroínas aman. Pero mientras unas, María y Aura, lo hacen acatando la imposición social, las otras quebrantan esa imposición. Es por este motivo que su muerte se diferencia. Aura y María mantienen en firme el ideal femenino del siglo XIX y por lo tanto su muerte debe ser similar, es decir, ir a la tumba con un cuerpo virgen y puro, sin ser tocado por el hombre. En cambio, Tránsito y Manuela son asesinadas y mancilladas por ir en contra del ideal femenino.

### **5.3 Representación de la mujer como eje problemático de la realidad del siglo XIX**

Hay que reconocer la hegemonía masculina dentro de la esfera educativa de la sociedad colombiana del siglo XIX (Rey, 2015); partiendo de esta premisa, la literatura fue un medio o una herramienta instruccional del hombre sobre la mujer; -solo en algunos casos, ciertas escritoras tomaron esta herramienta para impulsar unas ideas feministas sobre la educación femenina, pero siempre centrada en su rol como esposa-. Con el uso libre de la imprenta desde 1820, la edición y publicación de libros, folletines y documentos, los escritores



regionales, o “los hombres de letras”<sup>3</sup>, comenzaron con la publicación de sus obras y de obras de interés para la educación, y poco a poco adquirieron una significativa notoriedad en el ámbito nacional e internacional, con lo cual estas obras fueron consideradas como textos de enseñanza nacional (Acevedo, 2016, pág. 98). Pero hay que entender que muchos textos considerados para la enseñanza de las escuelas eran escritos por los mismos dueños de las imprentas o por profesores de las escuelas que buscaban una forma pedagógica de transmitir un conocimiento. Los temas frecuentes eran la gramática española, francesa e inglesa, la geografía y la religión. La libertad de imprenta, como una nueva ley a principios del siglo XIX, permitía la distribución y comercialización de textos para la sociedad. Cada provincia, mediante algunos “Hombres de Letras”, empezaría con la distribución de algunos textos destinados a la educación, especialmente, para la mujer. Rafael Núñez fue uno de los escritores que hicieron textos para la educación de las mujeres o las niñas en la Nueva Granada; *Catecismo de economía doméstica*, reimpresso en varias ediciones, fue uno de los textos de instrucción femenina. La mujer ocupó un notable interés, no solo para escritores, sino para la sociedad en general y esto es evidente con ver que la mayor obra utilizada en 1840 para la educación de la mujer haya sido *Eufemia, ó, la mujer verdaderamente instruida: sacada de la Elisa del célebre Aleman Campe* (Acevedo, 2016, pág. 106). Este texto es un referente educativo en la sociedad decimonónica. Trata de las enseñanzas de un padre a su hija llamada Eufemia para que ella sea una esposa ejemplar y una mujer de

---

<sup>3</sup> Según Rafael Acevedo, de la Universidad de Cartagena, la referencia de “Hombres de Letras” hace mención a los publicistas, maestros, políticos, autores consagrados, comerciantes de obras, contratistas y grupo de personas ilustradas del siglo XIX (Acevedo, 2016, pág. 97).

admirar en la sociedad. Evidentemente, este texto muestra una educación coercitiva sobre las libertades sociales de la mujer. El padre, el cual da consejos a su hija, describe cómo debería ser el comportamiento ideal de Eufemia, dentro de estos consejos está ser devota, sumisa y austera en los gastos del hogar. Como lo explica Acevedo, este es uno de los manuales educativos que se utilizó en muchas escuelas y hogares para la educación de la mujer. Dentro de las acciones que describe el padre de Eufemia hay acciones que son muy similares a las acciones de los personajes femeninos de las novelas románticas. Asimismo, en *Eufemia* hay referencias hacia los comportamientos que no deben tener las mujeres decimonónicas, y que de hacerlo, recibirían ciertos tipos de castigo. En este punto, es posible hacer referencia al comportamiento de los personajes femeninos de las novelas costumbristas. Es por esta razón que el siguiente análisis se centra en los aspectos análogos del texto *Eufemia* y de las novelas del corpus. Se analiza, por lo tanto, el eje de la realidad a nivel de la educación de la mujer en el siglo XIX y su representación en la literatura del segundo periodo de este siglo.

### **5.3.1 María y los espacios femeninos**

María, como una representación de la mujer virtuosa, obediente y hogareña del siglo XIX, configura un tipo de idealismo femenino, el cual resulta ser el más conveniente para la formación del prototipo de mujer en la sociedad. Su representación no está dada a partir de lo que ella, como personaje, hace, ve o siente, sino como Efraín la hace ver. Lo que sabemos, como lectores, de María es por medio de Efraín, de sus palabras al describirla. Pero también podemos asociar su figura a un tipo de obligación social el cual ella, como personaje y como representación de la mujer, debía asumir. En *Eufemia*, la situación resulta ser muy similar,

puesto que su padre es quien la describe, narra y cuenta lo que ella como una jovencita, futura esposa y mujer de sociedad debe realizar. En esta situación no se habla del amor que profesa el padre hacia su hija sino de cómo él desea su educación. Dentro del manual de Joachim Heinrich Campe, *Eufemia*, hay un primer aspecto interesante que ha sido analizado por varios críticos y son los espacios femeninos en los que debe estar una mujer. En *Eufemia*, el padre dice a su hija:

“Es indispensable que conozca perfectamente quanto tiene relación con la dirección de su casa: que sea costurera, hilandera, bordadora y cocinera perfecta, pues ninguna de estas ocupaciones la degradan, como creen los necios y personas corrompidas é inmortales: que sepa disponer por su misma mano quanto necesite para su tocador de aseo que debe ser sencillo y de gusto, sin estorbarle nunca sus demás ocupaciones. Es preciso que sepa hacer las labores de la casa, no solo mejor sino con más prontitud que todas sus criadas, y no debe contentarse con saberlo hacer, sino que es menester que lo haga en efecto, así para ahorrar criados, como para ser su modelo y animarlos con su exemplo, y lograr la apreciable ventaja de estar en movimiento y conservar sano su cuerpo y su espíritu. Si tiene hacienda es necesario que no solo conozca el alimento propio del ganado y la jardinería, y que sepa mandar, sino que se muestre vigilante, y aun eche mano alguna vez á la tarea. Que sepa distribuir y economizar su tiempo de manera que no falte en el departamento de sus hijos, en la cocina, en la despensa, en el sótano, en el jardín, en el huerto, en el granero &c. , que vuele todo el día de un lugar á otro, que con su presencia lo vivifique todo, y que en todas partes promueva el aliento, la diligencia, el orden, la alegría y la gratitud de quantos la rodean. No debe, como ciertas Señoras, que están condenadas por lo común á una inacción vergonzosa, estar reclinada en su sofá, para gozar de la insípida conversación de algunos convidados”. (Campe, 1829, pág. 76)

En este consejo, el padre está indicando, primero, ciertos valores y comportamientos que debe tener la mujer y, segundo, estar en los lugares donde su presencia como jefe del hogar lo requiera. En este caso son espacios femeninos exclusivos de ella como la cocina, la sala de costura, el jardín y el granero. En *María* vemos que este tipo de consejos se mantiene.

María Ximena Hoyos (2008) en su artículo sobre El síndrome de Efraín (2008) relaciona la imagen de la mujer blanca en la sociedad y las acciones que realiza María en la novela. En

esa asociación entre la realidad y su representación se encuentra que María aparece siempre asociada a aspectos y situaciones hogareñas. Dentro de la casa paterna, hay espacios femeninos y masculinos (Mazuera, 2008, pág. 52). Los espacios femeninos principales son: la cocina y la sala de costura.

“Pasado el almuerzo, me llamó mi madre a su costurero. Emma y María estaban bordando cerca de ella. Volvió esta a sonrojarse cuando me presenté; recordaba tal vez la sorpresa que involuntariamente le había dado yo en la mañana.” (Isaacs, 1984, pág. 16)

En esta escena, María y Emma se encuentran en una zona de mujeres como es el salón de costura; lugar en donde la mujer decimonónica dirige su hogar y encuentra un espacio productivo, en el que ella puede hacer valer su figura como ama del hogar. También, se hace valer en otros espacios como lo es la cocina. En el capítulo LI, Efraín dice: “Almorzábamos todos en la cocina: Tránsito desempeñaba lista y risueña su papel de dueña de casa [...]” (Isaacs, 1984, pág. 278). Tránsito realiza esta labor sin queja alguna, puesto que es su deber como mujer. Un poco antes, en la escena final de la caza del tigre, luego de que Efraín y sus amigos contaran lo sucedido, “las mujeres habían vuelto a sus faenas”; esta frase hace referencia a que ellas regresaron a sus labores en el hogar. Pero resulta curioso también que existen unas distinciones y jerarquías para la mujer en estos espacios. Así como aparece en la anterior cita de *Eufemia*, la mujer debe dirigir las labores del hogar. En *María* vemos que existe la distinción entre dirigir y obedecer.

María es un personaje que representa a una mujer de alto valor como esposa y ama del hogar y por tal motivo, las palabras escritas en *Eufemia* están dirigidas hacia ella. Sus funciones, aunque hogareñas, no son las mismas que las de una esclava. Es por esta razón que vemos que María sirve los platos, pero no cocina. Tiene ciertos privilegios; pero, son las esclavas,

servientas y mujeres de campo las que lo hacen. María está en un proceso de aprendizaje para ser ama de casa. Por esta razón ella no realiza ciertas labores, que sí realizan otros personajes femeninos de menos valor social como esposas: “Durante la comida tuve ocasión de admirar, entre otras cosas, la habilidad de Salomé y mi comadre para asar pintones y quesillos, freír buñuelos, hacer pandebono y dar temple a la jalea” (Isaacs, pág. 268). En varias ocasiones, Efraín menciona como las esclavas de la hacienda y las mujeres de campo son habilidosas para el oficio de cocinar, mientras que a María siempre la ve cerca de la cocina, pero nunca cocinando.

La mujer en el siglo XIX tenía unas funciones claras y limitadas destinadas al hogar. En *María* vemos que existen dos clases de representaciones de las mujeres, por un lado, aquellos personajes femeninos de alto valor social y aquellos personajes femeninos que no lo son. Pero todas ellas son asociadas a las funciones hogareñas.

En la segunda mitad del siglo XIX, después de los procesos de independencia, los jóvenes de las élites neogranadinas separadas por dos idearios políticos se educaban para construir el nuevo país. [...] “las mujeres, por su parte, “expertas en sentimientos” se educaban para recuperar las buenas costumbres, afianzar las virtudes cristianas en el núcleo familiar, y restablecer la moralidad perdida en el desorden post-independentista.” (Dueñas, 2004, pág. 105). Las mujeres recibían una educación especial para recuperar valores perdidos y para afianzar los valores cristianos de moralidad y ética. Vemos en María que ella es un personaje que representa cabalmente los valores cristianos. Algunos críticos han asociado su nombre y su forma de actuar al de la misma Virgen María. A lo largo de la historia, su

comportamiento es ejemplar, pues nunca quebranta su valor como mujer por sus deseos pasionales y terrenales.

### **5.3.2 El deber ser**

Un aspecto notorio al leer las novelas seleccionadas, especialmente aquellas enmarcadas dentro del romanticismo, es el deber ser femenino en el mundo narrado. Una lectura más profunda nos muestra el fiel compromiso que tienen los personajes como María y Aura en su deber ser como esposas ideales. Ellas dos mantienen fielmente la premisa decimonónica de la virtud de la mujer en el hogar.

Gilma Alicia Betancourt (2008) realizó un artículo que habla sobre el deber ser de las mujeres, analizando el caso de María. Las primeras palabras que ella dice son para resaltar el hecho de las representaciones sociales de la realidad en la novela decimonónica y resalta el aspecto del deber ser de las mujeres que está fielmente representado en las acciones de María. Pero aleja el componente histórico en la representación y hace ver la novela como una forma de proyección social a través del paradigma cultural del deber ser; el cual está asociado a concepciones cristianas y religiosas de la mujer pura y casta; cualidades que en cierto momento resaltaba un pensamiento misógino de la sociedad, en la que la mujer estaba en un nivel cultural inferior al hombre y su destino debía ser exclusivo del hogar. Esta concepción llevó a que la educación de la mujer estuviera enfocada a la construcción de una esposa ideal, así como lo resalta Guiomar Dueñas, respecto a la educación en el siglo XIX y que evidentemente se representa en las acciones de María y de Aura. Aquella mujer que reuniera las características de esposa ideal era cortejada manteniendo unas reglas o convenciones sociales generales, en la que el hombre debía cumplir con una serie de

requisitos y de acciones para pedir en matrimonio a su mujer. En *María*, vemos como Carlos solicita la mano de María ante el padre de Efraín y en *Aura o las violetas*, como el anciano realiza una pomposa boda para casarse con Aura. Estas dos situaciones demuestran el valor de estos personajes. Pero, en su contraparte Manuela y Tránsito no se aprecian estas situaciones fielmente en el relato. En ellas vemos que “por su propia condición social se hallaban impedidas para alcanzar los cánones propios del ideal” (Betancourt, 2008, pág. 115). Manuela y Tránsito son dos personajes de campo, poco educadas, agraciadas físicamente y atrevidas en su discurso. Don Demóstenes y don Andrés ven en ellas a mujeres atractivas, pero no ideales para un matrimonio, pues ninguno desde el inicio de las historias quiso tener un acercamiento amoroso con ellas.

El deber ser es la construcción final de dos tipos de discurso. Gilma Betancourt analiza el discurso Mariano y el discurso del *Amor Cortés*. El primero pone a la mujer en un punto de redención en el cual ella debe redimirse por ser la causante del pecado en el mundo al dejarse tentar por la serpiente, en términos judeocristianos. La redención, entonces, se cumplía cuando la mujer aceptaba unas pautas sociales y una educación especial en la que debía someterse al marido, asumir la sexualidad como una forma netamente reproductiva y mostrarse pasiva (pág. 115). María Ximena Hoyos muestra cómo en *María*, el discurso erótico está vedado y solo se realiza de forma indirecta. Los jóvenes enamorados no trasgreden lo dicho por Gilma Betancourt; María cumple muy bien con las pautas sociales que se le han impuesto.

El *Amor Cortés*, por su parte, fue una moda surgida que promovió otro tipo de acercamiento a la mujer. Esta vez ya no se le veía como un ser inferior sino como un ser de alto valor

sexual y social, en donde ella, por primera vez, podía elegir. Sin embargo, se mantenía las reglas de poder, en el que su cuerpo, primero, pertenecía a su padre, y luego pertenecía a su marido. La mujer por lo tanto era un bien valioso, que debía ser respetado. *María* representa muy bien este argumento al mostrar el cortejo amoroso pueril, inocente y casto de Efraín y María, en el cual se respeta su cuerpo, pues no hay contacto físico, y se aceptan las decisiones patriarcales y religiosas sobre el matrimonio, en el cual no puede haber antes ningún tipo de acercamiento sexual. María, al ser un personaje de alto valor social, enmarcado también en el discurso del *Amor Cortés*, decide con quién casarse y con quién no hacerlo. Es así como en la novela se presenta la propuesta de Carlos y de Efraín, y ella decide a quién aceptar.

La representación de María como personaje que transmite un mensaje sobre el comportamiento de la mujer en el siglo XIX es claro: el de aquella mujer abnegada, entregada, obediente, noble y servicial. Aunque no se casa, sí demuestra tener las dotes para ser la perfecta esposa y aunque no tiene hijos sí demuestra ser una madre ejemplar. Su comportamiento es fiel a lo descrito tanto por Guiomar Dueñas como por Gilma Betancourt sobre la educación para las mujeres en el siglo XIX. En el capítulo XX, hay una conversación entre Efraín y María que deja ver claramente la actitud entregada, abnegada, servicial y obediente de María con su joven enamorado: “Tenía yo abierta en la mano una cajilla de pistones cuando vi a María venir hacia mí trayéndome el café, que probó con la cucharilla antes de verme” (Isaacs, 1984, pág. 78). Luego, ella demuestra esa humildad de la esposa ideal del siglo XIX:

“—Pero con una condición —añadió después de una corta pausa.

—La que quieras.



—El día que yo haga o diga algo que te disguste, me lo dirás; y yo no volveré a hacerlo ni a decirlo. ¿No es muy fácil eso?” (Isaacs, pág. 78).

Incluso, como lo demuestra Gilma Betancourt (2008, pág. 123), es tanta su entrega, humildad, obediencia, que es peor para ella hacer sufrir a su enamorado con su ausencia que su propia muerte.

En *Aura o las violetas* la situación no es contraria. Aura representa fielmente también estas convenciones y concepciones sociales de la mujer y de la esposa. “A una mujer casada no le basta ser honrada, es preciso que el mundo comprenda que lo es” (Vargas Vila, 1984, pág. 53). En la discusión que tiene Aura con su joven enamorado hay ocasiones en que ella le repite y resalta el valor de la mujer casada, la cual se asocia con el honor femenino y este honor está asociado a la educación de mujer virtuosa e ideal para el hogar, respetada y honrada; valor que se menciona constantemente en *Eufemia*. Pero lo más interesante de este libro decimonónico, es la repetición constante del padre sobre mantener el honor de su esposo: “Como amas o gobernadoras de su casa y familia, deben, mientras que el esposo se entrega a los negocios de su destino, asegurarle su honor y su sosiego [...]” (Campe, 1829, pág. 13). En esta frase se resume el pensamiento de Aura después de casada, “es preciso que el mundo comprenda que lo es”; que ella es casada y respeta a su esposo y por tal motivo no puede ni siquiera pensar en cortos encuentros con su joven enamorado.

### **5.3.3 La mujer de campo como amenaza al idealismo femenino**

Desde el siglo XVIII, la Revolución Francesa y la Revolución Industrial, entre otras, generaron un cambio de paradigma en los roles sociales de la mujer y el hombre, fue así

como la mujer adquirió un nuevo valor dentro de la comunidad, ya no como una mera esposa o un cuerpo sexual, sino como un ente laboral indispensable para el desarrollo industrial de la nación. Colombia, especialmente, en el campo, empezó a necesitar de mano de obra para la industria en el siglo XIX. Personajes como María y como Aura no fueron relevantes en este nuevo paradigma y sí lo fueron personajes como Manuela y como Tránsito, representaciones de mujeres trabajadoras, indispensables en un sistema de mercado capitalista que necesitaba mano de obra urgente. María y Aura son personajes femeninos destinados al matrimonio y a la administración del hogar, educadas bajo los preceptos del idealismo femenino que se describe en *Eufemia*. En ningún momento, ellas están capacitadas para hacerse cargo de las labores de la industria; en cambio, Manuela y Tránsito son dos personajes que adquieren notoriedad como obreras. Esto empieza a repercutir en la concepción del ideal femenino del siglo XIX, adquiriendo también valor como sujetos o ciudadanos con derechos diferentes al de su rol femenino de esposa. “Esto las llevo a asumir actitudes de hecho que generaron profundas reacciones de sus contrapartes masculinas, que vieron con temor la actitud de las mujeres como una amenaza a la propia naturaleza” (Betancourt, 2008, pág. 119).

En *Tránsito*, el tío de don Andrés vive resaltando que las mujeres de campo son peligrosas. Él aconseja a su sobrino tener cuidado de no inmiscuirse con alguna de estas mujeres, debido a su peligrosidad; por esta razón, don Andrés evade en muchas ocasiones tener un acercamiento con Tránsito o declarar abiertamente su deseo por ella. Don Andrés, siempre, es muy disimulado en expresar sus sentimientos, especialmente hacía Tránsito.

“-Voy a hablarte con franqueza – le repliqué-. Tengo por Tránsito no sé qué especie de cariño. No es amor, no te lo figures; no me gustan los amores de escaleras abajo.

-Pues entonces querrás decirme, ¿qué especie de cariño es ese?

-¡Hombre! No lo sé; pero calculo que sea algo así como simpatía.

-¿Algo como atracción?

-Sí; eso es; algo como atracción.

-¿Y ese algo no se llama amor en todas las aguas del mundo?” (Silvestre,

1992, pág. 98).

En esta conversación que tiene don Andrés con Endimión se aprecia la forma en la que don Andrés expresa sutilmente su gusto por Tránsito. ¿Qué hubiese sucedido si su tío no le hubiese hecho una advertencia sobre “las mujeres de por acá”, haciendo referencia a las mujeres del Magdalena? La advertencia del tío podría ser solo un pensamiento individual del personaje, sin embargo, es una representación del pensamiento cultural del momento. Gilma Betancourt (2008), en la cita anterior, deja ver claramente este sentimiento. La Independencia y los distintos procesos sociales y políticos del mundo, cambiarían el rol de la mujer y su estatus; lo mismo sucedería con el pensamiento generalizado del momento de la sociedad. La mujer ya no solo tendría una labor doméstica, sino ahora una función capitalista. *Manuela* es otra obra que también expone este mismo pensamiento.

La propuesta doctoral de Sergio Escobar (2006) sobre las novelas fundacionales en Colombia dice que Eugenio Díaz Castro intentó demostrar en *Manuela* “los principales obstáculos del proyecto de consolidación nacional” (pág. 112), que fracasó debido a la exclusión de las élites dominantes contra las clases menos favorecidas de la sociedad y en esto se incluye a los pobladores del campo. *Manuela* y don Demóstenes son los dos personajes que representan fielmente estas dos clases. Mientras él pertenece a esa élite, ella pertenece a la clase campesina del país. El discurso liberal de don Demóstenes demuestra

cómo el pensamiento de las élites ve al campo como un rezago de la cultura nacional, el cual está empobrecido por la poca capacidad laboral de sus pobladores:

“-¿Pobreza con tierras tan fértiles y exuberantes?

-¿Y qué hacemos con ellas?

-¿Cómo, qué hacemos con ellas? Descuajar todos estos montes y sembrar plantaciones para la exportación, como café, añil, cacao, algodón y vainillas; y no sembrar maíz exclusivamente como hacen ustedes.” (Díaz, Manuela, 1889, pág. 77)

Incluso, don Demóstenes quiere imponer ideas de Estados Unidos en el país (Díaz, pág. 32).

El cura replica siempre y se mantiene en las costumbres y tradiciones. En la conversación anterior, don Demóstenes está evidenciando que el problema del rezago económico de la región no es por la calidad o la riqueza agrícola de la tierra, sino por la poca capacidad laboral de sus habitantes. Pero en esta situación, no se está mostrando que los pobladores, o Manuela especialmente, sean peligrosos para la construcción de nación, sino porque, primero, hay una negación de las élites neogranadinas por la integración y, segundo, por la débil participación del campesinado en el progreso de la nación.

Manuela no es ajena en este discurso. Ella no se mantiene alejada y, a pesar de su poca educación, propone y se revela contra la situación social del momento. Es por esta razón que ella genera esa amenaza contra el idealismo femenino.

“La hermosa aldeana también pone en entredicho el uso retórico que las élites radicales hacían de los conceptos clave de la narrativa republicana, como los de igualdad y libertad (IX, 69); en este sentido, reprocha las inconsecuencias y contradicciones de los grupos dominantes encarnadas por Demóstenes (XVI, 153); además de la injusta enajenación de la tierra que los indígenas habían sufrido durante la república(XI, 96); Manuela completa su denuncia de las formas de colonialidad de la Nueva Granada acusando a la sociedad de practicar cotidianamente la desigualdad social y económica (IV, 33); e incluso, constituyéndose en una de las voces literarias pioneras del discurso moderno del género (como también lo hacen Juanita y Clotilde en el capítulo “El trapiche del Retiro”), la

muchacha se lamenta del profundo grado de subalternidad de las mujeres pobres (XVI, 153).” (Escobar, 2006, pág. 120)

Manuela, por lo tanto, se caracteriza por ser una humilde y bella jovencita de campo, pero su poca educación no le impide criticar el sistema social imperante de la novela, llegando, incluso, a provocar la soberbia de don Demóstenes, al criticar y discutir con él sus ideas políticas. El idealismo que se profesa en *María y Aura o las violetas* resulta no ser representado en Manuela, pero existe una representación de la mujer de campo, que contradice y critica ese idealismo y se convierte en una amenaza para la élite neogranadina.

En el capítulo II “Destino particular de la mujer”, de *Eufemia*, el narrador habla sobre los modelos falsos y peligrosos que pueden tentar a su hija para seguir un camino diferente al del honor femenino o al de una mujer modesta. Habla sobre las tentaciones y sobre las acciones en las que se puede ver envuelta si acepta los consejos de otras personas que no están en la categoría de virtuosas. “Crearás que existes solo para el tocador, y para ser vista [...]” (Campe, 1829, pág. 10). Esta frase es mencionada para indicarle a su hija que si sigue un modelo nefasto será una mujer sin valor y sin honor. Si comparamos las novelas románticas y las novelas costumbristas tomadas como corpus, podemos analizar que la frase “para ser vistas” hace clara alusión a *Manuela* y a *Tránsito*, puesto que estas dos obras, los personajes femeninos son descritos sin un lenguaje poético y su cuerpo es terrenal. Los dos personajes femeninos costumbristas adquieren un sentido de peligrosidad; un modelo que *Eufemia* no debe seguir.

### 5.3.4 Las mujeres en lo privado y los hombres en lo público

Tanto en las obras analizadas, como en *Eufemia*, como en los análisis históricos de la educación femenina del siglo XIX hay un elemento en común que distingue el comportamiento de la mujer y de su representación en la literatura con respecto al del hombre. En las situaciones en las que la mujer, su educación, y su representación en un universo narrado desarrollan gran parte de sus acciones se realiza en lo privado, mientras que las acciones del hombre y del personaje masculino se realizan en lo público y esto no se debe a una mera coincidencia. Pero, si nos adentramos un poco más, podemos apreciar que esta relación entre lo público y lo privado en el comportamiento de la mujer y del personaje femenino está determinada por la tensión social y política que vivía el país en ese momento. En el siglo XIX, el componente semántico de las obras o la literatura de forma general “estaba condicionada por una fuerte tensión reguladora que provenía de lo público hacia lo privado, y en la que la libertad estaba limitada por la necesidad de las élites de configurar una serie de discursos que participaran en la consolidación de la nación.” (Acosta, Leerse en la novela y formar parte de la cultura nacional (Colombia a mediados del siglo XIX), 2012, pág. 2). Las obras tenían la intención de condicionar y adoctrinar el pensamiento de los lectores o de dirigirlo hacia una concepción de vida pública particular, es decir, hacia un tipo de comportamiento compartido en el que los valores sobre la dignidad y el honor femenino estaban condicionados por el momento. Una obra, por ejemplo, como *María*, mediante la representación de la mujer, buscaba fortalecer y sostener pensamientos en el lector sobre el ideal femenino.

La existencia de lo público y de lo privado en la novela colombiana decimonónica es clara al hacer mostrar la ubicación y el espacio donde desarrolla sus acciones el personaje femenino y lo mismo con el personaje masculino; donde cada uno puede y le es permitido estar y hacer. Lo público y lo privado, por lo tanto, es una referencia semiótica hacia los espacios y hacía las acciones. Anteriormente se habló sobre los espacios femeninos y los lugares de la mujer. Ahora profundizamos más sobre estos espacios, pero relacionándolos con lo público y lo privado, que se convierte en un eje problemático de la realidad colombiana del siglo XIX al ser una forma de coerción social y de educación femenina; una especie de discurso del decoro. En este periodo, se conservaba aún unas políticas públicas de educación que no beneficiaban las libertades personales de la mujer; este tipo de educación se evidencia en las cartillas y las obras destinadas para la educación de la mujer:

“La educación y la manera de vivir de los dos sexos están dispuestas de tal manera, que la muger se queda débil, delicada, sensible y tímida, mientras que el hombre puede fácilmente, quando quiere, fortalecer su cuerpo y su alma” (Campe, 1829, pág. 19).

Las anteriores palabras dejan ver la situación desigual de la mujer; fueron escritas como un medio educativo en el siglo XIX. En el texto de *Eufemia*, se establece cuál era el destino de la mujer y cuál el del hombre; ella debía permanecer en el hogar y mantener su honor de mujer pura y casta, mientras él podía mantener libertades públicas. Lidia Raquel Miranda (1997) realizó un estudio llamado *Los espacios femeninos en el Libro de Buen Amor* en donde hace unas menciones a los espacios de la mujer en la obra y en la realidad de la Edad Media. Muchos de los argumentos expuestos allí hacen referencia a lo privado y a lo público, que a su vez exponen los lugares dónde se le permite a la mujer estar y hacer. Pero, lo interesante para nuestro caso es el componente semiótico que argumenta que lo privado es

el adentro, lugar que le pertenece a la mujer; el adentro es el vientre, que da vida futura y asegura el linaje (Miranda, 1997, pág. 128). Además, lo adentro es el hogar, lugar donde ella gobierna, administra las finanzas y dirige el bienestar de la familia. En *Eufemia*, manual que fue utilizado como medio educativo en el siglo XIX en Colombia, se dice lo siguiente:

“Para cimentarte bien, hija mia, en las qualidades que forman el verdadero mérito de la muger, es menester que repita siempre su triple destino de esposa, de madre y de ama y gobernadora de su casa y familia. Las qualidades que debe adquirir son las que le sirven para cumplir enteramente con este destino; porque el valor de una cosa no puede apreciar se sino en razon de lo que corresponde á su fin. Todo lo demas, por esplendido é interesante que sea, no puede entrar para nada en la estimacion apreciativa de este objeto, ni puede suplir á la falta de las qualidades necesarias.” (Campe, 1829, pág. 69).

El destino de la mujer es el hogar; es el adentro, lugar donde ella gobierna y donde ella pertenece; donde, ella, además, fortalece sus cualidades de esposa, madre y ama de hogar. Muy bien lo expone también Lidia Raquel Miranda, el problema de lo privado no es solo del siglo XIX, pero es una concepción semiótica que está presente en la realidad y en la literatura. En las obras decimonónicas del corpus seleccionado, las concepciones sobre lo privado aparecen de forma directa en el comportamiento del personaje femenino de las obras románticas, mientras que en las novelas costumbristas, lo público es evidente en los personajes masculinos. Lo público es el afuera y es el lugar del hombre. Cuando una mujer se presenta ante el público, lo hace siempre con el hombre; En *Aura o las violetas* esta premisa es apreciable cuando Aura sale con su esposo al teatro:

“[...]su reciente matrimonio, llamaron sobre sí la atención general, y los anteojos del patio y los de los palcos, se clavaron en ella; era la primera vez que aparecía en público, después de su enlace, pues todo ese tiempo había permanecido en una de las haciendas de su esposo” (Vargas Vila, 1984, pág. 50).

La vida pública de Aura es estar al lado de su esposo. Su vida privada, como esposa o como soltera, es el hogar o estar dentro de una casa, representación semiótica de lo privado. Los



encuentros con su joven enamorado se hicieron en el jardín de las violetas o dentro de la sala o de la costura; pero sola nunca estuvo en otros ambientes; nunca estuvo en el afuera o en lo público, representación semiótica de lo masculino. Aura, desde lo adentro, mantiene firme su honor femenino. Lo privado se protege de la intromisión de cualquier otro hombre diferente al de su esposo. Aura impide que su joven enamorado ingrese a ese adentro: “[...] desde aquel día, esquivaba mi presencia; venía lo menos posible a casa, y evitaba hallarse sola conmigo, buscando siempre la compañía de mis hermanas, o el lugar más próximo a mi madre; [...]” (Vargas Vila, 1984, pág. 23). Aura, desde que se comprometió, mantuvo en firme el honor femenino, resguardando lo privado de la intromisión de alguien diferente a su esposo. No interesa el sentimiento de amor o cariño que le tenga a su joven pretendiente, es más importante mantener el honor suyo y el de su esposo.

En *María*, el espacio en el que aparece frecuentemente María es en la sala de costura, la cocina o en el jardín, espacios femeninos, espacios que están en el adentro y que representan lo privado. “[...] me llamó mi madre a su costurero. Emma y María estaban bordando cerca de ella” (Isaacs, 1984, pág. 6). Las mujeres más importantes en la vida de Efraín están en lo privado, en el adentro. La madre, sus hermanas y María siempre se van a encontrar en los espacios femeninos, en los espacios de lo adentro. María, por lo general, nunca está en espacios públicos; Su espacio más recurrente es el costurero en donde también se encuentran Emma y la madre de Efraín. En cambio, Efraín y los personajes masculinos pueden estar en el afuera, en lo público. En varias situaciones, Efraín sale de la casa, caza en el bosque, recorre las afueras de la hacienda y, obviamente, sale del país a hacer sus estudios de medicina. Existen otras situaciones propias del Romanticismo en la que el héroe romántico,

en este caso Efraín, se encuentra en el afuera de la casa, al frente de la ventana de su enamorada, realizando un galanteo pueril. Ella se encuentra en el adentro “Al pasar dando la vuelta a la casa, por frente a los balcones del departamento de Emma, María estaba apoyada en el barandaje de uno de ellos [...]” (Isaacs, 1984, pág. 74). Los encuentros de estos dos enamorados también se realizan en espacios dentro de la casa o en el jardín. El cortejo amoroso, romántico y pueril de las dos parejas se desarrolla en el adentro, en lo privado, lugar destinado a la mujer, a la esposa y a la madre.

Pero, la anterior situación y premisa se rompe cuando los personajes femeninos están en el campo, no son un prototipo ideal para el matrimonio y están en una clase social poco adinerada, como Manuela y Tránsito. Ellas son dos personajes que rompen esta estructura de lo privado y del adentro como espacios para la mujer y se ubican en espacios públicos, de afuera. Quiebran la estructura de lo adentro, de lo femenino, de lo privado que representa el idealismo femenino del siglo XIX y por lo tanto pierden su sentido de la sublimidad para ser mujeres terrenales, con un cuerpo que sí se toca. Tránsito es una persona que siempre está en espacios de afuera, espacios de lo público, espacios destinados al hombre, y por el cual ella pierde su valor de esposa.

Finalmente, al analizar las cuatro obras mencionadas, hemos visto que el rol del personaje femenino no es solamente de pasividad. Dentro de sus acciones, su sufrimiento es muestra de un heroísmo que no lo tienen los personajes masculinos. Ellas deben someterse a unas normas sociales que coartan sus libertades y esto hace que el concepto de héroe romántico no sea entendido solamente en el personaje masculino. María y Aura, como representaciones de mujeres de alto valor social como esposas, deben mantenerse en los espacios de lo privado

y lo adentro, y al acatar y aguantar este sometimiento, pasan a ser valerosas. Por su parte, las mujeres de campo, que trasgreden como obreras de empresas el ideal femenino, enfrentan su realidad de forma valerosa y estas acciones las hacen ser las heroínas de las novelas costumbristas.

## 6 Conclusiones

Después de haber recorrido los caminos de la representación, de la literatura colombiana del siglo XIX, las cuatro obras analizadas y la conceptualización del Decoro llegamos finalmente a las conclusiones de esta investigación. Ha sido un camino extenuante, pero enriquecedor, en el cual hemos visto no solo teorización sobre determinados temas, sino también parte de la historia de la literatura colombiana del siglo XIX. Sin alejarnos tanto de las conclusiones sobre el tema de esta investigación, consideramos importante el rescate de la cultura literaria de épocas anteriores. La literatura colombiana había sido aclamada en el exterior desde mucho antes del “Boom latinoamericano”. *Manuela* y *María* son ejemplos de esto.

En este camino, hemos pasado por diferentes temas que resultan distantes unos de otros, pero consideramos que existe una relación. Es por esto que el primer tema en consideración fue la representación de la realidad a partir de lo que no es la representación, luego dimos paso a la conceptualización de la mimesis a partir de la interpretación que hace Auerbach del realismo moderno. Básicamente, este autor, en una situación compleja, con pocos libros a su disposición, analiza varios periodos de la literatura de Occidente. Su punto de partida es la *Odisea*, pasando luego por los periodos de la literatura clásica, Edad Media y

terminando en el realismo moderno. Destacamos en este análisis que cada época impone una forma de representación particular e independiente de las demás épocas. Es así que lo religioso, dramático, grotesco fueron los modelos de representación antes del realismo moderno; momento en el cual, la representación adquiere complejidad y el ser toma relevancia al representar la sociedad, el cuerpo, la cotidianidad y las propiedades históricas y sociales de una época. En la literatura colombiana de la segunda mitad del siglo XIX, los elementos impuestos destacados en la mimesis tuvieron que ver con la moral, la ética, la educación de las mujeres, mediante el ideal femenino, y el pensamiento político del momento. Elementos que fueron representados en conjunto por los autores citados en este trabajo. Las obras del siglo XIX colombiano estaban mostrando unos valores sociales y unas convenciones de la moral existentes en la sociedad. Una forma entendida como referencialidad. En este sentido, la realidad estaba siendo expuesta en un mundo narrado y la ficción actuaba en el mundo de la realidad. Esto se evidenciaba con los textos educativos que se imprimieron y reimprimieron durante todo el siglo en el país.

Después de Auerbach, llegamos a la literatura colombiana del siglo XIX, en donde queremos rescatar que en el primer periodo era frecuente la lírica enaltecedora de los valores patrios, mientras que en el segundo periodo las obras narrativas tenían carácter educativo. En el segundo periodo, los dos movimientos literarios de mayor envergadura en la escala nacional fueron el romanticismo y el costumbrismo. Cada movimiento representó los elementos de la realidad de forma diferente. Aunque son los mismos elementos, su representación no fue similar. El romanticismo presentó un romance idílico, semantizando el cuerpo femenino y el erotismo existente entre los personajes. El cuerpo femenino en el romanticismo se elevó

a la categoría de lo sublime. El costumbrismo, por su parte, no presentó un romance idílico, pero sí mostró a un personaje femenino más terrenal, con un cuerpo que sí se toca y se agrede. Es interesante que al mismo tiempo estos dos movimientos están tratando de quebrantar la distancia entre ciertos elementos de la realidad, como las diferencias entre clases sociales. Con las cuatro novelas analizadas, estos aspectos toman mayor relevancia.

Se tomó a *Aura o las violetas* y a *María* como las dos primeras novelas de análisis, porque ambas son obras románticas en donde se configura un tipo de mujer sublime, con un cuerpo que no se toca ni se mancilla y personajes que no impugnan las convenciones de ética y moralidad. Aura mantiene firme el ideal femenino del siglo XIX al no aceptar las pretensiones de infidelidad de su joven enamorado, manteniendo en alto el buen nombre de su anciano esposo. María acepta las condiciones de casamiento de su familia e impide acercamientos amorosos directos y físicos con Efraín. Dos personajes que representan cabalmente el ideal femenino del siglo XIX.

Por su parte, *Manuela* y *Tránsito* son dos obras del costumbrismo colombiano, que configuraron un tipo de personaje femenino más terrenal, con un cuerpo que sí se toca y personajes que impugnan las convenciones sociales y morales. Adicional a esto, el costumbrismo también mostró la dualidad existente y la problemática social entre el campo y la ciudad, entre la civilización y la barbarie, representados en sus personajes. Elementos que guardan relación con los amores fallidos de las obras de este siglo. Los personajes masculinos protagonistas representan la civilización y los personajes femeninos protagonistas, la barbarie. Ambos pudieron unirse fácilmente desde el inicio, pero la realidad mostró esta imposibilidad.

Mediante la norma del decoro, que obliga a mantener el ideal femenino del siglo XIX, los personajes deben coartar sus acciones. María y Efraín pueden casarse, igual como pueden hacerlo Aura y su joven enamorado, pero la norma del decoro establece imposibilidades. Estos personajes no pueden impugnar esta norma y deben aceptar lo que se les obliga por ser moral y éticamente aceptable. Tránsito y Manuela impugnan esa norma del decoro y por lo tanto son personajes terrenales. Sin embargo, don Andrés y don Demóstenes nunca quebrantan la norma del decoro y se mantienen alejados de las pretensiones de las protagonistas así lo quieran. Por lo tanto, la norma del decoro es un comportamiento que coarta las decisiones individuales y las acciones de los personajes. El deber se impone sobre el querer.

Esta norma del Decoro está configurando la misoginia y la endogamia en las obras analizadas. En las obras, los personajes no tienen derecho al amor; por encima de sus decisiones está la moralidad y la ética que deben mantener. Sin importar si su cuerpo es sublime o terrenal, se les niega su derecho al amor, entendiéndolo como la unión marital de dos personajes en mutua decisión. Al mismo tiempo, al imponerse la norma del decoro y la imposibilidad del amor entre dos personajes separados por clases sociales diferentes, se mantiene la endogamia, puesto que los personajes masculinos terminan vivos y, en el caso de don Demóstenes, concluye su historia de amor regresando a la ciudad, donde está la mujer conveniente para su estatus.

Por consiguiente, la representación es una forma de referencialidad de la realidad. Como se mencionó en un apartado anterior, María, Aura, Manuela y Tránsito son referencias de mujeres de la realidad del siglo XIX, que esa misma realidad había creado a partir de los

textos educativos de aquella época. En el caso de los personajes del romanticismo, este movimiento referenció la sublimidad de aquellas mujeres que aceptaban el ideal femenino. Mientras que el costumbrismo referenció a aquellas mujeres que impugnaron ese idealismo. La mujer citadina, esposa fiel y abnegada, era representada cabalmente por María y Aura, mientras que la mujer de campo, trabajadora de las nuevas fábricas y que mostraban abiertamente su deseo y amor hacia el hombre era representada por Manuela y Tránsito. Sus acciones en el mundo narrado estaban coartadas, pues su deseo de amor estuvo vedado. Su comportamiento debía regirse bajo unas normas propias del decoro. Esta forma de referencialidad bajo la teoría de la mimesis mostró que el romanticismo y el costumbrismo fueron las formas de representar a la mujer. En el caso del movimiento romántico, la mujer fue referenciada como sublime, mientras que el costumbrismo la hizo más terrenal. Esto debido a que la mujer en el movimiento romántico tuvo un cuerpo intocable, debido a su aceptación del ideal femenino, mientras que por el costumbrismo, la mujer era más terrenal, con un cuerpo tocado y que impugnaba ese ideal femenino.





## 7 Bibliografía

- Acevedo, R. (2016). Hombres de Letras en la Provincia. Producción y comercio de libros en la República de Colombia, 1821-1874. *Anuario colombiano de historia social y de la cultura*, 93-133.
- Acosta, C. E. (1999). *Lectores, lecturas y leídas: Historia de una seducción en el siglo XIX*. Santa Fe de Bogotá: Icfes.
- Acosta, C. E. (2009). *Lectura y nación: novela por entregas en Colombia, 1840-1880*. Bogotá D.C.: Universidad Nacional de Colombia.
- Acosta, C. E. (Nº: 18 de 2012). Leerse en la novela y formar parte de la cultura nacional (Colombia a mediados del siglo XIX). (U. N. Plata, Ed.) *Orbis Tertius*, 1-9. Recuperado el 16 de Diciembre de 2017, de [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.5375/pr.5375.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.5375/pr.5375.pdf)
- Alighieri, D. (1992). *La Divina Comedia (Traducción de Angel Crespo)*. Barcelona: Planeta.
- Altamar, A. C. (1975). *Evolución de la novela en Colombia*. Bogotá: Colcultura.
- Alzate, C. (2015). Las novelas psicológicas, o como no morir de amor. En C. Alzate, *Soledad Acosta de Samper y el discurso letrado de género 1853-1881* (págs. 89-137). Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- Arciniegas, G. (2002). La vida de un poeta revolucionario en el siglo XIX. En *Jorge Isaacs Vida y Obra* (2º ed., págs. 15-61). Bogotá: Norma: Cara y Cruz.
- Auerbach, E. (1950). *Mimesis La representación de la realidad en la literatura occidental*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Benítez, O. M. (2007). *Jorge Isaacs en el torbellino político*. Bogotá: Academia Colombiana de Historia.

- Betancourt, G. (2008). María o el deber ser de las mujeres. *La Manzana de la Discordia, Volumen 3*(Núm 1), 113-129.  
doi:<https://doi.org/10.25100/lamanzanadeladiscordia.v3i1.1490>
- Bidegain, A. M. (1995). Control sexual y catolicismos. En *Las Mujeres en La Historia De Colombia* (págs. 120-146). Bogotá: Norma.
- Borda, J. C. (2011). *Breviario arbitrario de literatura colombiana*. Bogotá: Taurus.
- Botero, Á. P. (Actas XIII Congreso AIH Tomo III). Albores y Postcolonialismo en la novela colombiana: Manuela (1858) de Eugenio Díaz. *Centro Virtual Cervantes*, 337-343.
- Campe, J. H. (1829). *Eufemia o la mujer verdaderamente instruida*. Bogotá: J.A. Cualla .  
Recuperado el 13 de Diciembre de 2017, de Huellas Digitales:  
<http://recursos.bibliotecanacional.gov.co/nuevo2/index.php?idcategoria=37908>
- Capello, F. (2010). De los Estudios Clásicos. *Revista Trimestral de Cultura Moderna (Jun-jul-Ago)*, 6-20.
- Castillo, B. (2018). Literatura y Realidad: Las lecturas de la novela histórica. *La Colmena*, 43-54. Recuperado el 23 de Junio de 2020, de  
<https://www.redalyc.org/journal/4463/446357413004/>
- Catalunya, C. A. (23 de Julio de 2015). *Youtube.com*. Recuperado el 12 de Mayo de 2017, de Casa Amèrica Catalunya: <https://www.youtube.com/watch?v=AqDylpreWPU>
- Chartier, R. (1995). *El Mundo como Representación Historia Cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa.
- Chartier, R. (2005). *El Presente del pasado: Escritura de la historia, historia de lo escrito*. México D.F. : Universidad Iberoamericana. Departamento de Historia.
- Conti, L., Crespo, E., López Gregoris, R., Macía, L., & Rodríguez, M. (2004). *Esquilo, Sófocle, Eurípides, Obras Completas*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Díaz, E. (1889). *Manuela*. Paris: Librería Española de Garnier Hermanos. Recuperado el 14 de Abril de 2017, de <http://www.bdigital.unal.edu.co/7357/>
- Díaz, E. (1985). *Manuela*. Bogotá: Círculo de Lectores.
- Donat, L. R. (2009). *Para una historia del matrimonio occidental: la sociedad romanogermánica. Siglos VI-XI*. Universidad de Bio-Bio.
- Dueñas, G. (2004). La educación de las elites y la formación de la nación en el siglo XIX. En *Mujer, nación, identidad y ciudadanía: siglo XIX y XX* (págs. 103-120). Bogotá: IX Cátedra Anual de Historia Ernesto Restrepo Tirado.

- Eco, U. (1981). Estructuras de Mundos Posibles. En U. Eco, *Lector In Fabula* (R. Pochtar, Trad., págs. 172-245). Barcelona: Lumen.
- Eco, U. (1981). *Lector In Fabula: La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.
- Eco, U. (1996). *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona: Lumen.
- Escobar, S. (2006). Manuela, de Eugenio Díaz Castro, o la novela sobre el Impasse de fundación nacional. *Estudios de Literatura Colombiana Universidad de Michigan, Julio-Diciembre*(19), 111-134. Recuperado el 10 de Diciembre de 2017, de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4808438>
- Freire, R. (2014). *Notas sobre Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental, de Erick Auerbach*. Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Valparaíso: Instituto de Literatura y Ciencias del Lenguaje. Recuperado el 18 de Septiembre de 2016, de [http://www.scielo.cl/pdf/alpha/n39/art\\_20.pdf](http://www.scielo.cl/pdf/alpha/n39/art_20.pdf)
- García, M. (2020). Proyectos de educación femenina. Discursos del quehacer femenino en la primera mitad del siglo XIX en Colombia. *Análisis. Revista Colombiana de Humanidades*, 52(96), 45-57. Obtenido de <https://www.redalyc.org/jatsRepo/5155/515562961002/html/index.html>
- Gómez R., A. (1952). Breve reseña de la Literatura Colombiana. En A. G. Restrepo, J. Valera, M. M. Pelayo, & A. R. Lluch, *La Literatura Colombiana* (págs. 11-166). Bogotá: Biblioteca de Autores Colombianos.
- Hincapié, L. M. (2013). Amor, matrimonio y educación: lecturas para mujeres colombianas del siglo XIX. *Revista Credencial*. Recuperado el 30 de Marzo de 2017, de [http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/enero-2013/amor-matrimonio-y-educacion#ref\\_1](http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/enero-2013/amor-matrimonio-y-educacion#ref_1)
- Hoyos, M. X. (2010). *Erotismo Velado y Decoro en María, de Jorge Isaacs*. Santiago de Cali: Universidad del Valle.
- Hoyos, M. X. (2011). *La representación de lo nacional en Manuela, de Eugenio Díaz Castro*. Cali: Biblioteca Digital Univalle. Recuperado el 10 de Abril de 2017, de <http://bibliotecadigital.univalle.edu.co/bitstream/10893/1049/1/Art%200005%20La%20representacion%20de%20lo%20nacional%20en%20Manuela.pdf>
- Isaacs, J. (1984). *María*. Bogotá : Círculo de Lectores.
- Jácome, B. V. (s.f.). Evolución de la novela hispanoamericana en el XIX. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Recuperado el 15 de Abril de 2017, de Evolución de la novela hispanoamericana en el XIX: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/evolucin-de-la-novela--hispanoamericana-en-el-siglo-xix-0/html/ff1d1f7c-82b1-11df-acc7-002185ce6064.html>

- Jauss, H. R. (1980). *Estética de la recepción y comunicación literaria*. Obtenido de Asociación Internacional de Literatura Comparada: [http://cepsifotocopiadora.com.ar/archivos/folios/37694\\_2015827.pdf](http://cepsifotocopiadora.com.ar/archivos/folios/37694_2015827.pdf)
- Jauss, H. R. (1986). *Experiencia estética y hermenéutica literaria: Ensayos en el campo de la experiencia estética*. (J. Siles, & E. Fernández-Palacios, Trads.) Madrid: Taurus Humanidades.
- Kapust, D. (2012). Cicerón: El Decorum y la moralidad de la retórica. *Praxis Filosófica*, 257-282.
- Londoño, P. (1995). El ideal femenino del siglo XIX en Colombia: entre flores, lágrimas y ángeles. En M. V. Toro, *Las Mujeres en la historia de Colombia Tomo III* (págs. 302-328). Santa Fe de Bogotá: Norma.
- Londoño, P. (1995). *Las colombianas durante el siglo XIX*. Recuperado el 10 de Enero de 2017, de Biblioteca Virtual: <http://www.banrepcultural.org/node/73270>
- Lukács, G. (1978). *Ensayos sobre el Realismo*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- Maestro, J. G. (1998). Poética Clásica y preceptiva lopesca en el teatro experimental cervantino. Sobre decoro y polifonía. *El Teatro en tiempos de Felipe II Actas de las XXI Jornadas de teatro clásico Almagro, julio de 1998* (págs. 65-81). Castilla-La Mancha: Universidad Castilla-La Mancha.
- Marín, P. A. (2012). Soledad Acosta de Samper y Luis Segundo de Silvestre: retórica de la "limpieza de sangre" y procesos de subjetivación en el campo de la novela colombiana de la segunda mitad del siglo XIX. *Lingüística y Literatura*, 255-276. Recuperado el 30 de Marzo de 2017, de <http://eds.b.ebscohost.com/eds/pdfviewer/pdfviewer?sid=d3b66f7b-bf7c-4f13-a3cc-e32a42aa7a44%40sessionmgr120&vid=2&hid=121>
- Mazuera, M. X. (2008). El síndrome de Efraín: el deseo sexual masculino, entre la blanca y la mulata. *La manzana de la discordia*, 51-58.
- Medina, C. G. (2016). La mujer lectora en la "prensa femenina" del siglo XIX. Estudio comparativo entre Biblioteca de Señoritas (1858–1859) y La Mujer (1878-1881). *Historia y Memoria*, 151-183. doi:[http://revistas.uptc.edu.co/revistas/index.php/historia\\_memoria/article/view/5203](http://revistas.uptc.edu.co/revistas/index.php/historia_memoria/article/view/5203)
- Menton, S. (2007). *Novela Colombiana: Planetas y Satélites*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.

- Miranda, L. R. (1997). Los espacios femeninos en el Libro de Buen Amor. *Anclajes*, 1(1), 123-136. Recuperado el 12 de Enero de 2018, de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6232418>
- Núñez, J. A. (1964). *Literatura Colombiana: sinopsis y comentarios de autores representativos*. Medellín: Editorial Bedout.
- Ojeda, A. C. (2002). *El mito bolivariano en la literatura latinoamericana Aproximaciones*. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander.
- Oliver, J. (15 de Junio de 2014). *Youtube*. Recuperado el 20 de 03 de 2017, de Last Week Tonight: <https://www.youtube.com/watch?v=OPV3D7f3bHY>
- Platón. (1990). *Gorgias*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos.
- Redondo, F. G. (2010). La Literatura Caballeresca Castellana Medieval. *Fundación Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 53-79. Recuperado el 15 de Noviembre de 2016, de [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-literatura-caballeresca-castellana-medieval/html/07d486d9-176a-4e97-9352-1b2bdd8ab959\\_1.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-literatura-caballeresca-castellana-medieval/html/07d486d9-176a-4e97-9352-1b2bdd8ab959_1.html)
- Renán, S. (04 de Abril de 2013). La lectura: una práctica cultural. Debate entre Pierre Bourdieu y Roger Chartier. *Revista Sociedad y Economía*. Recuperado el 20 de Noviembre de 2017, de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=99617936017>
- Rey, D. C. (enero-junio de 2015). La Educación de las Mujeres en Colombia a finales del siglo XIX: Santander y el Proyecto Educativo de la Regeneración. *Revista Historia de la Educación Latinoamericana*, 17(24), 243-258. Obtenido de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=86938947012>
- Russotto, M. (1990). *Tópicos de retórica femenina*. Caracas: Monte Avila Editores.
- Said, E. (2004). *El mundo, el texto y el crítico*. (R. G. Pérez, Trad.) Barcelona: Debate.
- Silvestre, L. S. (1992). *Tránsito*. Bogotá: Orion Editores.
- Sommer, D. (2004). *Ficciones Fundacionales*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Sommer, D. (2010). El mal de «María»: (con) fusión en un romance nacional. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 225-262. Recuperado el 28 de Febrero de 2017, de [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-mal-de-maria-confusion-en-un-romance-nacional/html/ebe2b95e-378f-46c6-98a4-52a9f89b1def\\_9.html#I\\_0\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-mal-de-maria-confusion-en-un-romance-nacional/html/ebe2b95e-378f-46c6-98a4-52a9f89b1def_9.html#I_0_)
- Souza, G. d. (Julio-Diciembre de 2014). Moda y Cultura femenina en el siglo XIX. *Cuadernos de Literatura*, XVIII, 352-366. doi:10.11144/Javeriana
- Vargas Vila, J. (1984). *Aura o las Violetas; Emma; Lo Irreparable; Flor de Fango*. Bogotá: Círculo de Lectores, S.A.

Vergara, J. M. (2002). Juicio Crítico. En *Jorge Isaacs Vida y Obra* (2° ed., págs. 9-14).  
Bogotá: Norma: Cara y Cruz.

Zuluaga, E. J. (1994). *El Deseo y el Decoror: Puntos de herejía en la novela colombiana*.  
Bogotá: Tercer Mundo Editores.