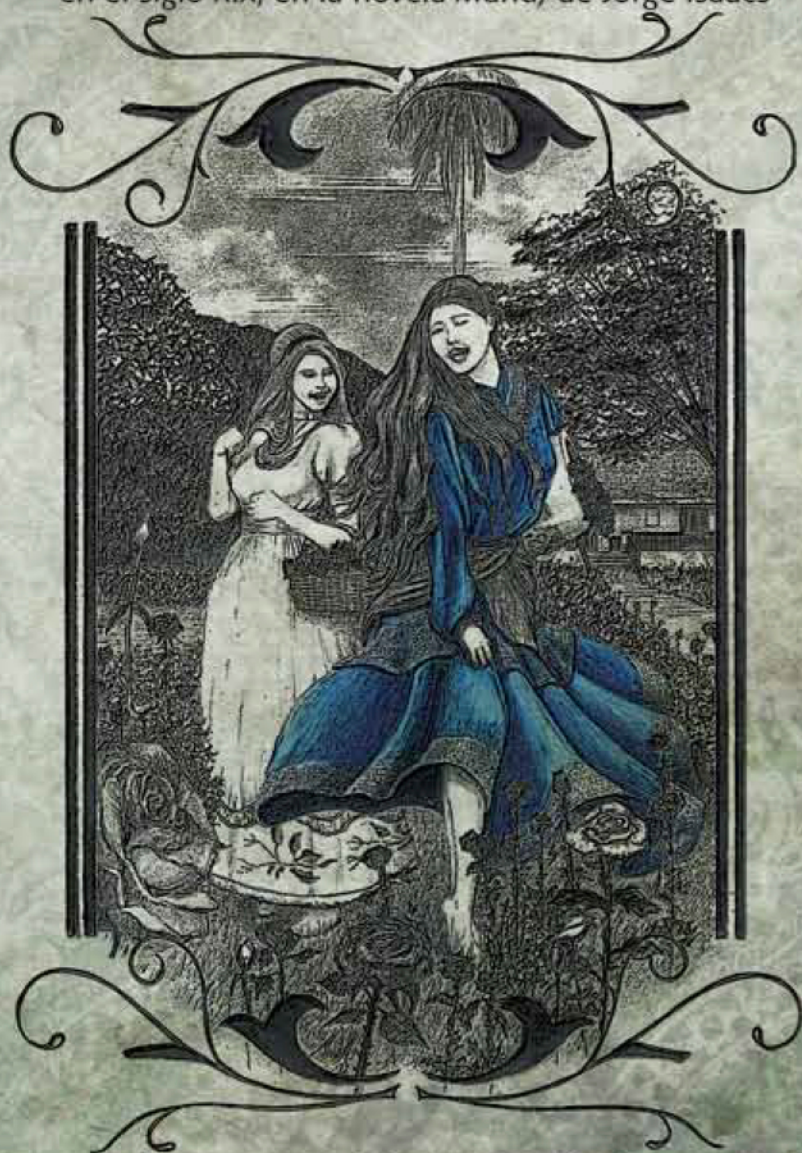


UNIVERSIDAD DE SAN BUENAVENTURA CALI

Vestidos para el alma

Escenificación de la apariencia y diseño de las emociones
en el siglo XIX, en la novela *María*, de Jorge Isaacs



ELIZABETH VEJARANO SOTO

Vestidos para el alma
Escenificación de la apariencia y diseño de las emociones en el siglo XIX,
en la novela *María*, de Jorge Isaacs

UNIVERSIDAD DE SAN BUENAVENTURA CALI

Vestidos para el alma

Escenificación de la apariencia y diseño de las emociones
en el siglo XIX, en la novela *María*, de Jorge Isaacs



ELIZABETH VEJARANO SOTO

2012

© Universidad de San Buenaventura Cali
 Editorial Bonaventuriana

***Vestidos para el alma.
Escenificación de la apariencia y diseño de las emociones
en el siglo XIX, en la novela María de Jorge Isaacs***

© Autora: Elizabeth Vejarano Soto
Grupo de investigación: Arquitectura, urbanismo y estética
Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño

Universidad de San Buenaventura
Colombia

@ Editorial Bonaventuriana, 2012
Universidad de San Buenaventura
Coordinación Editorial de Cali
Calle 117 No. 11 A 62
PBX: 57 (1) 520 02 99 - 57 (2) 318 22 00 – 488 22 22
e-mail: editorial.bonaventuriana@usbrecgen.edu.co
<http://servereditorial.usbcali.edu.co/editorial/>
Colombia, Sur América

El autor es responsable del contenido de la presente obra.
Prohibida la reproducción total o parcial de este libro por cualquier
medio, sin permiso escrito de la Editorial Bonaventuriana.
© Derechos reservados de la Universidad de San Buenaventura.

El autor es responsable del contenido de la presente obra. Prohibida
la reproducción total o parcial de este libro por cualquier medio, sin
permiso escrito de la Editorial Bonaventuriana.

ISBN: 978-958-8785-03-5
Tiraje: 300 ejemplares
Cumplido el depósito legal (ley 44 de 1993,
decreto 460 de 1995 y decreto 358 de 2000)

Impreso en Colombia - Printed in Colombia.
Agosto 2012

Portada: María recogiendo flores con Ema, Capítulo IV.
Dibujo realizado por Mario Andrés Perea Bolívar.

*“TELA, VELO, PIEL: La tela se recubre de telas,
los velos se amontonan y sólo cubren otros velos,
las hojas cabalgan en el follaje. Hojas que yacen bajo las páginas (...)
Vestido con un delantal de tela a cuadros, el niño flota sobre el textil del biombo,
sobre el lienzo de Bonnard en el tejido de su abrigo o su envoltura;
y queda entre velos con una gran cantidad de pieles (...)
¿Qué viento hará volar ese delantal, estremecer ese follaje,
temblar ese biombo, qué viento acariciará su piel?”*

Michel Serres. Los Cinco Sentidos.

Contenido

Introducción	9
– Cuerpos y emociones	11
– Fisiología moral y gramáticas corporales.....	13
– El lugar del vestuario	18
– El lugar del cuerpo	20
– La novela y el contexto.....	22
 Capítulo 1: Escenificación de la apariencia.....	25
– La piel, los vestidos y los objetos cercanos al cuerpo en la Casa de la Sierra.....	27
– El sistema vestimentario	51
– Políticas de rostrificación	60
 Capítulo 2: Diseño de la interioridad	77
– Cuerpos nación	84
– Maneras de habitar el cuerpo y la casa	92
 Capítulo 3: Desenlaces	115
– Glosario de objetos de la cultura material cercanos a los cuerpos (vestuario, accesorios, acompañamientos).....	118
– Glosario de los textiles que cubren los cuerpos	154
 Anexos.....	177
 Bibliografía.....	197



Introducción

*María reposando en el costurero, Capítulo XXVII.
Dibujo realizado por Mario Andrés Perea Bolívar.*

Cuerpos y emociones

Desde siempre la humanidad ha estado preocupada por la apariencia, pero a partir del siglo XIX ha habido una verdadera obsesión por la fachada del cuerpo, por lo que lo moldea y lo recubre, por lo que esconde y deja ver. Ha sido una fijación política del poder por interpretar, en los signos que se despliegan sobre la caparazón del cuerpo, aquello que se mueve y corresponde a la interioridad de las personas. La intimidad, que parecía rotundamente confinada al propio sujeto, juega a las escondidas con el vestuario y el adorno, lo que convierte al cuerpo en presa de un carnaval de miradas, de tejidos desafiantes o asfixiantes para la sensibilidad. Así, el cuerpo que se viste, se mueve y se adorna, deriva en medio o en forma de expresión del ser, vía de comunicación, camuflaje perfecto o puerta que deniega el acceso a lo más íntimo que guarda el ser humano: sus emociones. Visibilidad es la palabra que define la corporalidad en este periodo; una visibilidad para la ostentación de códigos clasificatorios, para la determinación de distancias, para la asimilación de prácticas con relación a ese régimen de jerarquías; una visibilidad de los espacios y los objetos arraigados en la cercanía de los cuerpos, determinantes de fronteras.

Hablando de los cuerpos de hombres y mujeres, en el análisis enfatizaremos en esa relación desde una mirada femenina, para revelar que la novela hace evidente la aplicación de las tecnologías moldeadoras de la corporalidad y afectividad masculina y femenina, con base en el papel incorporado de las mujeres en la familia. No obstante, también la novela *María*, de Jorge Isaacs nos proporciona pistas, laberintos por donde develar otros trazos de cuerpos, mixturas de practicidad, sutiles elogios a la desvergüenza, acentuaciones corrosivas del deseo, risas soterradas en sacra mediación, que hacen parte de las breves resistencias corporales femeninas, cargadas de cinismo, distorsión y fuga en medio de una trama histórica que se ha esmerado por acallar sus cuerpos. En la historia de los cuerpos del siglo XIX las mujeres carecían del poder de la palabra; han sido precisamente sus cuerpos los que se han desmandado en sabiduría y desviaciones. *María* lo hace evidente con el uso del vestuario. La historia secreta de

la corporalidad femenina no ha podido ser gritada a voces, y con recelo la ha ahogado el sistema patriarcal, incorporando en ella prácticas rancias de sacrificio, encierro, espera, y políticas somáticas ligadas al estatismo, la confesión, la pureza, la debilidad, el amor incondicional. Las canastas apiñadas por agua recogida al amanecer, los sillones tan claros donde ellas recostaban los crespones de sus faldas, las mesas de noche estrenadas cada insomnio con papeles rayados por su espuma íntima, la relación con los objetos, las paredes de la casa, las ventanas y sus rincones, convirtieron a la mujer de finales del siglo XIX y comienzos del XX en una corporalidad arquitectónica, en una gran casa de carne dentro de la casa de tierra y cal. Eran las mujeres cuerpos redondos, estampados por pliegues-trampas que escondían sal, fuego, aire, perfumes o venenos, donde los hombres entraban y salían, crecían, se venían y se iban, de tal manera que otra acción social, otra historia, otras significaciones reafirmaron su fuente interna, dieron sentido a la monstruosidad o a la belleza que de sus prácticas cotidianas devenía: a la enfermedad, a la muerte, a la locura, a la limpieza, a la sonrisa justa, a las manos suaves para el rezo y prestas a la brujería... Ya no hacía falta el afuera; ese quedó en los marcos de los cuadros o en el olor de las barbas de los hombres dentro del mismo sistema... el sentido estaba adentro, en la casa, en la habitación, en el revés del vestido, pesando en el vientre o en la secreción.

Adicionalmente, estamos hablando de una sociedad donde el lenguaje de la distinción se basaba en un sistema de significaciones estático para la tipificación de corporalidades. Los signos que envuelven y determinan los cuerpos de mujeres y de hombres están en relación de dependencia con los bienes simbólicos, que en siglo XIX del Valle del Cauca eran heredados; y los escasos objetos que distinguían unos cuerpos de los otros no se podían elegir, sino que resultaban de una red de privilegios. De allí que el cuerpo fuera el estandarte de vestuarios y de adornos que señalaban el destino de las personas.

Entonces, el vestuario como signo no se portaba por deseo en este periodo; los signos-objetos vienen atados a una condición social. De esta manera, la persona dispone su condición incorporada¹, desde las vestiduras y el manejo intervenido de su cuerpo, para la producción de la verdad que el sistema exige y en función

1. La mayor parte de las propiedades del capital cultural puede deducirse del hecho de que en su estado fundamental se encuentra ligado al cuerpo y supone la incorporación. La acumulación del capital cultural exige una incorporación que, en la medida en que supone un trabajo de inculcación y de asimilación, consume tiempo; tiempo que tiene que ser invertido personalmente por el 'inversionista' [...] El trabajo personal, el trabajo de adquisición, es un trabajo del "sujeto" sobre sí mismo (se habla de cultivarse). El capital cultural es un tener transformador en ser, una propiedad hecha cuerpo que se convierte en una parte integrante de la "persona", un hábito. (<http://sociologiac.net/biblio/Bourdieu-LosTresEstadosdelCapitalCultural.pdf>).

de las clasificaciones, valoraciones y distinciones propias del mismo, que implican su multiplicación. La persona es al mismo tiempo moldeada y moldeadora de su yo y, con base en su experiencia, transcribe en otros cuerpos la disciplina indeleble de la apariencia.

Así, en el siglo XIX los cuerpos iban y venían en una clara dualidad dominación/subjetivación, pues debían ser obedientes a la norma externa y dispuestos al aprendizaje y autocontrol de técnicas corporales y de la interioridad que les dieran habilidades y valores para ser útiles al sistema. Daremos cuenta de estos temas en el presente texto.

Fisiología moral y gramáticas corporales

La historia de los cuerpos es la historia de la cultura, una historia donde se traman signos y juegos del sentido que hacen propicia la producción discursiva de corporalidades acogidas en la sintaxis de un orden estético imperante. Porque los cuerpos, como entidades orgánicas, se ubican socialmente en una estructura de jerarquías y distinciones y sus acciones despliegan significados que determinan la situación de ellos y la de otros cuerpos, en un sistema de comunicación social en la colectividad de los cuerpos. En esa situación se halla comprometido de manera fundamental el vestido, como mediador entre interioridad o subjetividad y cuerpo: objeto con el cual se tapa el origen profano de la materialidad del cuerpo (anclado a los sentidos y a la búsqueda de placer), que ataviado debe dar tono, presencia y dignidad a una entidad superior, ideal que es el alma, dentro de las claves platónicas que regían el imaginario colonial del siglo XIX².

La colonialidad es condición primordial y heredada, presente en la subjetividad de las personas con las que cuenta el proyecto de nación en Colombia en la segunda mitad del siglo XIX. Sabemos que todo proceso de subjetivación, así

-
2. En este punto podemos hablar de un maridaje alma / razón, con base en el estudio de Passi Falk (1994) sobre los cuerpos. El alma, en los fundamentos del dogma católico, como la esencia mística de la interioridad, la cual tenía prevalencia en las mujeres, quienes dulcificaban su carácter y docilizaban sus maneras a través del cuidado de la misma en un sistema de oración - penitencia. La razón era el ideal de la ilustración heredada de la modernidad occidental, imperante en los hombres, quienes a través de ella regían los destinos del Estado Nación. En general, en términos de Foucault, el alma crece dentro del cuerpo, no es una invención ideológica, sino una realidad que permanece en aquellos sujetos vigilados, castigados, corregidos, colonizados... es decir, en todos. El alma es una invención del poder, el alma crea el cuerpo. No completamente liberados de las tecnologías de poder que aprisionan el cuerpo, son sus principios invisibles los que han penetrado a las personas al punto que son ellas las que parece que deciden libremente.

como los cuerpos que lo viven, están ubicados histórica y temporalmente en una dinámica de desarrollo no simultáneo dentro de las divisiones hegemónicas de la geopolítica (Castro-Gómez, 2005)³. Entonces, una subjetividad colonizada se debe a una subjetividad colonizadora que se instala detrás del discurso de la superioridad (en este caso de Occidente), la cual permite el despliegue y legitimación de los imaginarios de dominación que han imperado, basados en políticas corporales de inclusión y exclusión, cuyo discurso primordial y ejemplificante se desarrolló en los manuales de urbanidad decimonónicos y en la literatura romántica.

Por ello, en esa relación colonizador - colonizado no se da sólo la manifestación de una única subjetividad moderna violenta e individual, activa y práctica, sino la construcción de una subjetividad Otra, a la que Castro-Gómez, en su texto *La Hybris del punto cero*, llamará subjetividad hispánica y que también se podría denominar subjetividad barroca. Consiste ésta en la naturalización de la sujeción a una autoridad, un poder político o religioso que entraña la ética y la estética del catolicismo; de allí que debamos entender que la fisiología moral y las gramáticas de la corporalidad en América surgieron por el proceso de coexistencia de estas subjetividades en condiciones de sujeción de Una (colonizadora) sobre Otra (colonizada)⁴.

Ambas subjetividades fueron discursos que se incorporaron al *hábitus* de dominador-dominado e hicieron posible que los cuerpos adoptaran posiciones específicas para dar rienda suelta a los programas de ordenamiento que atravesaron el siglo XIX y parte del siglo XX. En la instalación de los dispositivos de la fisiología moral y las gramáticas de la corporalidad, fundados en el principio de la acumulación del capital social y cultural de blancura, aunaron esfuerzos, entonces, una perspectiva colonial ya asentada⁵ y el proyecto científico que se anunciaba⁶.

3. Esto da como fruto un fenómeno generativo de multisubjetividades (históricas y contextualmente condicionadas).

4. No obstante, Mignolo recalca (citado por Castro-Gómez, 2005), que el Nuevo Mundo no es para Europa lo Otro, sino parte de lo mismo, una continuidad de Occidente (basada en la metáfora del Antiguo Testamento de la tierra de Jafet), por lo cual importaba mucho la dominación simbólica (colonialidad), aunque también tenían toda la legitimidad de explotar la tierra, disponer de su población, etc.

5. Es la colonialidad del poder (Quijano, 2000) que reproduce y sustenta el imaginario de blancura y desde el que se tejen las relaciones de poder desiguales entre las élites y los diferentes grupos sociales.

6. Castro-Gómez (2009) dirá que la modernidad en Colombia primero fue imaginada y anunciada por la prensa y la literatura antes de que realmente se instalara la vida industrial del país, que comienza en forma más o menos en los años treinta.

La literatura, como práctica cultural primordial en el siglo XIX para la formación del Estado nación, contribuiría al ordenamiento de la sociedad, a la instrucción de los cuerpos y, en general, al moldeamiento de una colectividad que debía prepararse para el cambio de siglo, exaltando sentimientos y pasiones con un fin moral y estético. Es preciso enfatizar en que durante el último cuarto del siglo XIX no sólo las obras literarias, sino la prensa y los instructivos de urbanidad en Colombia sirvieron de escenario para iniciar la movilización de subjetividades y la creación de imaginarios sociales encaminados a construir representaciones sociales y hegemónicas de la condición moderna, "...durante un periodo marcado por el diseño de modelos e ideales para la consolidación de una identidad nacional forjada sobre lo que se consideraba los fundamentos de la vida civilizada (Pedraza, 1999, p. 29). Estos textos promueven la vigilancia de los cuerpos, de sus conductas, y su apariencia.

A primera vista, el proyecto romántico de la novela *María* de Jorge Isaacs despliega una historia de amor imposible: la desdicha predestinada a Efraín y María, el afuera que amenaza el paraíso familiar construido en un adentro idílico y con el cuerpo velado; el ensimismamiento, como callejón sin salida ante lo inminente de la muerte y la caída. Los arquetipos de la brisa nocturna y de las aves negras velando las jornadas de tragedia, por un lado, y, por el otro, el concierto de la naturaleza en esplendor cantando a los sentidos de los amantes en pleno ensueño, que se tocan sin tocarse; complementando este cuadro romántico, espectáculo de una disciplina de la interioridad, conquista de la cristiandad y de las políticas corporales burguesas. Por ello, en el fondo de esta novela hay un fuerte eco de los manuales de comportamiento y buenas maneras, que presentan una "...*división social de la sensibilidad*" (Grosso, 2009) y que pertenecen a una tradición cientificista impuesta a la corporalidad, cuya intención era "...*el ordenamiento callado de las materialidades (...)*" (Grosso, 2009).

La novela *María*, de Jorge Isaacs, cuya primera edición fue impresa en 1868⁷, tiene como contexto los hechos narrados en el Gran Cauca, entre los años 1845 y 1860, en la Casa de la Sierra; casa vivida y convertida por el protagonista (y agente narrador de la novela), Efraín, en un paraíso sentimental: espacio donde se delinea el fin de la cultura señorial, en la sociedad colonial republicana, fundada en la economía de la hacienda y el imaginario del cuerpo señorial (cortesano), con base en la teatralización de la corporalidad, presente

7. La segunda edición se sacó un año después y antes de terminar el siglo XIX se habían sacado otras tres ediciones para Colombia y ocho para el extranjero.

en el vestuario, las conductas, movimientos y expresiones de los afectos, entre otros. La novela da cuenta de políticas corporales expresadas en gramáticas y fisiologías corporales, ambas como sistemas retóricos reproducidos en la familia: las gramáticas corporales atienden a las apariencias, la fisiología moral se encarga de forjar la interioridad; las dos se estructuran racional y científicamente desde el poder o las clases dominantes, y dependen la una de la otra para moldear sujetos proclives a un proyecto moderno e ilustrado de nación.

En síntesis, en la segunda mitad del siglo XIX se buscaba que los sujetos estuvieran organizados en grupos fácilmente clasificables, frente a los cuales había un protocolo de normas de conducta y distancias (urbanidades), de restricciones y dominio de los afectos (catecismo). En su estudio sobre las urbanidades Pedraza hará énfasis en que “algunos autores destacaron aún más el fundamento moral, tornando la urbanidad en una consecuencia lógica y necesaria de las virtudes cristianas” (1999, p. 39). La novela es reflejo de ese orden estético, por el cual el buen tono es una mezcla de instrucción, cuidado de la apariencia y control de los afectos.

El maridaje entre literatura y nación, resultado del aporte de autores de ficción que preparaban proyectos nacionales, favorecía a esta conquista interna del espíritu nacional, con base en la creación de un imaginario patrio, fundamentado en la familia, el amor, y la producción. La novela romántica es un escenario de arraigo de ese propósito de armonización nacional (Sommers, 2004, p. 23).

María de Jorge Isaacs es una obra literaria canónica, cuya estética romántica y melodramática⁸ permite indagar detalladamente las formas de los cuerpos, las relaciones, las sensibilidades y socialidades de hombres y mujeres, así como los comportamientos de la época. En la trama logramos entender que la Casa de la Sierra, donde habitan los protagonistas, es un núcleo civilizador, en el cual se exhibe o se escenifica la apariencia dominante con base en el vestuario, el uso de los espacios, los objetos y el movimiento de los cuerpos, dentro de un orden estético disciplinar que buscaba dirigir la nación, entre otras cosas, a través de la clasificación y disposición de las apariencias.

8. Según Maribel Florian Buitrago (2008), citando a Brooks (1995), es el manejo melodramático “... uno de los mecanismos más útiles para llevar a la conformación y propagación de la República, pues Brooks, en su estudio sobre la imaginación melodramática, ‘ha mostrado la relación entre el melodrama y el intento de la revolución francesa por desacralizar el mundo para entronizar la república como el régimen de la virtud y la moralidad’ (Silva, 2000, p. 32), en otras palabras, según el propio Brooks, ‘el habla pública revolucionaria es melodramática’ (1995, p. 55)”.

Por otra parte, entendemos la gramática corporal como un tipo de escritura hecha por los cuerpos y dirigida por el guión dominante del orden moral e ideológico, encargado de pilotar al individuo para que cumpla bien su papel en el ámbito de la socialidad. En esa situación se halla comprometido, de manera fundamental el vestido como mediador entre alma y cuerpo: tenemos que la apariencia y con ello el vestuario sería “la caparazón exterior del cuerpo”, donde este se sintetiza en “una colección de signos para ser interpretados” (Falk, 1994), y que encubren o plasman el ser interior de la persona. La nueva dualidad ser interior / ser exterior se suma a la interpretación dual de la existencia: alma - cuerpo / razón - cuerpo / naturaleza - civilización. No obstante, el cuerpo no es tanto inferior al alma o a la interioridad, como sí representa la encarnación de las cualidades del alma y el vestuario es el texto sobre el que se entretejen los signos que abonarán al discurso de la socialidad del cuerpo. La gramática corporal, explícita en las urbanidades, surge como una respuesta o eco de la fisiología moral, esta última concebida por la ética de la religión católica para ajustar el cuerpo emocional de las personas que debían expresarse correcta y funcionalmente: buen comportamiento, maneras agradables, apariencia justa.

La fisiología moral¹⁰ otorga cuerpo a las emociones o da valores corporales a los afectos, para controlar los impulsos corporales, con base en una figura emocional o interioridad restringida, delimitada, programada, cohibida. En consecuencia, un objeto tan cotidiano como el vestuario hace las veces de armadura que da forma a la interioridad, inhibe, restringe la expresión o permite las transgresiones breves de estas políticas; el cuerpo queda introducido en ese “molde de tela”, que traduce los códigos morales y estéticos de la época, en la cual lo fundamental era la visualización del cuerpo como medio de expresión controlada. Entonces, dado que el vestuario disciplina el cuerpo y este es el andamiaje de la afectividad, colabora con el establecimiento de una fisiología moral y subyace dentro de una tecnología de poder civilizadora, cuya codificación lo convierte en una silenciosa herramienta de dominación / subjetivación y enunciado de la identidad personal y social.

-
9. Dice Falk más ampliamente y con sus referencias correspondientes, que el cuerpo “...se transfigura en una fachada (Goffman, 1959; Senett, 1978) que al mismo tiempo oculta y expresa el ser interior. El cuerpo entra al reino de los signos y se vuelve un maniquí (c.f. Baudrillard, 1982:180)” (1994, p. 54).
 10. Las emociones marcan los cuerpos. Para Pedraza, este argumento funcionó para establecer diferencias morales entre el cuerpo de las mujeres, los niños y los hombres: “La fisiología moral expresa la retórica que le reconoció efectos morales a los endebles argumentos anatómicos de la incommensurable diferencia del cuerpo de la mujer...” (Pedraza, 2008, p. 13)

En este texto analizaremos el tema de la escenificación de la apariencia en varios apartes significativos de la novela *María* de Jorge Isaacs y con base en el vestuario y los objetos cercanos al cuerpo como parte sustantiva de la gramática corporal del siglo XIX, así como el movimiento y el gesto que estos promueven. Por otra parte, para hacer una lectura comparativa y recrear el contexto cercano a la novela, analizaremos también algunos fragmentos de publicidades y textos de la prensa entre finales del siglo XIX y principios del XX. Los resultados de este trabajo, además del análisis, son un glosario textil y otro de objetos cercanos al cuerpo, presentes en la novela; sistematización que resume y concluye el propósito de la investigación: veremos que desde el lugar del cuerpo se vigila el acatamiento de una fisiología moral aprendida en la vida privada del hogar como ejercicio de las virtudes, los deberes con Dios y la tradición; en consecuencia de todo lo cual el vigor del alma dotaba al cuerpo de las cualidades para actuar con buen tono, fineza y elegancia, con un cuerpo envuelto en telas y cercano o lejano a objetos que jugaban un papel táctico y estratégico¹¹ (De Certeau, 1996) en el espacio social. En este sentido, la fisiología moral y las gramáticas corporales dependen una de la otra y otorgan sentido a la totalidad de la escenificación de la apariencia.

El lugar del vestuario

Con el vestuario y sus adornos el cuerpo se convierte en colección de signos para ser interpretados (Falk, 1994), con los que este se oculta y a la vez se revela. Partimos de la idea de que vestirse y adornarse son dos actos similares, a través de los cuales se cubre el cuerpo y se modifica o moldea, en una relación que es funcional a la vez que estética.

Vemos también que el vestuario, además de una función comunicativa cumple una función ontológica: tan fundido permanece el cuerpo a su vestido, que este

11. Dice De Certeau: “llamo estrategia al cálculo (o a la manipulación) de las relaciones de fuerzas que se hace posible desde un sujeto de voluntad y de poder (una empresa, un ejército, una ciudad, una institución científica) [...]. La estrategia postula un lugar susceptible de circunscribirse como algo propio y de ser la base donde administrar las relaciones con una exterioridad de metas o de amenazas” [...] “llamo táctica a la acción calculada que determina la ausencia de un lugar propio. Por tanto, ninguna eliminación de la exterioridad le proporciona una condición de autonomía. La táctica no tiene más lugar que el del otro. Además debe actuar con el terreno que le impone y organiza la ley de una fuerza extraña [...] es movimiento ‘en el interior del campo de visión del enemigo’ [...] No cuenta con la posibilidad de darse un proyecto global ni de totalizar al adversario en un espacio distinto, visible y capaz de hacerse objetivo” (Certeau, 1996, p. 43).

da cuenta de la existencia de cada ser desde su relación material con el mundo de la vida, y se ha creído que pone al descubierto o hace visible lo que está oculto en la persona: la interioridad o subjetividad. Es el vestuario, entonces, una prolongación del Yo, que se adhiere al espacio de lo social. En el mismo sentido, hay que tener en cuenta la dualidad entre la máscara y el espejo, cuya íntima relación está viva en el vestuario: la máscara disimula o reafirma con intencionalidad un sentimiento, una creencia; la máscara se superpone al cuerpo y a veces es sólo la coartada de una condición naturalizada y repetida que se materializa en la corporalidad y que crea un personaje afable al discurso dominante: la máscara se pega a la piel y es el gesto vivo del rostro desde donde el cuerpo muestra su ánimo; por su parte, el espejo descubre, revela, ilumina aquello que el vestuario quiso decir sobre los cuerpos, invita al sujeto vestido a contemplarse como obra y a dialogar consigo mismo antes de exponerse a las miradas de los otros que son también espejos.

Cuando un cuerpo porta un traje, también lleva entre y sobre su piel una tragedia, pues vestirse (o disfrazarse) es un acto “lúdico y trágico al mismo tiempo; se convierte en el acto de re-crearse, de re-inventarse, convertirse en otro [...] en un rito cotidiano de aparición-desaparición” (Zayas de Lima, 1996, p. 28). En todo caso, más que rostro, siempre encontraremos la máscara, pues es el rostro un recurso (rostrificación) expropiado por la lengua dominante; rostro que se viste de gestos aprendidos-coaccionados y junto al traje clasifica los cuerpos por niveles de acceso al poder.

La escenificación de la apariencia, a través del vestido y el adorno, se debe vincular al espacio y a los objetos que lo rodean, para generar una verdadera lectura del discurso de los cuerpos. De allí que, cada persona sea, antes que nada, un personaje que actúa con un rol predeterminado dentro del escenario de lo social. Esta disciplina corporal, como guión entregado al sujeto en módicas cuotas en los ámbitos pedagógicos del hogar y de la escuela, se corrobora en la teatralización pública¹² de la condición de cada sujeto, el cual, por medio de su apariencia se convierte en un sistema de significaciones que se integra a otros sistemas de significaciones o cuerpos portadores de sus apariencias codificadas según la convención, formando todo un sistema discursivo que sostiene el orden corporal vigente.

12. Lo público más como una salida de la intimidad de la habitación para establecer actos de socialidad, desde el ámbito familiar hasta el más ajeno.

El vestuario como producto cultural, invención y fabricación construye una frontera entre la piel y el sistema social, entre la naturaleza y la cultura. Al vestirse los cuerpos quedan envueltos con un objeto, que es a su vez un símbolo de uso reglamentado que lo sujeta y lo vuelve dócil a la internalización de la norma social en relación con el movimiento, el desplazamiento, la acción; al igual que fomenta un régimen de cercanías y/o alejamientos con otros cuerpos.

Los vestuarios de la novela *María* son una manera de habitar el espacio y factores decisivos para agenciar el comportamiento y la apariencia de los cuerpos. La persona es al mismo tiempo moldeada y moldeadora de su yo y con base en su experiencia transcribe en otros cuerpos la disciplina indeleble de la apariencia. En el siglo XIX colonial los cuerpos iban y venían en esa clara dualidad dominación/subjectivación, pues debían ser obedientes a la norma externa y dispuestos al aprendizaje y autocontrol de técnicas corporales y de la interioridad que les dieran habilidades y valores para ser útiles al sistema. Por eso es innegable la instrumentalización del vestuario en la comunicación de las diferencias, así como en la expresión / continencia de las emociones.

Por ahora se puede decir que el vestido se ajusta a los cuerpos y genera unas técnicas corporales (Mauss, 1934), movilizadoras de la conducta, por lo cual se convierte en un factor vital de la escenificación de la semántica del progreso. En la novela *María*, el vestuario y los objetos envuelven las políticas de accionar de los cuerpos, aportándole a la retórica corporal en el campo de la percepción social, ya que son mediadores entre los unos y los otros (los que están en la casa de la Sierra y los que están por fuera), así engendran una actividad significativa continua. Entonces funcionan a manera de espejo donde la gente se reconoce y desde allí se traman las historias de sus cuerpos, que preservan o trasgreden el orden social: los vestidos y los adornos, son objetos de producción cultural, soporte de las transformaciones de los cuerpos en la sociedad.

El lugar del cuerpo

Es preciso entrever las texturas y cadencias de los cuerpos del siglo XIX a través del texto de una novela como *María*, la cual nos hemos propuesto revisar, intentando entender cómo la experiencia corporal ha sido forjada socialmente a través de los objetos cercanos al cuerpo, entre los que se encuentran el vestuario y el adorno en toda su potencialidad. Los cuerpos son fruto de una producción social e histórica del poder. Esto a la luz de Guattari y Deleuze en su libro *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia* (2000). Los dos autores nos llevan a problematizar

los cuerpos desde una mirada política. “Rostro y cuerpo humano requieren una producción social y son por tanto una política: instancias de dominación y de lucha” (Alejandra Pagotto, p. 63). Reiteramos, entonces, que para este estudio los cuerpos de hombres, mujeres, niñas y niños están marcados contextual e históricamente y se edifican en lo social, donde el vestuario y el ornamento no constituyen una materialidad superficial, complementaria o accesorio, sino que determinan la conducta en los estilos de socialidad y son prótesis, coraza y revestimiento, hacia donde fluye la interioridad, además de que se moldea la corporalidad para generar el hábitus¹³. Es una forma de colonialidad de la apariencia o de la exterioridad constitutiva. La blancura o la mancha en los cuerpos de las personas, dentro del imaginario de la limpieza de sangre, es capaz de construir sujetos interiormente configurados (producción de subjetividad) y exteriormente clasificados. El vestido se potencia como una externalidad significativa, constitutiva del cuerpo, que puede amenazar o redundar y, en el mejor de los casos, hacer reconocible a quien la porta, de acuerdo con el nivel de inscripción de los sujetos en los códigos vestimentarios establecidos por la época.

Analizamos los cuerpos a partir del entramado simbólico que generan con la indumentaria y los diversos objetos cercanos a ella, ya que por el hecho de que estos cuerpos son fruto de una producción social e histórica del poder (Deleuze-Guattari, 2000), se encuentran inmersos y enredados en un entramado de sentidos, de conexiones significantes.

Asumimos un cuerpo disciplinado por tecnologías de coerción y moldeamiento, finas en su intervención, radicales en su profundidad y capacidad de permanencia, (cicatriz naturalizada), pues redundan en la estructura de la sensibilidad del individuo, haciéndose huella indeleble, visible en la actitud, en la forma de moverse, de planificar el uso del vestuario, del adorno y de los objetos de los que se vale el cuerpo para estar. En general todo se hace aprehensible en la práctica social de los cuerpos. Lo anterior resulta de la inminencia de normalización de la corporalidad, donde vestuario y adorno controlados, estratificados o codificados, aportan de manera fundamental a un régimen de comportamientos y

13. En *El sentido práctico* (1991) Boudieu señala: “Los condicionamientos asociados a una clase particular de condiciones de existencia producen hábitos, sistemas de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predispuestas para funcionar como estructuras estructurantes, es decir como principios generadores y organizadores de prácticas y representaciones que pueden estar objetivamente adaptadas a su fin sin suponer la búsqueda consciente de fines y el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos, objetivamente ‘reguladas’ y ‘regulares’, sin ser producto de la obediencia a reglas, y, a la vez que todo esto colectivamente orquestadas sin ser producto de la acción organizadora de un director de orquesta” (p. 92)

sentimientos que se deben reproducir entre los unos y los otros por la estabilidad del sistema.

Deriva de ese vínculo entre cuerpo e interioridad, el grosor moral propio de dicho individuo para asumir un papel aceptable en el escenario de lo social, en tanto podía conservar su participación en él apostándole a prácticas de reproducción social del cuerpo hegemónico¹⁴.

La novela y el contexto

Los cuerpos de hombres y mujeres que se dirigen hacia la modernidad en Colombia, desde finales del siglo XIX, empiezan a ser enmarcados en un orden estético-corporal, que promueve subjetividades afables a una identidad nacional moderna.

A este orden Zandra Pedraza (2008) lo llama “cultura somática”, donde el cuerpo es el terreno existencial de la cultura. En sus palabras: “El orden corporal es la instancia primera donde explorar una cultura somática, es decir, el conjunto de tareas, escenarios y esfuerzos culturales que producen el cuerpo como verdadero escenario de la vida social, entre ellos, el del ordenamiento discursivo en torno del propio cuerpo” (p. 4)

Ordenamiento que se preocupa por la conducta del cuerpo y su apariencia y que incluye el uso del vestido y el adorno, el movimiento. Se trata ahora de tapar las marcas de la raza negra e indígena que hubiesen podido heredar los ciudadanos(as) mestizos(as), de forjar cuerpos a través de vestidos y movimientos y, en general, de consolidar una gramática corporal para la limpieza de sangre,¹⁵ donde la indumentaria y las formas aportaran a la semántica del progreso. Este recurso simbólico constituyó un propósito instructivo, en el marco del tránsito

14. Constituyen políticas de representación y agenciamiento de los cuerpos a través de las diferentes tecnologías de poder.

15. Dice Castro-Gómez (2005) que la blancura, además de ser el capital cultural usado por el sector dominante de la población, fue utilizado también tácticamente por la mayoría de la sociedad mestiza para lograr movilizarse o acceder un poco a cierto prestigio social. Con breves signos de blancura sobre sus cuerpos, las personas mestizas resistían los embates de la subalternidad. Varios factores motivaron transacciones en el capital social de blancura, que ya no podía ser exclusivo de los sujetos “blancos”. Uno de ellos fue que la mayoría de la población en el siglo XVIII era mestiza (Castro-Gómez habla de un 47 % en el censo de 1778 - 80); el otro factor determinante fue que una parte considerable de esa población se enriquecía paulatinamente y por lo tanto querían acceder a políticas corporales que sólo eran para los dominadores (vestuarios, adornos, viviendas, estudios, títulos, acceso a cargos, etc.).

y posterior coexistencia de dos formas de gobierno o regímenes de poder, en el orden retórico de la civilidad, en la sociedad moderna/colonial.¹⁶

La novela *María* nos da cuenta en cada capítulo de un orden estético colonial / republicano, a través del vestuario, de imaginarios de la belleza y de las maneras de los cuerpos que habitan vestidos y espacios culturalmente situados. Cuerpos que se desplazaban en el comedor, en las habitaciones, en los campos, en la cocina o en los corredores, en relación con unas políticas de representación y agenciamiento de los cuerpos, con base en la urbanidad, el catecismo, la gramática y las buenas maneras o el buen tono. Estos discursos guiaban la experiencia relacional y performativa en aquella hacienda de característica esclavocrática semifeudal¹⁷ (Sommers, 2004), promoviendo valores y estilos de vida que abrieran camino a un orden social moderno colonial.

Los cuerpos de las mujeres y los hombres se ocultan entre telas, para dejarse ver; los vestidos de ellas suenan más que sus pisadas y aquel roce de las telas con el suelo o con la piel, es la marca de identidad de quien se escucha venir desde lejos.¹⁸

Así mismo, la novela permite estudiar detalladamente las formas de los cuerpos y los comportamientos sociales de la época. La narración delinea el fin de la cultura señorial, en la sociedad colonial republicana, cuya subjetividad se inscribía en la hacienda, el autoabastecimiento y el imaginario del cuerpo señorial, que se abre simbólicamente a la creación de un nuevo tipo de sujeto, desligado de toda tradición preindustrial, instalado dentro de un orden social capitalista, de movilidad.¹⁹ Cambio y desplazamiento que empieza con la industrialización

16. Dicho orden en las sociedades disciplinarias del naciente capitalismo industrial, cuyo método apunta al gobierno sobre la vida (cuerpo vivo) de la población, fue explicado por Foucault en su texto *Seguridad, Territorio y Población* (primera edición de 1977) con el nombre de Biopolítica (no la relación súbdito-soberano, sino población-gobierno de la conducta). Otra forma de control o gobierno posterior y luego paralela, que modula los deseos y los afectos de los individuos es la que Mauricio Lazzarato (2006) ha llamado Noopolítica, para la producción de mundos simbólicos o imaginarios; ambos, según Castro-Gómez (2008) intervienen los cuerpos y las subjetividades de los ciudadanos: "... producen efectos de individuación y normalización a través de técnicas de disciplina, regulación y modulación" (p. 23).

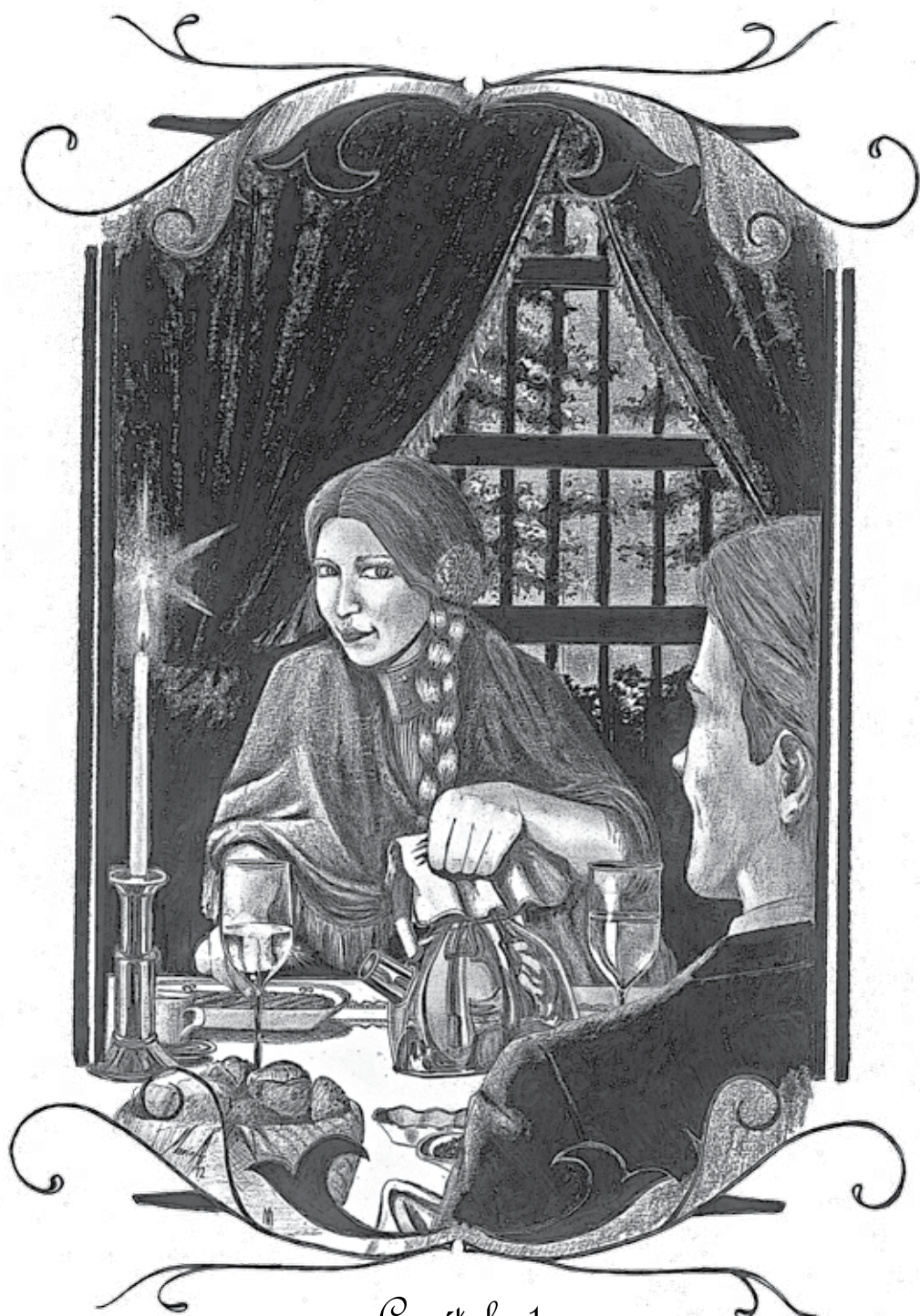
17. Sommers dirá que el orden social de la novela es: "esclavocracia semifeudal [...] heredada de un orden oscurantista y colonial" (p. 230).

18. Dice Efraín en el capítulo XVI: "Había dejado ella caer la frente sobre el brazo en que se apoyaba y cuya mano estrechaba yo entre las mías, cuando oí en la pieza inmediata el ruido de los ropajes de Emma, que se acercaba" (p. 49).

19. Una subjetividad Cinética (Castro-Gómez, 2009) es decir una manera de sentir de los cuerpos, dentro de un orden económico y social capitalista por venir, que los instaba al movimiento, al traslado rápido de un lugar a otro y a ser aptos para el cambio.

entre 1910 y 1930, el cual, precisamente, fue imaginado por las élites liberales colombianas desde el siglo XIX (Castro-Gómez, 2009)

Por ello, suponemos que los discursos de la prensa y de la literatura, constituyen esa tecnología de gobierno sobre la intimidad y los estilos de vida de las personas, que promueve imaginarios (ideas, creencias, deseos), instalables en la interioridad o conciencia de los individuos; imaginarios que se revelan en la disposición de sus cuerpos, en sus movimientos, en su apariencia. Veremos como la novela *María* funcionó como un texto que acopiaba el canon de las políticas de los cuerpos que se dirigían al proyecto moderno pues, en medio de la consolidación del Estado Nación y el cambio hacia la modernidad industrial, era vital el ordenamiento de la sociedad, a través de la instrucción de los cuerpos, las emociones, los afectos, las conductas y las formas del vestido. La literatura, como práctica cultural abanderada en el siglo XIX en la formación del Estado Nación, también podría ayudar al moldeamiento de una sociedad que se encaminaba hacia la razón moderna, exaltando sentimientos y pasiones con un fin moral y estético, haciendo que las personas amaran lo bello y lo desearan para sí.



Capítulo 1
Escenificación de la apariencia

Cena de bienvenida a Efraín, Capítulo III.
Dibujo realizado por Mario Andrés Perea Bolívar.

La piel, los vestidos y los objetos cercanos al cuerpo en la Casa de la Sierra

Castro-Gómez (2005: 57), interpretando a Mignolo, nos permite entender que las ideas de la modernidad, que naturalizamos y con base en las cuales movilizamos nuestros cuerpos, tuvieron como cimientos los discursos aristócratas católicos, que promovieron un diseño global de la apariencia y con ello una resignificación del sistema mundo, con base en el discurso de la limpieza de sangre, propugnando la legitimidad corporal y moral única y universal del hombre blanco, católico y europeo, que inmigró al Nuevo Mundo para expandirse; perspectiva que no dejaría de tener continuidad en el siglo XIX, a pesar de las fuertes marcas dejadas por el proceso de mestizaje.

En este marco, las disciplinas de la apariencia surgen como puesta en escena de la condición social y económica, así como de los afectos, a través del vestuario, el uso del adorno o la relación con los objetos; así lo portado por los sujetos en sus cuerpos, o lo que los rodeaba, constituyen sistemas de signos para la clasificación de las diferencias.

En la novela somos testigos del vínculo entre el proyecto colonial y el proyecto científico, en una hibridación de órdenes simbólicos o la coexistencia de imaginarios y modos de producción, de la siguiente manera: por una parte, está el orden simbólico colonial en cabeza del padre de Efraín, cuyos valores, dominantes reproducidos en el núcleo de la familia, responden a la internalización del discurso de la limpieza de sangre para la escenificación personal de la apariencia, con base en la ostentación del cuerpo vestido, del cuerpo que se mueve desde los modales y la cortesía, del cuerpo adornado por propiedades y apellidos, del cuerpo que guarda todos los preceptos de la urbanidad y de la piedad católica²⁰. En otras palabras, esa escenificación personal de la apariencia se dará en el contexto de la hacienda con sus modos de producción y de división étnica del

20. Sobre el imaginario de la limpieza de sangre Santiago Castro dirá: "Ser 'blancos' no tenía que ver tanto con el color de piel [...] La ostentación de aquellas insignias culturales de distinción asociadas con el imaginario de blancura, era un signo de status social; una forma de adquisición, acumulación y transmisión del capital simbólico" (2005, p. 64).

trabajo y, también, en la Casa de la Sierra que habita la familia patriarcal, en la cual se distribuye, se adquiere y acumula el capital simbólico necesario para mantener el estatus social. Un ejemplo de esto se encuentra en las escenas de la mesa en la novela, donde se notan expresiones reglamentadas, que han sido practicadas con el mismo rigor en este ámbito privado del hogar, con el fin de que los miembros ganen experiencia para la escenificación social o pública de la mismas prácticas: “Estos modales prescriben una serie de movimientos altamente codificados, que se sancionan con base en la corrección” (Pedraza, 1999, p. 78). En la novela sucede lo siguiente:

Cumplíame señalarle a Carlos cuál de los dos asientos vacantes debía ocupar. A tiempo de enseñárselo, María, sin mirarme, apoyó una mano en la silla que tenía inmediata, como solía hacerlo para indicarme sin que lo comprendiesen los demás, que podía estar cerca de ella. Dudando quizá de ser entendida, buscó instantáneamente mis ojos con los suyos, cuyo lenguaje en tales ocasiones me era tan familiar. No obstante, ofrecí a Carlos la silla que ella me brindaba y me senté al lado de Emma (p. 103).

Efraín cede su puesto al invitado. Vemos como los cuerpos están investidos de una norma social, que es naturalizada en los términos de la cortesía por el “así debe ser”, que pronuncia Efraín cuando su hermana le pregunta por qué no se sentó al lado de María durante la comida. El joven prefiere hacer este desplante a su amada que romper con los ritos de la socialidad en la mesa y con la consideración que merecen las visitas.

En ese proyecto colonial también vive María y el pretexto del amor para prolongar la quietud colonial de la institución familiar. Dicho proyecto colonial se va desmoronando sin colapsar del todo, conforme avanza la trama de la novela; lo vulneran precisamente la enfermedad de María que no corresponde a los ideales de la limpieza de sangre heredados²¹ y el deseo del padre de alcanzar el proyecto científico a través de la titulación del hijo como médico en Londres. Y, a pesar de que el padre sufrió una grave enfermedad de tipo nervioso, debido a las deudas y problemas en sus negocios, malas inversiones y empresas fracasadas, esto no fue suficiente para permitirle a Efraín relevarlo en su labor:

21. Los manuales de urbanidad y buenas maneras los consideramos una manifestación y expresión representativa de esa herencia. Pedraza (2009) dice que en el Manual de Carreño se hace énfasis en la buena salud del cuerpo como fuente de la salud espiritual y determinante de la virtud.

Después de la desgracia ocurrida -le dije; después de esa pérdida, cuyo valor puedo valuar, estimo indispensable manifestar a usted que no lo creo obligado a hacer el sacrificio que le exige la conclusión de mis estudios. Antes de que los intereses de la casa sufrieran este desfallo, indiqué a usted que me sería muy satisfactorio en adelante ayudarle en sus trabajos; y a su negativa de entonces nada pude replicar. Hoy las circunstancias son muy distintas: todo me hace esperar que usted aceptará mi ofrecimiento; y yo renuncio gustoso al bien que usted quiere hacerme enviándome a concluir mi carrera, porque es un deber mío relevar a usted de esa especie de compromiso que para conmigo tiene contraído.

Todo eso -me respondió- está hasta cierto punto juiciosamente pensado. Aunque haya motivos para que hoy más que antes te sea temible ese viaje, no puedo dejar de conocer, a pesar de todo, que te dominan al hablar así nobles sentimientos. Pero debo advertirte que mi resolución es irrevocable (p. 198).

Aquí entendemos el proyecto moderno y científico que se insinuaba: la estructura de la casa y de la hacienda tambalean, la seducción del plan ilustrado europeo se apodera del padre, y con esta visión que legitima a la ciencia moderna como el nuevo camino del progreso, el padre obliga a Efraín a abandonar toda expectativa de arraigarse en el Cauca con el trabajo de la hacienda y el matrimonio con María.

Teniendo como centro el orden estético dominante dictado desde la Casa de la Sierra, asistimos a la escenificación de la apariencia de diferentes corporalidades que representan la división social en la estructura social del Cauca: amos terratenientes, esclavos, colonos, pequeños propietarios, manumisos y agregados están representados como sujetos con una posición corporizada²². Todos experimentan una relación asimétrica de los cuerpos, desde la cual administran sus corporalidades y vestuarios según el capital cultural de blancura que poseen, y el vestuario constituye uno de los elementos a través del cual los cuerpos viven y sienten la materialidad objetiva de su condición. Podríamos decir que el capital cultural de blancura era exclusivo de los mestizos, que no habían mezclado su sangre con negros, aunque era ya común la mezcla de sangre en las familias. Pero este capital podía negociarse. Por lo tanto, desde los negros hasta los mestizos tenían la posibilidad de acceder parcialmente a un nivel de capital cultural de blancura, según sus prácticas, modales, costumbres, ajustándose a los paráme-

22. La clasificación moral y social de esos cuerpos se hacía a la luz del color de la piel: "...el fenotipo de los individuos (blanco, negro, indio, mestizo) determinó su posición en el espacio social y, por lo tanto, su capacidad de acceso a aquellos bienes culturales y políticos que podían ser traducidos en términos de distinción" (Castro, Gómez, 2005, p. 69).

tros establecidos por el ethos de la clase dominante, que no los sacaban de su condición subalterna, ni permitían su movilización social, pero daban adorno y dignidad a su existencia material.

Desde la mirada de Efraín, protagonista y narrador de la novela, se pueden apreciar estas apariencias y sus marcadas diferencias²³. Formas del vestuario, materiales, usos, son algunas de las características que se irán resaltando para demostrar este fenómeno. Como ya lo hemos anotado, la apariencia, incluidos el manejo de la gestualidad y de los movimientos del cuerpo, dan cuenta de la interioridad de las personas. Así lo vemos en una de las descripciones que hace Efraín de su padre, cuando decide enfrentarlo acerca del amor que siente por María y recordarle que su viaje a Inglaterra y su carrera como médico es una resolución irrevocable:

Aquella noche a la hora de la cena estábamos en el comedor mis hermanas y yo esperando a mis padres, que tardaban más tiempo del acostumbrado. Por último se les oyó hablar en el salón como dando fin a una conversación importante. La noble fisonomía de mi padre mostraba, en la ligera contracción de las extremidades de sus labios y en la pequeña arruga que por en medio de las cejas le surcaba la frente, que acababa de sostener una lucha moral que lo había alterado (p. 49).

Al ser el vestuario uno de los enunciados que regulan el cuerpo, lo puebla de signos, lo produce como discurso vigente y legible y lo sumerge en la cultura, con base en unas políticas corporales o un orden corporal concreto. Es así como el vestido y el rostro se convierten en uno solo, en la coraza del cuerpo, fundamento de la escenificación de la apariencia, dentro de un régimen de producción de subjetividades, del que Efraín da cuenta constantemente a lo largo de su narración.

En la visita a los colonos, Efraín resalta el cuidado de los pequeños detalles en de la apariencia de Tránsito y Lucía, como el trenzado del cabello y la pulcritud de sus faldas; ellas adicionaron accesorios como collares y aretes que tal vez no formaban parte de su vestuario habitual, el cual en todo caso, es sencillo, tanto en sus materiales como en su confección. Son vestidos de dos piezas (follado o falda y blusa), propios de las campesinas:

23. Frente a este tema, María Teresa Cristina, en una de las ediciones del texto, dice: “En el Cauca fue abundante la mano de obra esclava en la minería, en la agricultura y en el servicio doméstico. La novela presenta un conjunto social complejo formado no solamente por amos, terratenientes (familias de Efraín, Carlos y Emigdio) y esclavos, sino también por colonos (José y su familia), pequeños propietarios (Custodio), manumisos (Tiburcio) y agregados, pero elimina las tensiones reales que existieron en la sociedad contemporánea” (2005, p. 16).

...llevaban enaguas de zaraza morada y camisas muy blancas con golos de encaje ribeteadas de trencilla negra, bajo las cuales escondían parte de sus rosarios y gargantillas de bombillas de vidrio color de ópalo (...) (p. 28).

Este estilo no se usa entre las jóvenes de la Casa de la Sierra, pues notamos que la distinción la marcan con vestidos de una sola pieza. Las prendas de las antioqueñas no les exigen mayores accesorios o elegancias y les permiten llevar con soltura y naturalidad sus pies descalzos, según la misma suerte que les otorgan las prendas y que en otra condición social las haría sentir indecentes o impúdicas. Contentas con su destino, como lo expresa Efraín, las mujeres de la casa antioqueña metían sus cuerpos entre vestuarios codificados, con los cuales no alterarían su lugar en la sociedad y ejercían las prácticas domésticas, acordes con su identidad (impuesta), donde no era deseable apelar al simulacro: así como los vestidos de una pieza, los zapatos constituían un complemento demasiado lujoso, el cual ni en los momentos de visita, cuando aún amparaba la intimidad de la casa, se debían usar y tan sólo eran precisos en las fiestas religiosas que se celebraban en los pueblos.

Los objetos que rodean el cuerpo, los vestuarios como objetos portados, los adornos, eran signos del capital social de blancura que les garantizaba a las personas el sostenimiento de su lugar privilegiado en la sociedad. Todos estos elementos en la novela serían ornamentos para la ostentación del capital económico y cultural de la familia que habitaba la casa patriarcal, capital que también se podía heredar u otorgar según los intereses de socialidad: “La blancura, como diría Bourdieu, era un capital cultural que permitía a las élites criollas diferenciarse socialmente de otros grupos y legitimar su dominio sobre ellos en términos de distinción. La blancura era, pues, primordialmente un estilo de vida demostrado públicamente por los estratos más altos de la sociedad y deseado por todos los demás grupos sociales” (Castro-Gómez, 2005, p. 71).

La escenificación social de la apariencia, con base en los principios de la limpieza de sangre incluye, a los esclavos y a las personas que sirven o se relacionan con esta organización social dentro de la casa-hacienda patriarcal, blanqueados de forma desigual pero con el mismo imaginario compartido de blancura. En el capítulo XXXI José y Tránsito se acercan hasta la casa de Efraín para invitar a su familia al matrimonio de esta con su primo Braulio. La idea de José, padre de la joven comprometida, es realizar una ceremonia austera, muy temprano en la mañana, en la cual no habría lugar para agasajos y, al anunciar el itinerario de la actividad, comunica el orden moral y de los cuerpos de las mujeres de su familia:

Luisa es enemiga de las fiestas, y las muchachas no bailan: pasaremos pues, el domingo, como todos, con la diferencia de que ustedes nos harán una visita (p. 148).

El hábitus de la familia antioqueña está formado por valores como la austeridad, la piedad religiosa y el trabajo. Las muchachas montañesas son sumisas, sus prácticas se enfocan en las técnicas del cuidado y las artes de hacer, como base fundamental del gobierno del hogar y, así mismo, han construido su mundo simbólico y corporal a partir de las diferencias incorporadas con respecto a las muchachas que viven en la Casa de la Sierra. En ese espejo, ellas no se ven blancas, a pesar de que su piel podría indicar todo lo contrario; y muy a pesar de que la familia de Efraín, centro de blanqueamiento, los ha distinguido con la insignia de su amistad, por las buenas costumbres que demuestran y que simpatizan en el mundo de Efraín. Tránsito no se reconoce blanca, en una operación de auto clasificación dentro de las políticas de los cuerpos, con base en huellas visibles y prácticas, indicadoras del lugar que se debe ocupar, siendo la riqueza material, reflejada en signos exteriores, un factor que hacía más amplia la brecha o la distancia entre los cuerpos. Dice Castro-Gómez, con base en Bourdieu: “La profesión, la vestimenta, el uso del lenguaje, el tipo y lugar de la vivienda, el modelo de relación familiar, son una especie de ‘huella digital’ que indica el lugar que ocupan los agentes en el espacio social y el modo en que se posicionan estratégicamente frente a otros agentes (Bourdieu, 1996, p. 134...)” (Castro-Gómez, 2005, p. 81). En este caso, un elemento que distinguía socio racialmente a las élites de las personas del común era el caballo. Montar a caballo en el pueblo o provincia constituía una actividad que sólo podían realizar las señoras y señores blancos, es decir, adinerados; y “...los que no son blancos cuando ya están viejos” (p. 148), dice José, explicándole a Efraín y a las señoritas por qué Tránsito se niega a ir a su boda montada en un hermoso caballo que le querían prestar. En la montaña el caballo era una herramienta de trabajo, para explorar y colonizar; en cambio, en la ciudad el caballo representaba la dignidad del cuerpo:

- Sí, pero ¿irá a pie Tránsito al pueblo?
- ¡He! -exclamó José.
- ¿Pues cómo? -preguntó ella admirada.
- A caballo; ¿no están ahí los míos?
- Si a mí me gusta más andar a pie; y a Lucía no es sólo eso, sino que les tiene miedo a las bestias.
- ¿Pero por qué? -preguntó Emma.
- Si en la Provincia solamente los blancos andan a caballo; ¿no es así, padre?

- Sí; y los que no son blancos, cuando ya están viejos.
- ¿Quién te ha dicho que no eres blanca? -pregunté a Tránsito-; y blanca como pocas. La muchacha se puso colorada como una guinda, al responderme:
- Las que yo digo son las gentes ricas, las señoras (p. 148).

En Isaacs, igualmente, encontramos descripciones muy detalladas de los vestuarios de los esclavos que habitan la hacienda, que resume el protagonista y narrador con adjetivos como “lujosos”, “relucientes”, “vistosos”. La pulcritud y el decoro como determinantes del imaginario dominante de limpieza se imponen en la construcción de los cuerpos y en la transformación de la interioridad dominada de los negros esclavos, que se hicieron efectivos por medio de la evangelización y el trabajo corporal, ambas disciplinas dispuestas por los amos terratenientes.

Estaba lujoso con su vestido de domingo, y le pendía de la cintura el largo machete de guarnición plateada, insignia de su empleo. Una sala de nuestra antigua casa de habitación había sido desocupada de los enseres de labor que contenía, para hacer el baile en ella [...] Penetramos en la sala con zamarros y sombreros. Bailaban en ese momento Remigia y Bruno: ella con follao de boleros azules, tumbadillo de flores rojas, camisa blanca bordada de negro y gargantilla y zarcillos de cristal color de rubí, danzaba con toda la gentileza y donaire que eran de esperarse de su talle cimbrador. Bruno, doblados sobre los hombros los paños de su ruana de hilo, calzón de vistosa manta, camisa blanca aplanchada, y un cabiblanco nuevo a la cintura, zapateaba con destreza admirable (pp. 16 -17).

El baile de matrimonio es digno de la familia señorial. Este no se lleva a cabo en las zonas de vivienda de los esclavos, pues asistirán los patrones y debe ser distinguido, sobre todo para ellos. El baile, entonces, es diseñado en función de los amos. Por eso se dispone la casa de habitación de La Rita, donde la familia vivió por varios años y que todavía conserva la elegancia para recibir a sus dueños en cualquier temporada del año. Esta casa propiamente de hacienda ya no tiene funciones de habitación permanente, pues el padre decidió desarrollar las labores productivas lejos del espacio de residencia y de ocio, para el solaz de él y de su familia.

Continuando con la boda de los esclavos, el vestuario que lucen es suntuoso. La novia lleva “gargantilla y zarcillos de cristal color rubí”..., accesorios tal vez regalados por las señoras de la casa. La ruana de un material noble, los vestidos planchados, un cuchillo que recién se estrena y que es insignia que le confiere al negro la distinción dentro de su comunidad, por la confianza y el aprecio del amo. En fin, todo el vestuario tan blanco y vaporoso, acorde con las buenas y delicadas maneras de la esclava quien, mezcla el “donaire” y la “docilidad” al

bailar con el amo, no deja a un lado su “talle cimbrador”, refiriéndose Efraín a la destreza y sensualidad del baile que interpretaba, propias de su raza.

Ellos, el padre y Efraín, por su parte, querían pasar casi que desapercibidos y de sus apariencias sólo se resaltó el uso de sombreros y zamarros, con los que entraron al baile en silencio, tal vez camuflándose y sin querer perturbar la escena para examinarla mejor, como solía hacer Efraín, interesado siempre en penetrar la intimidad de sus cercanos, observando detenidamente sus cuerpos, casi que para hacer una lectura científica y poética de los otros.

Estas imágenes de la hacienda patriarcal²⁴ contrastan totalmente con las representaciones que propone el narrador sobre los vestuarios y corporalidades de los esclavos de Emigdio, por ejemplo, en quienes prima la desnudez de gran parte de sus cuerpos, por estar ellos más integrados a la tierra y a la naturaleza, con un componente de barbarie en sus movimientos.

No se habían agotado los obstáculos para llegar, pues tropecé con los corrales rodeados de tetillal; y ahí fue lo de rodar trancas de robustísimas guaduas sobre escalones desvencijados. Vinieron en mi auxilio dos negros, varón y mujer: él sin más vestido que unos calzones, mostraba la espalda atlética luciente con el sudor peculiar de la raza; ella con follao de fula azul y por camisa un pañuelo anudado hacia la nuca y cogido con la pretina, el cual le cubría el pecho. Ambos llevaban sombrero de junco, de aquéllos que a poco uso se aparaguan y toman color de techo pajizo. Iba la risueña y fumadora pareja nada menos que a habérselas con otra de potros a los cuales había llegado ya su turno en el mayal; y supe a qué,

24. Elías (1982) nos habla en el texto *La sociedad cortesana, del señor de la Edad Media*, quien vive entre la diversidad de clases, alegre de reafirmar su poder en el contraste y con la armonía que garantiza el hecho de que no haya presión de las clases inferiores hacia las superiores: “El señor vive entre ellas; y no le extraña nada ver al criado a su lado, como tampoco le extraña que se divierta a su manera. Por el contrario, resulta un elemento integral de su conciencia de sí mismo el hecho de ver moverse en torno suyo a otras personas y que él no es como ellas, puesto que es su señor (...) Sus sentimientos quedan satisfechos sólo con saberse distintos de los demás. El espectáculo de los contrastes aumenta la alegría de vivir (...) Cuanto más avanza la interdependencia y la división del trabajo en la sociedad, tanto más dependen las clases altas de las otras clases de hecho y en consecuencia, tanto más aumenta la fuerza social de estas clases, al menos potencialmente” (p. 247). Afirmamos que esta representación de la armonía entre las clases, que hace Isaacs, es la manifestación de herencia señorial sociogenética de las relaciones, determinadas por la ausencia de presión desde la base hacia arriba, de acuerdo a la naturalización de una condición, más que por la conformidad y alegría, de los esclavos en este caso, con la misma condición... “Dios ha hecho así al mundo: los unos son señores, los otros siervos. No hay nada lamentable en este estado de las cosas” (p. 249).

porque me llamó la atención el ver no sólo al negro sino también a su compañera, armados de rejos de enlazar (p. 63).

He aquí un intento de darle al fenómeno de esclavitud, dentro de la familia de Efraín, un barniz de blanqueamiento, que idealiza la condición del negro que ha superado (y que ha deseado superar), aunque sea un poco, su subalternidad, de la mano del padre-amó, quien ejerce la vigilancia moral, tiene la superioridad étnica y, con base en ella, reparte estatus a sus súbditos, según las muestras de obediencia de estos.

Este contraste entre los esclavos de Efraín y los esclavos de Emigdio nos permite aclarar lo siguiente: la vestimenta escasa del esclavo, su semidesnudez premeditada se convierte en una forma de violentar el cuerpo, de disponer de su piel y de sus órganos, fácil al látigo, a la tortura y al trabajo pesado impartido por las manos del amo. No obstante, parecida violencia se ejerce si gozan de “buenos vestidos”,²⁵ como los esclavos de la hacienda patriarcal de Efraín, pues tienen “más de lo que se merecen”, de acuerdo con la bondad del padre, que blanquea con vestidos la interioridad de su servidumbre y pretende borrar con prendas blancas un poco de la “mancha” ancestral de la raza, de docilizar sus costumbres. En el esclavo no hay alma, hay que fabricarla desde el cuerpo; de allí la necesidad de imponerles las vestiduras que ciñen sus carnes demasiado opulentas y, en medio de la ignominia, demasiado libres a la mirada del amo, quien en esta etapa del sistema esclavista (mediados del siglo XIX y en medio de las luchas de los terratenientes por no abolir la esclavitud), se preocupa más por la formación de una subjetividad dominada, que naturalice la condición subalterna y agradezca el breve blanqueamiento de su condición, antes que priorizar la violencia física.

Los anteriores ejemplos nos permiten comprender que, siendo el vestuario una segunda piel, en el siglo XIX en Colombia este es reflejo de la instrumentalización de la corporalidad, para fortalecer la clasificación social de las diferencias, pues los usos de prendas y adornos eran fiscalizados en las relaciones de socialidad, pero también interiorizados por los usuarios afincados en sus *hábitus* y, sobre todo, determinados por el capital social de blancura de los sujetos. Esto quiere decir que en la novela *María* se describen diferentes tipos de corporalidades,

25. En el capítulo V, Efraín se desplaza con su padre a la hacienda, donde reconoce que el negocio de su padre parece muy próspero y describe la armoniosa relación que él tiene con sus esclavos, la cual resalta desde su apariencia: “Los esclavos, bien vestidos y contentos, hasta donde es posible estarlo en la servidumbre, eran sumisos y afectuosos para con su amo” (p. 14).

útiles y clasificables, entre otras cosas, a través del vestido; todas han ejercido una fuerza de instrumentalización de su naturaleza interna y externa²⁶, pero con diferentes énfasis según su la división social: algunas de ellas se han focalizado en la instrumentalización de su naturaleza externa, bien sea por fuerza de la subyugación como en el caso de los esclavos, otros por el ímpetu del rendimiento, convirtiendo a su cuerpo en instrumento de la razón productiva, como nos muestra el personaje de Emigdio, amigo entrañable de Efraín, cuyo ideal se centra en el progreso de la hacienda familiar y su corporalidad está dispuesta al trabajo:

Emigdio se despojó de su chaqueta para reemplazarla con una ruana de hilo; de los botines de soche para calzarse alpargatas usadas; se abrochó unos zamarros blancos de piel melenuda de cabrón; se puso un gran sombrero de Suaza con funda de percal blanco, y montó en el alazán, teniendo antes precaución de vendarle los ojos con un pañuelo (p. 62).

El contraste de imaginarios es evidente en la opinión que expresa Emigdio con respecto a Carlos, amigo también de Efraín. Este joven escenifica su corporalidad imitando a un dandy francés que desea casarse con una mujer adinerada, con quien pueda tener una agitada vida social. Sin embargo, esto no coincide con el contexto en el que vive su familia, con recursos agrícolas y pecuarios por explotar y explorar en el Cauca de aquellos tiempos:

¿Para qué es negarlo? Carlos es un muchacho trabajador: luego que se convenza que no puede ser hacendado, sino deja antes a un lado los guantes y el paraguas, tiene que irle bien (p. 70).

La piel tiene un papel preponderante en la escenificación de la apariencia dentro del imaginario dominante de la blancura, en la sociedad regida por la colonialidad del poder. Entendemos, entonces, que la piel está marcada por el orden estético fijado en el paradigma de la preminencia de la blancura, como punto de partida desde el cual se calificaba a la belleza; puesto que cualquier mancha oscura (dada por la mezcla con la raza negra o por los estragos del sol sobre la piel a causa de los trabajos pesados), principalmente en las mujeres, las alejaba de ese ideal representado en los retratos de la Virgen María, siempre con piel muy radiante. Un ejemplo de lo anterior, lo vemos cuando Efraín le

26. "Las pasiones humanas y los 'vicios' se conectan ahora, de manera más firme, con el cuerpo y sus tendencias naturales (como los deseos). La oposición antagónica va ser ocupada por la razón, cuya tarea será reprimir e instrumentalizar el cuerpo en el contexto de las dinámicas de la cultura, o en este caso, y tal vez mejor, de la civilización. La subyugación e instrumentalización (explotación) de la naturaleza externa se realiza paralelamente con la instrumentalización de la 'naturaleza interna.'" (Falk, 1994, p. 50).

habla a María de las Ondinas, hermosas ninfas acuáticas de la mitología griega, germánica y escandinava y que poblaron los cuentos fantásticos populares en Europa durante el siglo XVIII. Efraín dice que María supera la belleza de aquellos seres fantásticos, pero al conocer el lugar donde habitan (los ríos), María supone que si les da mucho el sol en sus pieles tal vez no serán muy bellas:

- Las ondinas –le dije– hacen lo mismo con ellos cuando se bañan en los remansos.*
 – *¿Quiénes son las ondinas?*
 – *Unas mujeres que quisieran parecerse a ti.*
 – *¿A mí? ¿Dónde las has visto?*
 – *En el río las veía.*
 – *¡Ah!... son muy lindas.*
 – *¿Y viven en los montes?*
 – *En las orillas del río.*
 – *¿Al sol y al agua? No deben de ser muy blancas* (pp. 244 - 245).

Pero la piel va cubierta de telas, de adornos, y es esta sintaxis que configuran piel y tela-adorno la que comunicará el mensaje del estatus de quien lo porta, exhibiéndose como signo visible de distinción, es decir de blancura.

En el mismo pasaje, María continúa imaginándose a estas ondinas como mujeres reales y con la ayuda de Efraín las sitúa en Europa. Así, María se las figura vestidas con prendas que definen en la época a mujeres liberales y coquetas, de las que ella se diferencia por su recato y candidez.

- ¿En Europa hay ondinas?...*
 (...) *Es seguro que aquellas se pintan las mejillas con zumos de flores rojas, y se ponen corsé y botines* (p. 246).

El maquillaje, el corsé y las botas eran accesorios poco decentes, adornos vistosos e insinuantes que mostraban desarmonía en el alma de las mujeres²⁷.

El color de la piel ordenaba el discurso de la apariencia y abría o limitaba posibilidades de tejer vestuarios apropiados sobre ella, con combinaciones delimitadas

27. Custodio, padre de Salomé se refiere a Dominga, una mujer que no tiene muy buena reputación, diciendo: “Pues estoy por decirle que es de las que usan polvos”, o sea, mujeres de mala vida. Usar polvos se refiere a la aplicación del maquillaje (y a la brujería), visto como un gesto liberal y poco conveniente para la reputación de una mujer. Quienes “usan polvos”, son aquellas que buscan exhibirse y que no están en su casa, así mismo, son mujeres que quieren sonsacar a las muchachas decentes y se vuelven celestinas de sus amores imposibles.

en una operación retórica sobre los cuerpos de las personas en el orden simbólico de su condición. El color de la piel sería, también, la expresión de un estado somático, que entraña unos valores diferenciadores de carácter y capacidades.

Otro de los personajes que participa en esta red de relaciones con la Casa de la Sierra es Salomé, hija de Custodio, pequeño propietario de una tierra productiva aledaña a la Casa de la Sierra. La joven tiene como destino casarse con Tiburcio²⁸, un manumiso que fue criado por un hombre blanco y que heredó de él algunos bienes. Salomé es una mujer mulata, caracterizada por su belleza erótica²⁹, imaginario que explota Isaacs en los capítulos XLVIII y XLVIX, cuando se narra un encuentro entre ella y Efraín. Como está disgustada con su futuro esposo³⁰, Salomé hace rápidamente una división social, donde ella misma se blanquea y se pone eleva socio racialmente frente a Tiburcio:

Porque le han dicho que es hijo de caballero, ya nadie le da al tobillo en lo fachen-doso, y se figura que no hay más que él... ¡Caramba! como si yo fuera alguna negra bozal o alguna manumisa como él (p. 268).

28. Tiburcio es un joven mulato que heredó algunos bienes del señor Murcia, hombre que lo crio una vez murió su madre, a quien había comprado para esclava. ¿Por qué Custodio (padre de Salomé) muestra preferencia por Tiburcio y rechaza al hermano de Carlos, Justiniano (quien también pretendía a Salomé), dado que este último tenía el capital social de blancura y la riqueza a la que su familia podía aspirar? Esto se debe a que el hermano de Carlos nunca se casaría con Salomé y, por el contrario, la tomaría como una aventura (en la clasificación de las razas, la mujer mulata era caracterizada por su gran belleza y disposición sexual, que la convertía en una tentación para los hombres blancos), pues aún resultaba imposible para las familias de la élite emparentar con mulatos o personas en condición social inferior. Mientras que Tiburcio era mulato, es decir, que se le consideraba con capacidades no sólo para el trabajo duro, sino para los negocios y hasta para el estudio, según las clasificaciones raciales de la época, por tener un componente de blancura heredado del padre. Los amores de Salomé con Tiburcio eran posibles y fructíferos para Custodio, quien se emparentaría con un posible socio. Vemos aquí un importante factor de análisis, en el cual el diseño de la interioridad y particularmente la educación sentimental se forjan con base en unas políticas corporales y de la apariencia, que permiten que los unos se casen con las otras, y con ello se hace un control de la raza, de la apariencia, de la herencia y del capital social de blancura.
29. Frente a esta caracterización de las razas Castro-Gómez (2005) dirá: “La mujer mulata era muy apreciada por su belleza, pero tenida como heredera de la tendencia a la promiscuidad sexual propia de sus ancestros negros, por lo que la caracterización más difundida era su ‘irrefrenable sexualidad’. Pero no sólo la mujer mulata, sino en general todas las mujeres de las castas eran vistas por la élite blanca como inclinadas por naturaleza a la fornicación y el amancebamiento” (p. 80).
30. Tiburcio no toma aún la decisión de pedir a Salomé en matrimonio, porque se ha enterado de que a ella la visita y pretende Justiniano, hermano de Carlos. Sin embargo, más adelante, Efraín le hará caer en cuenta de que Salomé era diligente en las faenas domésticas, bella físicamente y además honesta, tres cualidades que hacían a una mujer una posible buena esposa: se reúnen allí lo físico, lo moral y la acción, a la que está destinado su cuerpo.

La tensión sensual de este encuentro entre Salomé y Efraín es muy fuerte. Ella es astuta con la palabra y ágil con su cuerpo. Los vestidos livianos permiten que se transparenten sus formas y los ojos de Efraín, siempre atentos, se deleitan con este contoneo en las prácticas domésticas de ella. Su coquetería, su capacidad de transgresión, su manera de aprovechar el bosque, el corto tiempo entre los dos, sacándole partido a los ojos de Efraín que la miran muy detenidamente; y ella, consciente de eso, permite que todo su cuerpo le entre a través de los ojos al joven ilustrado.

Salí de la cocina, y paseándome en la sala mientras se preparaba lo necesario para el viaje al baño, pensaba que sobrada razón tenía mi compadre en celar a su hija, pues a cualquiera menos malicioso que él podía ocurrírsele que la cara de Salomé con sus lunares, y aquel talle y andar, y aquel seno, parecían cosa más que cierta, imaginada (p. 263).

Salomé le plantea un juego a Efraín, a quien evidentemente desea: le cuenta lo que ha soñado alguna noche (o tal vez todas), y ese juego onírico representa el único camino que tiene para evadir el camino trazado por su condición, que la aleja definitivamente de un hombre como Efraín. ¡Cómo quisiera Salomé ser blanca! Y si fuera blanca querría convertirse en la esposa de Efraín. Así lo expresa libremente, con una resignación aún alegre, remarcando en que el ideal de blancura y la condición de riqueza están íntimamente ligadas.

- *¿Y qué remedio? ¿Por qué quiero a ese creído? Si yo fuera blanca, pero bien blanca; rica, pero bien rica... sí que lo querría a usted; ¿no?*
- *¿Te parece así? ¿Y qué hacíamos con Tiburcio?*
- *¿Con Tiburcio? Por amigo de tenderle l'ala a todas, lo poníamos de mayordomo y lo teníamos aquí -dijo cerrando la mano.*
- [...]
- *¿Me creerá que yo me he soñado que era cierto todo lo que le venía diciendo?*
- *¡Malaya! que yo era blanca... Cuando desperté, me entró una pesadumbre tan grande, que al otro día era domingo y en la parroquia no pensé sino en el sueño mientras duró la misa: sentada lavando ahí adonde usted está, cavilé toda la semana con eso mismo y... (p. 272).*

Reiteramos, entonces, que la blancura es un discurso hegemónico, no exclusivamente un color de piel; el espejo opuesto de Salomé es María, “la blanca”, como ella la llama. De blanco quisiera vestirse Salomé, raspar su piel y sus entrañas y hacerlas blancas como en el breve sueño en el que fue la novia de Efraín y que ni un rezo pudo borrar. María, más que blanca, ostenta signos de blancura, que invaden su corporalidad y sus afectos y esto incluye a quien tiene permitido

dirigirle sus afectos. Salomé lo ha interiorizado y, con actitud trasgresora, se deleita pensando que ninguna blanca (María), debido al decoro que les exige su condición, tendría el goce de ser casi que abrazada por Efraín para saltar de un cerco, como sí lo hizo ella.

La Casa de la Sierra es, en la novela *María*, de Jorge Isaacs, el centro, el núcleo de esa organización social (núcleo civilizador y escenificador de esa apariencia dominante), desde el cual se tejen redes de relaciones asimétricas, dentro de un conjunto social complejo. Efraín es el puente entre la casa y los diversos grupos sociales que la rodean. El cuerpo vestido, tapado, adornado, maquillado, oculta su olor, restringe el tacto del otro que pueda acariciarlo, privilegiando la distancia que imponen la vista y el oído. En la novela *María* es clave este *pathos* de la distancia: el escaso contacto de los cuerpos, intensificando el poder de la “armadura” o del vestuario que potencializaba el performance que la apariencia despliega, en el escenario posible de encuentro con el otro. Una economía ilustrada de los sentidos, con fijación en lo que se ve, convierte a la vida social en espectáculo, donde estos cuerpos son exhibicionistas de su apariencia, por una parte, y a su vez son voyeristas de los movimientos, adornos y envolturas de quienes los rodean. Interactuar desde la mirada, entretener con base en la apariencia el significado de la existencia, ubicar socialmente el cuerpo a partir de los signos de las telas y los adornos que lleva puestos, darle posición al alma amparada en la capa más externa que cubre el cuerpo, reforzando el *hábitus* y, con todo ello, sostener la estructura social de jerarquías con sus imaginarios inamovibles que perduró durante finales del siglo XIX y los primeros veinte años del siglo XX; esa fue, en resumen, una labor política del vestido.

Vestido - piel

No queriendo verme de nuevo en peligro de que Carlos me hablase de sus asuntos, me dirigí a los aposentos de mi madre. María se hallaba en el costurero: estaba sentada en una silla de cenchas, de la cual caía espumosa, arregazada a trechos con lazos de cinta celeste, su falda de muselina blanca; la cabellera, sin trenzar aún, rodábale en bucles sobre los hombros. En la alfombra que tenía a los pies, se había quedado dormido Juan, rodeado de sus juguetes. Ella, con la cabeza ligeramente echada hacia atrás, parecía estar viendo al niño: habiéndosele caído de las manos el linón que cosía, descansaba sobre la alfombra.

Apenas sintió pasos levantó los ojos hacia mí; se pasó por las sienes las manos para despejarlas de cabellos que no las cubrían, y vergonzosa se inclinó con presteza a recoger la costura.

El alma se tatúa en la piel, y la piel se cubre para arrojar el dolor o los poros sonrojados por esquivarlas de miradas; María vive el vestido como la alfombra silenciosa que remarca los pasos del sentimiento, inclemente al andar del tiempo: en su piel, y mediados por sus vestidos, se posan los signos de la vida con gradual punzón, rugosa tela en la memoria de una estación agitada. Luego, el vestido que es coraza sólida afuera, en la vida social, se desprende adentro, en espacios íntimos como el costurero, y el cuerpo de María juega a estar más libre por un momento y el bordado en el que ha trabajado por tanto tiempo rueda por el su regazo, porque poco importa ya el tejido o el espléndido botón que administra el escote de su vestido. En el capítulo XXIX ella simplemente está allí, libre en el costurero, tal vez recordando lo que había pasado durante los meses desde que llegó Efraín.

Los vestidos de María son una composición que exalta esa apariencia de niña mujer, que se quedaría grabada en la memoria de los sentidos de Efraín. El rostro de María se traslada a todo su cuerpo, es permitido verlo, aunque de reojo o sutilmente, pues el mensaje tejido de las prendas que lleva y combina es fino y resume sensualidad y ternura. Por eso la mirada de Efraín puede trasladarse hacia abajo, un poco y deleitarse... ella ha seguido el código vestimentario de la época, pero se ha vestido para maravillarlo a él.

Tanto María como Efraín se apropian del vestuario como hecho del poder que penetra los cuerpos, que los regula y los ata, que reivindica al revés, dejando visibles sus costuras, en medio de variadas tentativas de resistencia a esta vigilancia de los cuerpos engalanados, ya que a través de los vestidos y de la construcción de la apariencia Efraín se puede acercar más con su mirada, acariciándola desde lejos, sintiendo sus telas, reconociendo sus pliegues y también sus estados de ánimo.

María me buscó con mirada anhelosa por todas partes, y me divisó al fin a tiempo que yo saltaba el vallado del huerto. Dirígeme hacia donde ella estaba. Sus cabellos, conservando las ondulaciones que las trenzas les habían impreso, le caían en manojos desordenados sobre el pañolón y parte de la falda blanca, que recogía con la mano izquierda, mientras con la derecha se abanicaba con una rama de albahaca (XLVI).

Siguiendo a Pagotto en su lectura de Deluze y Guattari, esta resistencia a través de los modos de expresión de los cuerpos, entre los que el vestuario es manifestación primordial, implican “creatividad, deseo, potencia afirmativa de la vida” (2010, p. 61). Por ello, e inscritos en los códigos dominantes del decoro, los vestuarios y la apariencia en general de María (colores, telas, adornos, cabello,

postura, gestos), se organizan en la sintaxis de un mensaje que escribe la historia íntima de los dos (de Efraín y María), marcando sobre todo sus encuentros, que se hicieron más cercanos con la construcción táctica de la apariencia, es decir, una construcción cuestionadora del orden moral en el que están inscritos sus cuerpos:

Su mano derecha estaba ya jugando sobre un brazo de la butaca, y era así como solía indicarme que podía tomarla [...] XLVI.

Efraín la vería, cuando salió de casa a los trece años, igual que a su regreso seis años después.

Tenía nueve años. La cabellera abundante, todavía de color castaño oscuro, suelta y jugueteando sobre su cintura fina y movable; los ojos parteros [...] tal era la imagen que de ella llevé cuando partí de la casa paterna: así estaba en la mañana de aquel triste día, bajo las enredaderas de las ventanas de mi madre (p. 23).

Al momento de la gran despedida, trataría ella de volver a escenificar la apariencia que tuvo en el momento de mayor deslumbramiento entre los dos. María se preocupaba del lenguaje del cuerpo: de los vestidos que iba a lucir, según la ocasión, pero también y sobre todo, según lo que deseaba expresarle a Efraín: una rosa viva o un clavel marchito en el cabello pronunciarían por sí solos su altivez o su agonía; unos pies desnudos y unos brazos sin mangas dejarían insinuado la posibilidad del roce; unos rizos al viento alcanzarían los hombros de Efraín, pero los cabellos tejidos en un par de trenzas danzarían en su espalda y bordearían su talle, llamando definitivamente la atención de este hombre y convocando su mirada.

María dejó, entonces, caer el velillo sobre su rostro y, al través de la inquieta gasa de color de cielo, buscaba algunas veces mis ojos con los suyos, ante los cuales todo el esplendor de la naturaleza que nos rodeaba me era casi indiferente.

Las telas evidencian los pliegues naturales del cuerpo, pues la piel no es indiferente a ese contacto; el cuerpo en movimiento plisa la tela y la tela se arrellana en la piel. Presentimos que María se divierte arreglándose y vistiéndose, puesto que prefigura una imagen particular o una apariencia que desea reflejar mientras hace su costura, entregada completamente a la imaginación o a la ilusión con su propio cuerpo. Era domingo el día antes de la despedida de Efraín y ella desea agasajarlo con su presencia, por ello le dice: "...y debieras decirme cómo te agrada más verme para vestirme de ese modo" (p. 289)

Jugando a articular significantes con el cuerpo, María se presenta cada vez en los escenarios que dispone la casa, vestida, adornada o peinada proponiendo claves de seducción sutil. Desde su cuerpo condicionado por el discurso dominante de la escenificación de la apariencia y el control de las emociones, María plantea alternativas para aprovechar esa posición, a partir de la cual, como mujer enamorada, alcanza el cuerpo lejano de él. Se rompe el orden tácticamente (De Certeau, 1996), pues es una acción que evade por un momento el discurso dominante, aunque no pueda cambiarlo.

Mi brazo oprimió suavemente el suyo, desnudo de la muselina y encajes de la manga; su mano rodó poco a poco hasta encontrarse con la mía; la dejó levantar del mismo modo hasta mis labios; apoyándose con más fuerza en mí para subir la escalera del corredor [...] (p. 151).

En ese mismo sentido, la fijación o el énfasis permanente de Efraín en el paisaje humano y natural, da cuenta de una postura costumbrista que se aúna o imbrica con la pasión por María como el factor romántico de la novela³¹. Ella siempre será paisaje, naturaleza viva y su vestuario, a veces verde, a veces azul intenso como las noches, o claro como el cielo despejado, estará enredado a esos paisajes tenues o monstruosos, según el estado de ánimo del protagonista.

Sobre los ropajes turquíes de las montañas blanqueaban algunas nubes desgarradas, como chales de gasa nívea que el viento hiciese ondear sobre la falda azul de una odalisca; y la bóveda diáfana del cielo se arqueaba sobre aquellas cumbres sin nombre, semejante a una urna convexa de cristal azulado incrustada de diamantes (p. 203).

El vestuario sigue sonando como los acordes de una coraza que choca con el aire y las miradas. Desde el segundo capítulo Efraín trae a la memoria esos sonidos de los colores y las texturas. Suena la falda cuando María se monta al caballo retinto para ir al matrimonio de Tránsito, sonido que apacigua al animal bravío, ya familiarizado con el eco de los vestidos de ella y con el cuerpo que estos contienen:

-
31. Anderson Imbert (1971) dice que la novela María enfrenta estilísticamente rasgos románticos costumbristas y realistas europeos, pero en su estudio queda la idea de que la novela surge de una “encrucijada e influencias extranjeras”. Atendiendo a este punto, Jaime Mejía Duque dice que hay que tener cuidado a la hora de hablar de la literatura colombiana a partir de rasgos definidos para la literatura occidental. Mejía Duque (1974) afirma que no es tanto lo romántico vs. lo costumbrista como dice Imbert, sino que es el entrelazamiento de uno y otro rasgo: el hombre inserto en el paisaje, esa casa alejada de tensiones sociales de la época, una necesidad de idealizar un estado armónico de las relaciones; pero ese hombre inmerso allí sufre una tragedia personal, su yo está sitiado por el dolor.

No estaba yo muy tranquilo cuando hice montar en el retinto a María: ella, antes de saltar de la gradilla al galápago, le acarició el cuello al caballo, inquieto hasta entonces: éste se quedó inmóvil esperando su carga, y mordía el freno, atento hasta al más leve ruido del ropaje.

— ¿Ves? —me dijo María ya sobre el animal—; él me conoce: cuando papá lo compró para ti, tenía enferma esta mano, y yo hacía que Juan Ángel lo curara bien todas las tardes (p. 171).

Vibra la sala a su paso y la falda que se acaricia con las cortinas y las sábanas, en medio de la vida cotidiana de la casa, aturde el alma del hombre apegado al buen juicio.

Soñé que María entraba a renovar las flores de mi mesa, y que al salir había rozado las cortinas de mi lecho con su falda de muselina vaporosa salpicada de florecillas azules (p. 11).

El vestuario suena porque revela la identidad de quien lo lleva puesto (persona harto conocida o soñada) y permite intuir la materialidad que lo rodea o las condiciones del contexto. Si los vestidos rozan las cosas que los rodean es porque son largos y tienen enaguas amplias, que les dan caída y volumen a las faldas, de tal modo que al pasar la tela por un suelo áspero generará un sonido que irá acompasando las pisadas. Los vestidos que suenan también nos dejan imaginar que la casa estaba decorada con diversos tipos de muebles gruesos, voluminosos, que no se movían por años de su sitio.

En este caso, los vestidos susurran como si guardaran un secreto, debido a que detrás de ellos hay un cuerpo deseado que se puebla de velos, se muestra y se oculta.

Cuando en un salón de baile, inundado de luz, lleno de melodías voluptuosas, de aromas mil mezclados, de susurros de tantos ropajes de mujeres seductoras, encontramos aquella con quien hemos soñado a los dieciocho años, y una mirada fugitiva suya quema nuestra frente, y su voz hace enmudecer por un instante toda otra voz para nosotros, y sus flores dejan tras sí esencias desconocidas; entonces caemos en una postración celestial... (p. 7).

Es el recorrido sigiloso y zigzagueante de un cuerpo que danza entre la exhibición y la ocultación en aquel recuerdo de los años de adolescencia de Efraín en Bogotá; cuerpos de mujeres con vestidos largos conformados por enaguas más pesadas que la sobrefalda, que tapan los tobillos, vestidos que friccionan los suelos, a veces de mármol, a veces de alfombra, generan un sonido y un

significado diferentes en la memoria de Efraín en relación con aquel sonido y sensaciones provenientes de las polleras de María o de sus hermanas, quienes caminan sobre el piso de piedra o sobre la hierba en la mañana o en el interior de la casa cuando las faldas besan las cortinas.

Soñé que María entraba a renovar las flores de mi mesa, y que al salir había rozado las cortinas de mi lecho con su falda de muselina vaporosa salpicada de florecillas azules (p. 11).

Es la piel camuflada en la tela, absorta, con pliegues que no razonan en la alegría dúctil de un primer día de sueño en la casa patriarcal: “...nos separaría sólo un paso” dice Efraín, mientras contempla esa barrera aterciopelada: un vestido único incrustado al compás de la naturaleza que se revuelve con sus vientos y tormentas, que a Efraín le pareció más oscuro que el del día anterior en su primer encuentro. Desde la ventana abierta de par en par, en el capítulo IV, reconoció el pañolón púrpura, obsesión que pasó del pecho a la cintura de un día para otro.

Cada cuerpo juega a su manera con el tejido que lo cubre; a veces este tejido flota, a veces se queda estático, lúgubre, pero siempre está anudado con el entorno, con el núcleo fundacional, con la casa, con la nación, con la ley; así María amarra y desamarra su delantal y juega ya con menos pudor con sus pies desnudos y sus trenzas frente a Efraín, con la vivacidad y coquetería de quien reconoce la estructura convencional impuesta sobre los cuerpos y la trastoca con un detalle aparentemente simple:

Sus ojos brillantes tenían la apacible alegría que nuestro amor les había quitado; sus mejillas, el vivo sonrosado que las hermozeaba durante nuestros retozos infantiles. Llevaba un traje blanco sobre cuya graciosa falda ondulaban las trenzas al más leve movimiento de su cintura o de sus pies, que jugaban con la alfombra [...] Ella bajó los ojos fingiendo anudar de nuevo los largos cordones de su delantal de gro azul; y cruzando luego las manos por detrás del talle, se recostó contra una hoja de la ventana [...] (p. 286).

Sin embargo, la apariencia de los miembros de la Casa de la Sierra es, principalmente, ese recubrimiento sólido de vestidos y adornos, de gestos y posturas meditadas, de palabras aromatizadas, ejemplo o modelo de decoro en la compleja red de relaciones que se tejen desde allí con otros grupos sociales. Las huellas que la remarkan, perfectamente legibles al otro, permiten acercamientos o distancias, donde el cuerpo siempre es el eje de un límite. Y es el vestuario el objeto que fija esos límites de la moralidad. Tejer distancias con telas para no tropezar con el otro con su piel y que los cuerpos se encuentren amparados por

el auxilio de la convención, es una de las herramientas de la escenificación de la apariencia más representativas de la novela.

En este juego, el vestido sobrecodifica el cuerpo, disciplinando también la corporeidad, desplazando su constitutiva animalidad o tapándola, encajando la expresión en telas, adornos, vestidos, estilos: “Se trata de una abolición premeditada del cuerpo y de las coordenadas corporales, por las que pasaban las semióticas polívocas o multidimensionales” (Deluze y Guattari, 2000, p. 185).

Transgredir ese orden es tarea de los sentidos y de su interacción con los objetos cercanos al cuerpo: olfatear es uno de esos actos del esquema de percepción que permiten al sujeto conocer y reconocer las superficies y empaparse de ellas antes de saborearlas; interacción íntima que en la temporalidad del siglo XIX era prohibida en la socialidad cotidiana (pues nos acercaba a la animalidad) y sólo podía cobrar vigencia en el interior de la habitación.

Allí donde estaban las flores y en medio de sus delicadas ramas Efraín encuentra el espacio propicio para volver a acercar la nariz al cuerpo de María, como entre un bosque menudo, e imaginar el olor cóncavo, subterráneo que hay entre sus vestidos. De esta manera el vestido no sólo tapa, sino que acumula, envuelve, fermenta la vida:

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... (p. 20).

La naturaleza del cuerpo domada con el vestido era principal en la vida familiar de la Casa de la Sierra, dentro de la cual las mujeres debían estar tan arregladas como cuando se anunciaba la llegada de una visita, diferente a lo que pasaba en la casa de los colonos antioqueños donde las mujeres disponían sus cuerpos siempre para la actividad doméstica. Pero si esa visita era precisamente Efraín, las mujeres de la casa se acicalaban más que de costumbre, marcadas por la realidad de que las prendas que llevaban eran una prolongación de su carne y del destino de su género, pero felices de exhibir lo que la naturaleza les había regalado de belleza en honor a su virtud:

Las mujeres parecían vestidas con más esmero que de ordinario [...] Las trenzas de sus cabellos, gruesas y de color de azabache, les jugaban sobre las espaldas, al más leve movimiento de los pies desnudos, cuidados e inquietos. Me hablaban con suma timidez (...) (p. 28).

Por su parte, la vejez en el hombre tiene un valor moral que pesa más en la escenificación de su apariencia que el vestido que luzca; pliegues, arrugas, surcos revelan lo que su alma ha cultivado en bondad:

Con la vejez la fisonomía de José había ganado mucho: aunque no se dejaba la barba, su faz tenía algo de bíblico, como casi todas las de los ancianos de buenas costumbres del país donde nació: una cabellera cana y abundante le sombreaba la tostada y ancha frente, y sus sonrisas revelaban tranquilidad de alma (p. 29).

Es la calidad del alma que se tatúa en la piel y que se enlaza en el conjunto de la apariencia para ser mensaje, inscripción imborrable de lo que se lleva por dentro; así lo presenta Serres: “El alma y el cuerpo no se separan, se mezclan inextricablemente, incluso sobre la piel” (2003, p. 30).

Por su parte, los cabellos son una prolongación de la piel, como fibra textil del cuerpo. A veces tejidos en un par de trenzas muy largas en los momentos más formales cuando se debía domar y reprimir su frondosa sensualidad, socialmente visible. Los cabellos de María a veces estaban sueltos y ondulantes como una cortina por la que el viento y las miradas de Efraín se regodeaban en sus instantes más livianos e íntimos: al salir del baño o en las mañanas, antes de ataviarse completamente. El pelo trama, igualmente, un lenguaje simbólico, una conducta ritual de María en la novela. Trenzados o sueltos, los cabellos de María siempre estarán rozando la frente, las mejillas o los hombros de Efraín.

Y siempre que sentado cerca de la mesa, ellas en pie a uno y otro lado de mi asiento, se inclinaba María para ver mejor algo que estaba en mi libro o en las cartas, su aliento, rozando mis cabellos, sus trenzas, al rodar de sus hombros, turbaron mis explicaciones, y Emma pudo verla enderezarse pudorosa (p. 38).

De cualquier manera, en la espalda o en dos mechones sobre los pechos, su volumen y largo simulaban el manto de la Virgen enmarcando el rostro de una mujer casadera y delatando toda su juventud y la disposición para la sexualidad:

Los bucles de la cabellera de María, que recorría lentamente el jardín asida de mi brazo con entrambas manos, me habían acariciado la frente más de una vez; ella había intentado reclinar la sien sobre mi hombro; nada nos decíamos... De repente se detuvo en el extremo de una calle de rosales; miró por algunos instantes hacia la ventana de mi cuarto, y volvió a mí los ojos para decirme:

-Aquí fue; así estaba yo vestida; ¿lo recuerdas? (p. 238).

De hecho, cuando María y Efraín ya han reconocido mutuamente sus sentimientos, ella aparece, a la mañana siguiente, con los cabellos sueltos y recién lavados, como una esposa después de la primera noche de amor. Desde allí los cabellos de María comunicarán tanto como sus vestidos y distinguirán su estatus sexual. Este indicio de entrega matrimonial, nos remite a los estudios etnográficos sobre el simbolismo ritual de los pueblos primitivos, citados por Leach (1967) en el texto *Cabello mágico*, especialmente el de Fortune (1931, p. 50) para quien “el cuidado del cabello es un servicio recíproco entre el marido y la mujer” (p. 94).

Cuando Efraín ya le ha declarado a María su amor, al otro día ella se escenifica tan natural, iluminada por la suavidad de su piel recién salida del baño, todo ese brillo y la sultura de su cabello a medio peinar la proponen familiar, cercana corporalmente a Efraín:

Nunca las auroras de julio en el Cauca fueron tan bellas como María cuando se me presentó al día siguiente, momentos después de salir del baño, la cabellera de carey sombreado suelta y a medio rizar, las mejillas de color de rosa suavemente desvanecido, pero en algunos momentos avivado por el rubor; y jugando en sus labios cariñosos aquella sonrisa castísima que revela en las mujeres como María una felicidad que no les es posible ocultar... (p. 36).

Mucho tiempo debía dedicarse al arreglo de estos cabellos tan abundantes. Acicalarlos requería medida, trenzarlos exigía destreza y la ayuda de las hermanas, quienes se peinaban unas a otras, en tanto aguardaban entregarse en matrimonio, momento en el cual deberían peinarse a sí mismas para sus maridos; mientras tanto, eran cómplices de la tersura y del brillo de esa túnica fina de pelo que, adornando la cabeza (residencia del pensamiento y del alma³²), imponía piedad y requería de los más exquisitos bálsamos caseros, guardados en secreto con pudor, pues no era de buen gusto mostrar o delatar las horas y la preocupación dedicada al aliño de sí mismo, para no pecar por poca modestia. En todo caso, el arreglo del cabello sería un ritual elaborado sesudamente, tanto como el de vestirse.

Ponerse colonia en los cabellos también era una costumbre importante. En el capítulo xxx nos enteramos de que los cabellos se le han ido cayendo al padre... él disculpa su calvicie contando la historia del aseo que le proporcionaba a su cabeza desde que tenía veinte años, en el afán de responder a un orden corporal higiénico, según el cual los cabellos debían oler tan bien como el cuerpo en

32. Se puede intuir que, según el pensamiento patriarcal de la época, los hombres desarrollaban la razón en la cabeza, las mujeres guardaban su alma en sus cabellos.

general. Una cabeza sucia o con mal olor, no podía contener ideas bondadosas y edificantes.

Pues cuando yo tenía veinte años -prosiguió-, es decir, cuando me casé, acostumbraba bañarme la cabeza todos los días con agua de Colonia. Qué disparate, ¿no?

– Y todavía –observó ella.

Mi padre se rió con aquella risa armoniosa y sonora que acostumbraba (p. 144).

María le advierte que esta no es una costumbre del pasado y que él continúa perfumando sus cabellos con agua de colonia, como tal vez también lo aprendió a hacer su hijo Efraín, quien heredó la frondosidad de su cabellera juvenil.

El acto ceremonial cumbre con el cabello en la novela se da cuando María pide que se le corten las trenzas al morir y se las entreguen a Efraín. De este gesto ritual se encuentra referencia en algunas culturas³³, donde es la mujer quien se rapa la cabeza a la muerte del marido, en señal de luto por la pérdida, despojándose con ello de la belleza que sus cabellos le otorgaban y ofreciéndosela como símbolo de respeto al esposo muerto, a quien guardará fidelidad hasta tanto hayan crecido nuevamente sus cabellos, tiempo después del cual ella vuelve a la vida y puede buscar una pareja nueva. En la novela, María no es la viuda, pero tampoco será la esposa; ella ha cuidado sus cabellos y, a través de estos, su cuerpo para el posible cónyuge; como muestra del dolor y del luto por un amor no consumado le entrega las trenzas a Efraín, prenda de su virginidad, dramatizando así el rechazo a la muerte.

En el caso de los hombres, la barba poblada fue por mucho tiempo signo de masculinidad, de fuerza; pero ya la generación a la que pertenecía Efraín usaba el pelo en la cara en forma de bigote o barba, perfectamente cuidados, al igual que las patillas pulidas. El corte del pelo y el peinado de los cabellos se sumaban a estas características civilizadoras, desde la apariencia, de los impulsos primarios agresivos.

En la urbanidad de Ospina (1917) era afeminado afeitarse toda la barba, como lo hacían los ingleses, para parecer más aseados. Tal vez esta preocupación radicaba en el imaginario de masculinidad, donde la noción de imberbe, representa inmadurez, falta de fuerza y de carácter.

33. Bronislaw Malinowski, antropólogo de origen polaco y experto en la antropolología social desarrolló en las Islas Trobriand (localizadas al oriente de la costa de la Isla de Nueva Guinea), un estudio etnográfico sobre sus habitantes, donde registró los rituales que realizaban sus habitantes con el cabello, cuyos resultados quedaron registrados en numerosos libros, entre ellos el llamado: Islas Trobriand (1915).

La lucha de los caballeros también es desde su aspecto exterior y el rostro se expone como contenedor de la juventud, de la vitalidad y de las cualidades de la interioridad masculina que exigía la Nación. Carlos es un ejemplo de ello: la boca fresca aún nos muestra al joven que empieza a debatirse en las lides del amor y está listo para ello; en la frente tersa se refleja toda la tranquilidad de Carlos y la esperanza por el futuro, la cual Efraín no podía compartir del todo en medio de su fatalismo romántico; el rostro de porcelana y las mejillas sonrosadas lo distinguían como una persona enmarcada en el ideal de blancura, importante para emprender el viaje hacia tiempos prometedores y por venir. Efraín se fija en la negrura del cabello de su amigo, bastante poblado, y en el grosor de sus patillas, las cuales delataban un fortalecimiento varonil y, sobre todo, le daban un aire conquistador que retaba las cualidades físicas de Efraín, en un momento decisivo para los dos, pues se planteaba silenciosamente la lucha por los afectos de María. Recordemos que Carlos y su padre, en el capítulo XXII visitan la Casa de la Sierra con la intensión expresa de que Carlos pida la mano de María. Igual que en las mujeres, la frondosidad del cabello de los hombres era muestra total de su disposición sexual y sensual:

Carlos había regresado al Cauca ocho meses antes que yo. Durante ese tiempo sus patillas habían mejorado, y la negrura de ellas hacía contraste con sus mejillas sonrosadas; su boca conservaba la frescura que siempre la hizo admirable; la cabellera abundante y medio crespa sombreaba su tersa frente, de ordinario serena como la de un rostro de porcelana. Decididamente era un buen mozo (p. 98).

A pesar de que no es explícito entre ellos dos, Carlos sabe que empezará una batalla. No es indiferente a la tensión que en la casa de la Sierra se extiende en el triángulo Efraín - Carlos - María, y la corrección casi desafiante de su apariencia evidencia que hay una puesta en escena pendiente frente a María que él está empeñado en ganar, suponiendo que tiene todas las cualidades en su apariencia para hacerlo. Al final de esta escena aparece un espejo en la novela que refleja el rostro de Carlos, embelesado en sí mismo, puliéndose sus patillas y plisando su corbata antes de empezar la función, con el gesto de un dandy francés quien, con la precisión y paciencia de un experto, hace énfasis en el detalle de su vestuario, tan importante en su orden corporal distintivo: ajusta el lazo de su corbata con la corrección de una modista.³⁴ Efraín se venga

34. Aparece aquí por primera y única vez la alusión a las mujeres que confeccionan y cosen ropa como un trabajo por el que reciben una remuneración a cambio y generalmente era una tarea paralela a sus funciones domésticas, figura completamente diferente a la de las jóvenes de la casa y su labor de costura en función del perfeccionamiento de su interioridad para el gobierno del hogar. "La hechura de trajes, actividad que daba prestigio y generaba un lucro importante, se reservaba a los varones" (Martínez-Carreño, 1994)

del amigo con esta comparación, pues la labor de la modista en el siglo XIX era menor, medida con la del sastre, personaje más respetado, considerado maestro en la labor vestimentaria:

Al llegar ahí sonó la campanilla del comedor avisando que el refresco estaba servido. Carlos, suspendiendo la fiscalización de mis libros, se acercó al espejo, peinó sus patillas y cabellos con una peinillita de bolsillo, plegó, como una modista un lazo, el de su corbata azul, y salimos (p. 102).

El sistema vestimentario

Vestido - signo

La economía de la distinción que se aprecia en el vestuario es parte de un sistema vestimentario.³⁵ Para Barthes (2003) la moda es privativa de las sociedades modernas industriales y técnicas. En las sociedades antiguas o pre industriales no había moda, sino una indumentaria codificada estricta e inmutable. De esta manera, cada individuo poseía un tipo de vestuario regulado por su pertenencia social: aristócrata, burgués, campesino, etc.

El vestido en la sociedad moderna/colonial ha representado las diferencias sociales, diferencias que, para Roland Barthes, en Europa simulaban hacerse más difusas con la ilusión democrática de la Francia del siglo XVIII, cuando el auto control del cuerpo (la contención de todo tipo de ostentación) y las ideas de una sociedad igualitaria y que estuviera dispuesta al trabajo, se encarnaron en un estilo de traje ascético: "...ese vestido masculino de arquetipo austero, sobrio, cerrado. Ese vestido hacía desaparecer las diferencias de clase" (p. 415). Debido a que prevaleció la necesidad de distinción de las clases altas con respecto a las masas, los trajes de hombre empezaron a añadir detalles o naderías, ya que no se podían cambiar las formas establecidas para las prendas: "Un hombre del siglo XIX, al no poder modificar la forma de su chaqueta, se distinguía del vulgo por su manera de anudar la corbata o de llevar los guantes" (p. 416).

Elías (1988, p. 179) explicará las transformaciones históricas de la estructura de las clases sociales, con sus reveses en las manifestaciones corporales, según formas de refinamiento inclusivas de la distinción social, impuestas por los

35. En el *Sistema de la Moda*, Roland Barthes afirma que el sistema vestimentario constituye un conjunto axiológico: restricciones, prohibiciones, tolerancias, aberraciones, fantasías, congruencias y exclusiones, que lo constituyen. "La indumentaria es esencialmente un hecho axiológico" (2003, p. 353).

sectores privilegiados, con el afán de mantener la potestad reguladora de lo que hacen y se ponen los cuerpos.

En la publicidad de los primeros años del siglo xx se evidencia lo que Toussaint-Samat (1994, p. 115) plantea: que “las sociedades suelen tener conciencia de que la presencia o la ausencia de uno u otro signo de la ropa puede poner en peligro el orden social” o puede mantenerlo y sugiere tres categorías de interpretación sobre el uso de los vestuarios, según la proximidad de la ropa o del cuerpo vestido a un orden social y económico dado: a) como igualdad real b) como aspiración a una mayor igualdad c) como inversión ideológica de la realidad.

El discurso de la publicidad interpelaba al hombre para que estuviera vestido según la gramática de los buenos modales, con lo cual se le abría la oportunidad de “gozar” de una mayor igualdad social, al proyectar una imagen moderna, es decir, pulcra. Las sastrerías que hacían vestidos a la medida, vendían las siluetas y vestuarios con materias primas inglesas o francesas, símbolo del contacto con el mundo civilizado. El cuerpo que se aproximaba a las telas europeas, quedaba investido de esa virtud: ser moderno. Lo vemos en este anuncio de prensa de 1920, del periódico *El Relator*:

¿Quiere verse usted correctamente vestido? Dirijase a la SASTRERÍA MODERNA, de esta ciudad donde hay lindo surtido de paños ingleses y franceses de calidad extra, y mande hacer sus vestidos inmediatamente. Se garantiza esmero en el trabajo y puntualidad en los compromisos.

En la novela *María*, esas distinciones entre los hombres, a través del vestuario y las maneras son muy evidentes en el capítulo XIX. En los diferentes diálogos entre Efraín, Emigdio y don Ignacio (padre de Emigdio), son claras las diferencias entre los hacendados tradicionales, dados más a luchar por cumplir con un ideal social de blancura, a formar sociedades conyugales convenientes³⁶ y

36. “-Hombre, Matilde es de Bogotá como la pila de San Carlos, como la estatua de Bolívar, como el portero Escamilla: tendría que echárseme a perder en la trasplanta. ¿Y qué podría yo hacer para evitarlo? /-Pues hacerte amar de ella siempre; proporcionarle todos los refinamientos y recreaciones posibles... en fin, tú eres rico, y ella te sería un estímulo para el trabajo. Además, estas llanuras, estos bosques, estos ríos ¿son por ventura cosas que ella ha visto? ¿Son para verse y no amarse? /-Ya me vienes con poesías. ¿Y mi padre y sus campesinadas? ¿y mis tías con sus humos y gazmoñerías?, ¿y esta soledad?, ¿y el calor?... ¿y el demonio...?” (p. 252). En esta conversación entre Carlos y Efraín, el primero manifiesta vergüenza y pesadumbre por su origen rural, porque aunque sea dueño de tierras y fortuna en ganado y caballos y tenga un gran ingenio, se sabe alejado de la fuente de la civilización, es decir, del capital social de blancura necesario para tener un “verdadero” estatus dentro de la colonialidad del poder. Bien lo dice Castro-Gómez (2005), inspirado en Mignolo: es que más que la riqueza

a la conservación de la tierra, con respecto a una nueva clase liberal, también hacendada, que, a la sazón del trabajo de la tierra y del movimiento, sin el amparo del refinamiento, fue ganando terreno política y económicamente. Dice Emigdio con respecto a Carlos:

—*Todavía se burla de mí porque enlazo, hago talanquera y barbeo muletos; pero él tiene que hacer lo mismo o reventar. ¿No lo has visto?*

—No.

—*Pues ya lo verás. ¿Me crees que no va a bañarse al río cuando el sol está fuerte, y que si no le ensillan el caballo no monta por no ponerse moreno y no ensuciarse las manos [...].*

Y más adelante don Ignacio continúa con la carcajada irónica que había lanzado su hijo, frente a los signos de distinción de Carlos:

Nada, nada: los bogotanos les tienen miedo al sol y a los toros bravos; por eso los muchachos se echan a perder en los colegios de allá. No me dejará mentir ese niño bonito hijo de don Chomo (Carlos): a las siete de la mañana lo he encontrado de camino aforrado con un pañuelo, de modo que no se le veía sino un ojo, ¡y con paraguas!.. (p. 72).

Las relaciones de las personas con la sociedad se hacen cuerpo en el vestido y este despliega una gramática que da sentido a los objetos que les rodean, por tanto “...el vestido es, como ninguna otra cosa, objeto a la vez histórico y sociológico” (Barthes, p. 348).

Miremos que en el mismo capítulo XIX, Efraín describe detalladamente el cuerpo vestido de don Ignacio (su decorado) y que, según las costumbres de distinción establecidas en la Casa de la Sierra, no coincide con el lugar social de “rico propietario”, como el mismo Efraín le llama; sin embargo, esta descripción ya caracteriza a un nuevo tipo de sujeto entre los grupos privilegiados del contexto de la novela.

importaba la marca de origen, la raza para configurar la escenificación de la apariencia. Él ha interiorizado esas políticas corporales clasificatorias y ubica a sus familiares en lo mal educado, en el mal gusto propio de aquellas personas que se han criado en el campo y que no han accedido a las mieles elitistas de la ciudad letrada. El mismo espacio, el ambiente, la naturaleza es nociva porque es indomable, no como la ciudad, obra del hombre moderno. El calor es mal sano para el intelecto, como lo dijeron muchos ilustrados de principios del siglo XIX. Matilde jamás gozaría en este valle inundado de bosque y lo apreciará con sus sentidos sólo como un lugar exótico, aunque Efraín diga lo contrario, más guiado por su ideal romántico. Carlos siente que está enfermo de tedio.

...zamarros de león raídos y con capellada; espuelas de plata con rodajas encasabeladas; chaqueta de género sin aplachar y ruana blanca recargada de almidón; coronándolo todo un enorme sombrero de Jipijapa...

Recordemos que en el Cauca Grande de esos tiempos coexistía un conjunto social complejo, con base en una división de clases: amos terratenientes, esclavos, colonos, pequeños propietarios, manumisos y agregados (Cristina, 2005). Sin embargo, Isaacs trata de borrar las tensiones entre ellos, configurando una poética de la armonía y la asepsia en las relaciones sociales por naturaleza desiguales.

De todas maneras, y a pesar de la coexistencia de clases, dichas tensiones en la novela se van a encarnar y a notar en la distinción que brindan las gramáticas del vestuario, la conducta y las maneras de cada uno de los personajes, inscritos en los grupos sociales anteriormente nombrados.

Los movimientos y la conducta dialogan con los vestuarios, dan una carga moral al cuerpo y modulan sus gramáticas. El cuerpo, sus transacciones y sus vestidos, dan cuenta de una idiosincrasia social y de unos hábitos. Esto quiere decir que la forma como las mujeres y los hombres utilizan sus cuerpos y los visten, demuestra el tipo de sociedad en la que están circunscritos (Mauss, 1934, p. 388). El arte de usar el cuerpo resulta de una inmersión pedagógica en lo social, por medio de la cual ciertas acciones (y no otras) son ensambladas en el individuo, de acuerdo con el lugar que ocupe en la sociedad.

En el diario *Correo de Brujas* de 1903 se hace la descripción de un hombre cuyas características son propias de la masculinidad barbarizada en función del ejercicio del poder; nuevos burgueses, personas sin abolengo, pero que iban escalando en la sociedad a raíz de su talento en los negocios:

El otro, pisco gordo en la política, en el comercio, en todo, hasta en su casa. Hombre feliz que de sus rentas vive y sin afanes ni medida gasta, llámese D. Pacífico Carrera, General efectivo de Brigada, pobre en un tiempo, hoy rico negociante. Propietario de haciendas y de casas, y que en mulas trafica, las que vende sin el trabajo de comprarlas; cuasi banquero, gran señor, buen cliente de todos los casinos de elegancia, generoso anfitrión de grandes fiestas, del lujo amigo, y gastador sin tasa.

Barthes (2003) advierte que los estudios sobre el vestido deben ubicarlo en su función de significación, más allá de los móviles del pudor, la protección y el adorno: “El hombre se ha vestido para ejercer su actividad significativa. Llevar un traje es fundamentalmente un acto de significación, más allá de los motivos de pudor... Es un acto de significación y, en consecuencia, un acto profundamente social instalado en pleno corazón de la dialéctica de las sociedades” (p. 419).

En el ejemplo del capítulo XIX vemos los rasgos vestimentarios para la distinción entre las clases sociales e imaginarios de la familia de Emigdio y la familia de Carlos, y comprendemos cómo el vestido, en las relaciones con los cuerpos, no es sólo un acto individual de actualización de los gustos o las necesidades, sino que es igualmente institución colectiva de relaciones y valores (de usos, prohibiciones, tolerancias, derogaciones), es decir, un sistema de normas y valores que vinculan o no a los individuos y los significan en un momento histórica-social. Cambiar vestuarios sería mudar de ser y de clase.

En la *Gaceta Departamental* de 1919 se informa que el juez del Circuito de Buenaventura hace un llamado a comparecer a un hombre que describe así:

[...] SEÑALES NATURALES: *Un metro, sesenta y siete centímetros de estatura, color trigueño, cabeza pequeña de pelo crespo* [...] SEÑALES PARTICULARES: *Ninguna visible, sabe leer y escribir, es bastante culto, viste con decencia de cachaco, acostumbra afeitarse aun cuando está apenas saliéndole barba y bigote...*

Vestirse, adornarse, acicalarse el cuerpo constituyen acciones semióticas performativas que engendran transformaciones de la sociedad que condicionan comportamientos individuales y sociales, generan valores y visiones del mundo, proporcionan identidades y estilos de vida, crean un lenguaje y una estética y transmiten sentidos que orientan la acción social.

Los signos de distinción en el vestuario son en realidad detalles a los que Barthes llama “naderías”, con los que no se remarcaba pomposamente la superioridad, sino que eran gesto sutil, modesto y, sobre todo, reconocible de la dignidad y de la interioridad de quién las llevaba. En el caso de María, las flores transforman creativamente su cabellera ya entrelazada en un par de mechones que caen y se mueven a su compás.

Llevaba, como mis hermanas, la abundante cabellera castaño-oscuro, arreglada en dos trenzas, sobre el nacimiento de una de las cuales se veía un clavel encarnado (p. 8).

La ligereza de la muselina de su vestido permite que el cuerpo de María quede pegado casi a una segunda piel, cuyos pliegues son más fáciles de adivinar, y el pañuelo que cubre y descubre e insinúa el seno rompe con la continuidad del azul oscuro, se envuelve en su pecho y asciende hasta el encuentro con la piel desnuda del cuello... donde el vestuario no termina sino que permanece, como en una obra de arte, abierto a la imaginación sensual del enamorado, pues “... el detalle permitía hacer indefinidamente del propio vestido otro” (Barthes, p. 406), en un deseo de invención personal de la singularidad.

Las naderías tienen el poder de reinventar el vestuario y con ello la apariencia de los usuarios, como en el ejemplo que sigue a continuación, publicado en 1920:

SEÑORA: *Le ofrecemos un artículo de verdadera novedad que somos únicos en tenerlo: BANDAS PUGAREE, de seda, para adornar sus sombreros. Tendrá usted tantos sombreros como bandas compre.*

En el capítulo IV volvemos a encontrar la descripción del vestuario de María; otra vez aparece el pañuelo púrpura, pero puesto en la cintura..., el mismo pañuelo que el día anterior le cubrió los senos hoy le sirve para cubrirse los hombros, cuando rápidamente se da cuenta de que Efraín la observa desde la ventana, mientras ella juega con Emma y recoge flores; esta vez el cabello está suelto como dos trozos de seda que se reparten para cubrir, uno un pecho, el otro, parte de la espalda... Usados así, los detalles (o “naderías”), en aquella época hacían del vestido algo más que un objeto terminado: lo hacían un objeto tratado.

...llevaba un traje más oscuro que el de la víspera, y el pañolón color de púrpura, enlazado a la cintura, le caía en forma de banda sobre la falda; su larga cabellera dividida en dos crenchas ocultábale a medias parte de la espalda y el pecho; ella y mi hermana tenían descalzos los pies [...] Descubriome Emma: María lo notó, y sin volverse hacia mí, cayó de rodillas para ocultarme sus pies, desatándose del talle el pañolón y cubriéndose con él los hombros, fingía jugar con las flores (p. 12).

El vestuario, para Bourdieu (1991), pretende dar mensajes de dignidad en la conducta, corrección en las maneras y la idea de que el cuerpo no cede a la vulgaridad ni a la facilidad, esto último sobre todo en las mujeres. El vestuario y el embellecimiento corporal son una inversión y un esfuerzo importante, directamente relacionados con un valor moral o con una estética de lo moral: “En cuanto a las mujeres de la clase dominante, obtienen de su cuerpo una doble seguridad: creen [...] en el valor de la belleza y en el valor del esfuerzo para embellecerse, y asocian así el valor estético con el valor moral, se sienten superiores tanto por la belleza intrínseca natural de sus cuerpos, como por el arte de embellecerlos y por todo lo que ellas denominan la compostura, virtud inseparablemente moral y estética, que constituye negativamente lo ‘natural’ como dejadez” (Bourdieu, 1991, p. 204)

Vestido y discurso: el caso de Emigdio, Carlos y Efraín

Mi paisano había venido cargado con el sombrero de pelo color de café con leche, gala de don Ignacio, su padre, en las semanas santas de sus mocedades. Sea que le viniese estrecho, sea que le pareciese bien llevarlo así, el trasto formaba con la parte posterior del largo y renegrido cuello de nuestro amigo, un ángulo de noventa

grados. Aquella flacura; aquellas patillas enralecidas y lacias, haciendo juego con la cabellera más desconsolada en su abandono que se haya visto; aquella tez amarillenta descaspaando las asoleadas del camino; el cuello de la camisa hundido sin esperanza bajo las solapas de un chaleco blanco cuyas puntas se odiaban; los brazos aprisionados en las mangas de una casaca azul; los calzones de cambrún con anchas trabillas de cordobán, y los botines de cue ro de venado alustrado, eran causa más que suficiente para exaltar el entusiasmo de Carlos.

Llevaba Emigdio un par de espuelas orejonas en una mano y una voluminosa encomienda para mí en la otra. Me apresuré a descargarlo de todo, aprovechando un instante para mirar severamente a Carlos, quien tendido en una de las camas de nuestra alcoba, mordía una almohada llorando a lágrima viva, cosa que por poco me produce el desconcierto más inoportuno.

Ofrecí a Emigdio asiento en el saloncito; y como eligiese un sofá de resortes, el pobre sintiendo que se hundía, procuró a to do trance buscar algo a qué asirse en el aire; mas, perdida toda esperanza, se rehízo, como pudo, y una vez en pie dijo: – ¡Qué demonios! A este Carlos no le entra el juicio. ¡Y ahora!... Con razón venía riéndose en la calle de la pegadura que me iba a hacer.

¿Y tú también?... ¡Vaya! Si esta gente de aquí es el mismo demontres. ¿Qué te parece la que me han hecho hoy?

Carlos salió de la alcoba, aprovechándose de tan feliz ocasión, y ambos pudimos reír ya a nuestras anchas [...] Pasados los días estaba ya nuestro Telémaco vestido convenientemente y acicalado por el maestro Hilario y aunque su ropa a la moda le incomodaba y las botas nuevas lo hacían ver candelillas, hubo de sujetarse estimulado por la vanidad y por Carlos, a lo que él llamaba un martirio (Cap. XIX).

Vestirse es “transformar la carne en algo reconocible” (Entwistle, p. 22); de esta manera, esa piel, esa “carne” es abrigada por un código común y aceptable que, de cumplirlo como conciencia de buen tono, le evitará al sujeto la corrección y la censura. El cuerpo cernido por los símbolos del sistema social es obligado a forjar una imagen que transmita la información apropiada (identificable) sobre el cuerpo en sociedad, de acuerdo con las normas de la ocasión, la época, el contexto, entre otros. Emigdio, en el capítulo XIX citado anteriormente, no trasgrede conscientemente los códigos de la elegancia de la sociedad moderna colonial, sino que su condición es periférica; él vive ignorante de las presiones del sistema saber-poder que unge a la ciudad letrada del siglo XIX. Entonces, se acomoda, apresuradamente, a un ritual que hasta ahora le había sido indiferente, sin prever que su cuerpo estaría altamente vigilado (observado) y censurado (en la burla). Luego de la censura, el cuerpo de Emigdio entra en una dinámica de normalización, que implica la reivindicación de su cuerpo con el sistema de poder a través de la enseñanza impartida por sus amigos sobre el autocuidado de

su apariencia. Esto implica una transformación en los regímenes disciplinarios, en las relaciones de poder que se van asumiendo en una sociedad más moderna, cuando la disciplina corporal ya no se impone carcelariamente y desde afuera, sino que las personas van transitando hacia la autodisciplina, a responsabilizarse de sí mismas, como lo exige el latente siglo xx. El vestuario disciplina el cuerpo: “El vestir encaja en este proyecto reflexivo general como algo en lo que se nos insta a tener cada vez más en cuenta [...]” (Entwistle, p. 34), pues el cuerpo adquiere significados particulares a partir de la indumentaria que porta y es influido discursivamente en el ejercicio de su vida social.

La burla de los amigos Carlos y Efraín sobre la apariencia de Emigdio cuando llegó a Bogotá funciona como reprobación. Ya Carlos cuando le anuncia a Efraín: “te traigo la cosa más linda”, despliega el doble sentido que caracterizará este fragmento burlesco de la novela. El vestido de Emigdio no está separado de su cuerpo, pues refleja una manera de experimentar el mundo de la vida. Sus movimientos trastabillaban con la gran ciudad, con los enseres, con las costumbres, con los objetos que rodeaban este encuentro entre el cuerpo de Emigdio, portador de su condición social, y la sociedad en miras de modernizarse.

Los amigos, conocedores de los manuales para la apariencia y técnicas del vestir, dejan a Emigdio “... vestido convenientemente y acicalado por el maestro Hilario...” (p. 66), ya que le pusieron ropa a la usanza, ungiéndolo así con el discurso del vestido normalizado que le llegaba del capital cultural de sus amigos. Pero esto no bastaba para adaptar su cuerpo a la estructura y textura de las diferentes prendas que estaba usando: “... y aunque su ropa a la moda le incomodaba y las botas nuevas lo hacían ver candelillas, hubo de sujetarse, estimulado por la vanidad y por Carlos, a lo que él llamaba un martirio” (p. 66). Aquí comprendemos que los detalles del vestuario modifican la acción del cuerpo, pues el vestido y los accesorios dan una forma particular al cuerpo como objeto cultural simbólicamente configurado. Carlos hace las funciones de un legislador de ese orden, en este caso, juez vestimentario: el poder les dice cosas a los cuerpos a través de discursos sobre la “conveniencia”.

Los jóvenes de la clase alta de la época, según se relata en *Reminiscencias de Santafé de Bogotá*, se movían en un código de elegancia muy estricto, basado en hábitos de lujo que “a veces los ponían en aprietos” por las incomodidades que suponían para sus cuerpos algunas prendas o accesorios, pero también por la rigurosidad de las prácticas que eran altamente vigiladas por los grupos a los que pertenecían: botines de charol lustrados diariamente; corbatas sigilosamente anudadas con una competencia donde se fusionaban la maestría, el buen gusto y el ocio; la prominencia de cuellos, puños y pecheras de camisas tan impeca-

bles que “aparentaban ser de porcelana”. El reloj de cuerda era imprescindible, guardado en el bolsillo pero sostenido al vestido por una cadena de oro (o que aparenta serlo). Adicionalmente, los jóvenes habían incorporado la rutina de ir religiosamente a la peluquería para arreglarse el capul, las patillas y afeitarse el rostro, prácticas que postulaban un régimen de cuidado del cuerpo, o mejor una disciplina sobre la apariencia, cuyo vigor lo proporcionaban otros usos de detalles de lujo como el perfume, las mancornas, el prendedor de oro, el consumo de vinos o cigarros y la asistencia a eventos o espacios culturales. Dice el autor de *Reminiscencias de Santa Fé de Bogotá*: “Van a la ópera, a parque de orquesta; a toros a los puestos de sombra; en los hoteles se hacen servir ostras, vino de champaña Monopole y cigarros habanos de la Vuelta Abajo (de Ambalema) o Cigarros de la Legitimidad” (p. 49)

En la novela es claro que Efraín y Carlos representan esta estructura social y discursiva, en oposición al discurso de Emigdio, que invierte los hábitos de la élite:

Unas copas de vino y algunos cigarros ratificaron nuestro armisticio. Sobre el vino observó nuestro paisano que era mejor el de naranja que hacían en Buga, y el anisete verde de la venta de paporrina. Los cigarros de Ambalema le parecieron inferiores a los que aforrados en hojas secas de plátano y perfumados con otras de higo y de naranjo picadas, traía él en los bolsillos (p. 66).

Estaba Emigdio criado en la tradición austera del rico dueño de hacienda, que debía aprovechar lo poco, vivir en la mayor humildad y negarse a ver como destino próspero el derroche y la comodidad. En las casas de estos dueños de hacienda existía un cuarto destinado a guardar las ropas que iban dejando los parientes que morían o los jóvenes que iban creciendo, indumentaria que sería usada por cualquiera de los miembros de la casa. Los trajes “elegantes” de algún tiempo pasado conservaban los recuerdos de muchas fiestas y repetirían ocasión. La vestimenta se usaba funcionalmente y no era de gran importancia tener un estilo o seguirlo, pues su función principal era proveer de una envoltura material y moral al cuerpo, suficiente para la socialidad en el trabajo manual y el desplazamiento productivo. El sólo nombre del cuarto donde se guardaba la ropa explica la importancia que tenía para este sector de la sociedad la escenificación de la apariencia: según José María Cordovez (1899), se llamaba cuarto de los “trastajos”, es decir, el lugar donde se almacenaban los utensilios u objetos inútiles de la casa. Esto permite entender que la apariencia de Emigdio, a su llegada a la gran ciudad rompiera con el orden estético impuesto, pues en su cuerpo ostentaba un *collage* de vestuarios, más bien arreglados a mano y con terminados toscos, usados en épocas pasadas por diferentes cuerpos con tallas y alturas diferentes, que había encontrado en ese cuarto:

Los trajes viejos de zaraza desteñida y los demás rezagos de la ropa blanca se transformaban en camisas; los calzones de dril de tapabalaço se recortaban a la medida del postulante, y si el crecimiento era precoz, se le añadía lo necesario o se le adjudicaban al hermano menor (Cordovez, p. 43).

Sobre el cuerpo de los muchachos (Emigdio, Carlos y Efraín) pesan influencias estructurales de orden histórico y social que hacen plurales sus experiencias vestimentarias. Es la experiencia del yo en la vida cotidiana. Pero hay un discurso dominante: es el de sus amigos, quienes se comprometen a expresar la normalidad en él, con el fin de que no se resquebrajen las expectativas de las que está pendiente el mundo social al que ha llegado. Porque vestirse es “una práctica socialmente constituida” (Entwistle, 2002, p. 25), es primero privada al interior de la habitación (donde generalmente las personas se preparan para el ritual de la socialidad en el espesor de su desnudez), que luego pasa el umbral hacia el afuera, cavidad franqueada por las miradas de lo público. Los códigos de conducta y la civilidad en el vestuario y las maneras que ostentan Carlos y Efraín están contenidos en sus cuerpos como parte de la representación que hacen de su posición social. Para Elías (1988) esto responde a procesos sociales y psicológicos en medio del desarrollo histórico de la sociedad; en términos de Bourdieu (1991) es la manifestación de un capital social acumulado, cuya base es la constitución del hábitus. Las técnicas corporales (Mauss, 1934) que desarrolla el cuerpo enfundado en un traje formal requieren un entrenamiento que el personaje no ha realizado en su educación corporal. Emigdio está completamente incómodo con estas prendas que le exige el mundo urbano, pues aprisionan su cuerpo y le demandan movimientos que él no está acostumbrado a hacer. El vestido es, por tanto, un discurso que disciplina y controla el cuerpo.

Políticas de rostrificación

El énfasis en la parte superior del cuerpo resume el concepto de rostrificación, como un recurso que se da en una sociedad de distancias, como la que se exhibe en la novela *María*, inspirada por los paradigmas asépticos del positivismo, donde los ojos constituyeron el sentido privilegiado de un cuerpo racional, cuyo orden corporal radicaba en evitar el contacto físico con otro cuerpo, con el fin de mantener la ecuanimidad en los actos y pensamientos, la coherencia con la moral católica y para tomar distancia del supuesto caos del mundo sensible. Sobre este tema, Grosso (2009) cita un pasaje de David Lebreton que comenta: “Las sociedades occidentales (modernas) eligieron la distancia y, por lo tanto, privilegiaron la mirada y, al mismo tiempo, condenaron al olfato, al tacto, al oído, e incluso al gusto, a la indigencia”.

Muchos asuntos se comunican con la mirada en la novela *María*. La mirada es una puerta, que puede estar abierta o cerrada para anunciar las sensaciones del cuerpo. Dejar la puerta abierta de la mirada no era bien visto dentro de la gramática corporal decimonónica aunque, en todo caso, constituía la única forma de trasgredir el orden del discurso dominante. Las políticas corporales retienen la gestualidad o la moldean en una compleja red de discursos permitidos o no permitidos socialmente. “Pocos momentos después seguí a mi padre, que ocultaba su rostro a mis miradas” (p. 4).

En el ejemplo es el padre el que está convulsionado por las emociones que lo embargan, tristeza o nostalgia. Él oculta su rostro, impotente de poder domar su gestualidad, según un imaginario social, en el que el padre debe ser más racional que emocional.

El privilegio del rostro en función de ocultar de los cuerpos es otra de las evidencias del recurso de la rostrificación en la novela: política³⁷ de los modales y regente de la corporalidad, para la cual la cara pasó a ser la parte más digna del cuerpo de la mujer y traslado la mirada de los hombres hacia el rostro de sus amadas.

El recorrido de Efraín por el paisaje natural en la primera parte del capítulo II, arrobado por el frenesí de un encuentro sensual con él mismo (su cuerpo y sus recuerdos), es el anuncio de ese otro recorrido que hará por el cuerpo de María; ambos caminos los trazará con la mirada.

Las jóvenes ocultan su rostro y se sonrojan cuando son miradas, porque en el rostro está todo el cuerpo y mirarlo fijamente es casi como tocarlo.

La conversación se había hecho general; y mi hermana me preguntó casi en secreto por qué había preferido aquel asiento. Yo le respondí con un ‘así debe ser’, que no la satisfizo: mirome con extrañeza y buscó luego en vano los ojos de María: estaban tenazmente velados por sus párpados de raso-perla.

De esta manera, la mirada no censurable debía ascender, asentarse en el extremo superior del cuerpo, desprenderse de los miembros inferiores, que van camino hacia

37. Deleuze y Guattari (2000) dirán que una política es un dispositivo socio-histórico. Hablamos de políticas corporales con Deleuze y Guattari, quienes teorizan sobre la producción social de los cuerpos, la cual se basa en una política, es decir, en un agenciamiento social desde los cuerpos que se hace en el terreno del significado dominante y la subjetivación dominada y tal vez rebelada; de la dominación a la lucha o a la naturalización, como fuerzas externas e internas, respectivamente, desde las que las personas forjan su existencia y sus formas de expresión.

la perdición en la plenitud de la sexualidad femenina. En ese sentido, cuerpo y rostro son producciones del poder desde donde se amarra y se controla a la interioridad. El desorden positivo del cuerpo popular que tiende hacia abajo, hacia las regiones inferiores y más fértiles, del que nos habla M. Bajtín en su obra *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* (2005), es del que se quiere liberar esta política ennoblecedora del rostro para reprimir las naturales orientaciones hacia las zonas bajas del cuerpo que implican secreciones, fornicación, infierno, injurias y rebajamiento (Bajtín, p. 334).

En el rostro de María estaba todo su cuerpo. Efraín se solazaba leyendo y descifrando las señales que dejaba el amor en sus mínimos rasgos. Las tramas de la gestualidad que iban y venían entre los rostros de Efraín y María conspiraban contra el silencio impuesto a los enamorados en aquella época:

Sea que hubiese oído las últimas palabras de mi padre sobre mi viaje, sea que no pudiese prescindir de su timidez genial delante de este, con mayor razón desde que él le había hablado de nuestro amor, se puso algo pálida. Mientras acabada de firmar, la mirada de María se paseaba por las láminas del cuarto, después de haberse encontrado furtivamente con la mía (p. 143).

El gesto y la palabra, siempre sometidos al dominio invisible del espíritu (la bondad o la maldad del alma se reflejaban en el movimiento o costumbres de un cuerpo que debería ser reformado e impelido al autocontrol), sucumben en una semiología del rostro (espacio murmurante de la emoción), impulsada por la gestualidad vigilada para la comunicación de sentimientos como la excesiva alegría o la congoja, que estaban vetados dentro de las políticas corporales. De hecho, Efraín se convierte en un vigilante, recaudador de gestos de María para tratar de comprender su ánimo, su cuerpo:

Yo espiaba el rostro de María, buscando los síntomas de su mal, a los cuales precedía siempre aquella melancolía que de súbito se había apoderado de ella (p. 150).

Es importante considerar también el tema de la gravedad de los cuerpos en la novela *María*, la tendencia a priorizar la ausencia del gesto o la parquedad en la emoción, constituyen instrucciones para la ocultación de los cuerpos, protección ante la revelación de sus sensaciones: María agachaba la cabeza las veces en las que su rostro se encendía de excitación o palidecía por la desesperanza y la tristeza. La exigencia de gravedad implica que surja la práctica clandestina, el movimiento sutil de los cuerpos, como intermediarios de lo sentido. La escena más efervescente del encuentro de esos cuerpos vigilados, controlados y obligados a la gravedad se da cuando el pequeño hermano de Efraín, Juan, recibe los

besos cariñosos de Efraín y sobre esa misma boca infantil posa sus labios María. En el capítulo XXVI se narra este primer beso así:

Y se acercó a tomar a Juan. Yo lo estaba alzando ya en mis brazos, y María lo esperaba en los suyos: besé los labios de Juan entreabiertos y purpurinos, y aproximando su rostro al de María, posó ella los suyos sobre esa boca que sonreía al recibir nuestras caricias y lo estrechó tiernamente contra su pecho.

Aquí los cuerpos de los amantes han trastocado el orden social impuesto, de manera invisible y viviendo en él, con tácticas³⁸ de supervivencia del deseo; así, también aprovechan la misma o ley que privilegia los rostros. El rostro de María guía los sentimientos y las acciones de Efraín, le informa el tono de sus sentimientos y tiene el poder de transformar el drama de los dos e ir del pudor al placer.

Volví al salón. Mientras mi hermana ensayaba en la guitarra un vals nuevo, María me refirió la conversación que al regreso del paseo había tenido con mi padre. Nunca se había mostrado tan expansiva conmigo: recordando ese diálogo, el pudor le velaba frecuentemente los ojos y el placer le jugaba en los labios (p. 138).

La rostrificación se trastoca en un recurso de comunicación, de interacción, pero sobre todo de acercamiento y desciframiento del cuerpo otro.

Desde las primeras páginas encontramos la acción del intercambio de cabellos entre los seres queridos. Efraín partió muy joven y una de sus hermanas le cortó un mechón de su cabello para conservar una parte de él y acercarlo en la distancia.

En la noche víspera de mi viaje, después de la velada, entró a mi cuarto una de mis hermanas, sin decirme una sola palabra cariñosa, porque los sollozos le embargaban la voz, cortó de mi cabeza unos cabellos: cuando salió, habían rodado por mi cuello unas lágrimas suyas [...] Esos cabellos quitados a una cabeza infantil; aquella precaución del amor contra la muerte delante de tanta vida (p. 3).

Cuando este acto se hace entre los amantes es el símbolo de una donación de sus cuerpos. El mensaje de esta acción puede ser: “eres dueño o dueña de una parte de mi cuerpo”. La mujer suele llevar un mechón de su amado en un dije colgado al cuello o cerca al corazón.

38. Michel de Certeau dice que la táctica “...debe actuar con el terreno que le impone y organiza la ley de una fuerza extraña [...] es movimiento ‘en el interior del campo de visión del enemigo’” (1996, p. 43).

El guardapelo de María con el mechón de Efraín³⁹ en su interior (debajo del cabello arrancado a su madre muerta) es casi como un vientre que lleva dentro de sí el trozo de un cuerpo que, como la mujer, conserva la vida. Así María suponía sobrellevar con esperanza el regreso del hombre que se debatirá afuera fortaleciendo su talante científico, político y cultural.

Había abierto el guardapelo que llevaba suspendido al cuello. Presentándome la cajilla vacía me dijo:

– Ponlo aquí.

– ¿Y el de tu madre?

– Voy a colocarlo encima para que no se vea el tuyo [...]

– Piénsame mucho, le dije besando el pelo de su madre y la mano con que lo acomodaba (p. 156).

En retribución de tanto amor, cuando María muere pide que se le corten las trenzas de ese cabello rizado que admiró Efraín (que cuando estaban sueltas eran una turbulenta cascada castaño oscura que enmarcaba su rostro siempre con un gesto de estacionaria rebeldía). Después de la muerte, Efraín se convirtió en el verdadero dueño de su cuerpo.

El rostro de María no es del todo su huella de identidad; los gestos constituyen el residuo después de la convulsión de sus sentimientos. Expresan lo que ha quedado, lo que debe salir a flote. Esa manifestación que emana desde la subjetividad hacia el rostro de María es específicamente lo que la estructura del poder ha planeado para ella, para su condición. No obstante, a veces no todo lo planeado sale bien y es cuando el rostro suplanta al cuerpo que desea, cuando el rostro expresa sutilmente lo que debería permanecer confinado en la interioridad, abre una ventana clara hacia los apetitos del cuerpo que se esconde detrás de un rostro y tumba las codificaciones que el poder ha puesto sobre la corporalidad... Por otro lado, el rostro más social de María le ayuda a permanecer por momentos ileso en el afuera.⁴⁰ Pero hay una multiplicidad de rostros en ella, las muecas, los gestos, fruncimientos, sonrisas: son singularidades (Deleuze Guattari, 2000), son acontecimientos del rostro que actualiza el orden estético en medio del que vive o se escapa de este.

39. Cuando yo me dirigía al comedor, María salía de los aposentos de mi madre y la detuve allí. -Corta ahora, le dije, el pelo que quieras [...] (p. 155)

40. Hay que tener en cuenta y hacer énfasis en la función de la mirada y en la relación especular de un rostro con otros rostros.

En el capítulo XVII la madre le pone como ejemplo a Efraín el dominio que tiene María sobre sus emociones, pues la tristeza no se le refleja en el rostro ni en la actitud del cuerpo, como sí le sucede a Efraín; ambos están en medio de la tensión que ha tendido el padre entre ellos alrededor de la imposibilidad de su unión sentimental:

Eres muy injusto y te arrepentirás de haberlo sido. María por dignidad y por deber, sabiéndose dominar mejor que tú, oculta mucho que tu conducta la está haciendo sufrir. Me cuesta trabajo creer lo que veo; me asombra oír lo que acabas de decir.

Revelar su profunda tristeza volviéndose huraño, alejándose de la familia, a la que tal vez le reprochaba las exigencias académicas y sociales que le hacían, es para la madre un desplante de su hijo y, ante todo, un retroceso en lo que se refiere a la educación sentimental y corporal brindada desde temprana edad, en la cual era primordial dominarse a sí mismo por consideración a los otros, en los momentos de convivencia en sociedad y entre la familia.

María trató de ser un rostro impávido por momentos, pero cuando Efraín la miraba todo cambiaba; María conocía la potencialidad de enunciación del cuerpo a través de su rostro, de su mirada, del vibrar de sus labios. La máscara del pudor a veces se agrietaba un poco por la emoción del enamoramiento; otras veces era la enfermedad la que brotaba para palidecer la tez y oscurecer el marco de sus ojos... Aun un día antes de partir Efraín, ella sostenía en la cuerda floja su rostro, fijo en la meta del código de la compostura. Efraín, satisfecho con este ejercicio de docilidad, le dice:

Que al recordar yo las horas que pasemos juntos, te pueda ver como hoy, resignada, casi feliz.

Pero cuando Efraín partió definitivamente hacia Londres, se cayó al suelo el rostro impuesto a María, se quebró la trampa fabricada con esmero durante tanto tiempo de educación y quedó en carne viva la mujer que miraba con desespero las horas que la aguardaban antes de morir.

María, sentada en la alfombra, sobre la cual resaltaba el blanco de su ropaje, dio un débil grito al sentirme, volviendo a dejar caer la cabeza destrenzada sobre el asiento en que la tenía reclinada cuando entré. Ocultándome así el rostro, alzó la mano derecha para que yo la tomase : medio arrodillado la bañé en lágrimas y la cubrí de caricias; mas al ponerme en pie, como temerosa de que me alejase ya, se levantó de súbito para asirse sollozante de mi cuello [...] Mis labios descansaron sobre su frente... María sacudiendo estremecida la cabeza, hizo ondular los bucles

de su cabellera y escondiendo en mi pecho la faz, extendió uno de los brazos para señalarme el altar...

Así entendemos con Deleuze y Guattari (2000), que toda subjetividad es fabricada por el registro de lo social y que debe abordarse desde lo corporal y lo afectivo... Retomando: la centralidad del rostro, la fijación en la cadencia de los rasgos, en la conspiración de los gestos, donde se puntualiza la identidad reconocible, es una de las funciones de las políticas de rostrificación o rostridad.

Primero el rostro: Acaba de llegar Efraín a casa. Ya la sombra de la madre, como fuerza guía y gobernadora de los afectos, había acariciado los ojos del hijo en un abrazo ritual con que recibía bien su cuerpo moldeado en el ver y en el sentir, sometido a un refuerzo de civilidad con el disciplinamiento intelectual y corporal en el ámbito de la escuela. Abre ella la puerta hacia los otros rostros, como primera mujer. El segundo rostro que se asoma en este pasaje es el de María, quien se convierte en mujer en el encuentro de su mirada con la de Efraín. Ella le presenta su cuerpo a través del rostro avivado, encendido por la mano del hombre recién llegado; mano que se fuga y pasa por la cintura insinuada de María. Resplandecen ambos rostros que no dejan de contemplarse y de comunicarse, desde ese instante hasta que se separan antes de la muerte de ella.

Para María fue diseñado un rostro de rasgos finos e infantiles, pues ella, como todas las mujeres en la sociedad de la época, siempre se consideraban menores de edad. De cuerpos pequeños las preferían los señores en aquel tiempo (Pedraza, 1999), de proporciones sutiles y medidas, breves formas suficientes para dar cuenta de un alma perfectamente adiestrada bajo la tutela de la madre. Los cuerpos de los hombres debían sentirse y lucir más amplios, que abarcaran a la mujer, la completaran, la protegieran. La expresión suave, la voz aninada hace de la mujer un ser inofensivo, lo presenta desprovisto de una sexualidad apasionada, representa el carácter dulce y dócil con el que ha sido inducida hacia la piedad, la laboriosidad, el decoro.

Cuando traté de reconocer en las mujeres que veía, a las hermanas que dejé niñas, María estaba en pie junto a mí, y velaban sus ojos anchos párpados orlados de largas pestañas. Fue su rostro el que se cubrió de más notable rubor cuando al rodar mi brazo de sus hombros, rozó con su talle; y sus ojos estaban humedecidos aún, al sonreír a mi primera expresión afectuosa, como los de un niño cuyo llanto ha acallado una caricia materna (p. 7).

Efraín extrañará a esa verdadera niña del pasado, porque entre niños los mimos y las caricias no tienen censura; ambos fueron en esa edad feliz cuerpos todavía

libres, cuerpos reales que se confundían en la travesura fugaz y corrían para interpretar, en igualdad de condiciones, las aventuras que la naturaleza y el paisaje les proponían enfrentar. En este hermoso pasaje vemos que no hay sólo nostalgia por el pasado, sino una nostalgia por el cuerpo, pues las caricias son reemplazadas por las miradas y ambas corporalidades no estarían unidas sino separadas por la barrera infranqueable de las políticas corporales con énfasis en la rostrificación.

Niña cuyas inocentes caricias habían sido todas para mí, no sería ya la compañera de mis juegos; pero en las tardes doradas de verano estaría en los paseos a mi lado [...], le ayudaría yo a cultivar sus flores predilectas; en las veladas oiría su voz, me mirarán sus ojos, nos separaría un solo paso (p. 11).

Los niños de sentimientos puros podían rozarse con las niñas, recibir y dar caricias. En las relaciones más adultas entre hombres y mujeres eso no estaba permitido. Las jovencitas deben mostrar pudor y gentileza. Sus manos no se adelantarían para sentir el cuerpo de otros o de otras. Ahora, en la etapa más adulta, es correcto compartir otras actividades que no comprometan los cuerpos directamente, ni sus pieles. Paseos, lecturas, miradas. La caricia entonces es reemplazada, entonces, por la voz⁴¹ y la mirada.

Los niños y las niñas eran en aquella época un misterio que las ciencias médicas y del comportamiento trataban de descifrar: encontrarles norte y orden a estas existencias inmaduras, saturadas de incapacidades naturales, era propósito principal de los gobiernos biopolíticos. Los niños varones no eran todavía realmente hombres, pero sí un proyecto a futuro de ciudadano civilizado e ilustre, por lo cual permanecía una expectativa para administrar su riqueza racional innata (primero en la familia) y una urgencia de formación en disciplinas fundamentales y científicas que pudiesen optimizar esta inteligencia latente en favor de los proyectos nacionales. De tal manera que, muy jóvenes, partían hacia colegios, la mayoría de las veces por fuera del seno del hogar. Esta separación tenía como fin la educación de los sentidos y del uso del tiempo. Por su parte, las mujeres posían una anormalidad insalvable que, según Pedraza (2008b), es definida con base en un estudio moral de la fisiología femenina enmarcándola “insondable

41. En el mismo capítulo IV la voz reemplaza al cuerpo que ha pasado de niña a mujer, cuerpo de María que ya tiene la forma del deseo. Efraín no mira el cuerpo de la mujer que ama. Es la voz de ella la que enuncia e insinúa. La voz porta al cuerpo: “La voz de María llegó a mis oídos dulce y pura: era su voz de niña, pero más grave y lista para prestarse a todas las modulaciones de la ternura y la pasión” (p. 11).

diferencia”⁴², que sólo podía apaciguarse en el escenario del matrimonio o del convento. Todo esto surge en medio de un desconocimiento total del cuerpo de la mujer, vetado hasta como objeto de investigación por la moral católica imperante.

El rostro de las mujeres se esfuerza por mantenerse silencioso, pues el bullicio de los gestos podía alterar a los que estaban a su alrededor. Si un labio temblaba por el dolor o estaba al filo de lanzar una risa, parecía como si el rostro se estuviera moviendo más de la cuenta (muecas); entonces, el rostro dejaba de ser el punto final, donde se concretaba la corrección del cuerpo. La madre da un ejemplo de cómo coartar desde el rostro la emoción y limitar la expresión del cuerpo.

Mi padre, encanecido durante mi ausencia, me dirigía miradas de satisfacción, y sonreía con aquel su modo malicioso y dulce a un mismo tiempo, que no he visto nunca en otros labios. Mi madre hablaba poco, porque en esos momentos era más feliz que todos los que la rodeaban (p. 8).

Era el padre quien presidía las maneras, consentía o denegaba la expresión y podía otorgarles licencias a los rostros de sus familiares: sentados en el comedor, durante la primera cena con Efraín, las emociones rebullían y se tomaban por su cuenta a los sentidos y poco a poco iban aflojando los cuerpos sujetos por las formalidades de la mesa. Por una parte, emergían las bocas abiertas a la charla y al sabor, donde se posaban los aromas intensos de platos producidos por manos amorosas amalgamadas con anécdotas del pasado.

Y, en medio de esa oportunidad única de distensión, un poco de alboroto se apodera de los ojos de Efraín, quien decidió viajar desenfrenadamente por las formas del cuerpo que dejaron ver las texturas de los vestidos de María, las ondulaciones de la espalda que jugueteaban con los cabellos trenzados donde una flor se encaramó para decir que le había llegado a la niña el momento de acicalarse y expresar con su rostro los mensajes que condenan al cuerpo.

Esta particular potencia de los ojos en la interacción entre Efraín y María nos propone pensar si eran acaso los ojos accesos de salida y entrada hacia el alma,

42. “La fisiología moral expresa la retórica que le reconoció efectos morales a los endebles argumentos anatómicos de la incommensurable diferencia del cuerpo de la mujer y, como pariente de la ginecología, recoge un conjunto de nociones para instruir a las mujeres en lo que parecen desconocer: las enfermedades propias de su sexo, dolencias que suelen confundir con las de órganos internos como la vejiga, el hígado, el corazón o el estómago, e incluso con dolencias como el reumatismo de las piernas y de las caderas” (2008b, p. 13)

o, mejor, ventanas abiertas que se abismaban al interior de las personas, desde donde dos podían tocarse entre sí la interioridad.

Yo la contemplaba con indecible ternura, y mis ojos, vueltos algunas veces hacia el lecho de mi padre, tomaban buscarla, porque mi alma estaba allí, acariciando esa frente, escuchando los latidos de ese corazón, esperando oír a cada instante alguna palabra que me revelase alguno de sus sueños, porque sus labios como que intentaban balbucirla (p. 187).

Esquivar la mirada del otro era como cubrirse, abrigarse, esconderse. Con insistencia Efraín quería toparse con los ojos de María para descifrar en ellos lo que había pasado en sus sentimientos después de los acontecimientos. Él estaba entrenado para mirar; ella, para dejarse mirar (también miraba de reojo). El adiestramiento en las políticas de rostrificación desplaza toda la estesis de los cinco sentidos hacia los ojos: por medio de ellos se creía llegar a la verdad Única, al saber racional sobre el mundo. María aún no había tenido la oportunidad de practicar la técnica de sostener la mirada de un hombre; entonces, lo iría aprendiendo y haciendo en la medida en que fragmentara un poco el molde en el que estaban metidos su cuerpo y sus emociones.

Mis hermanas se empeñaban en hacerme probar las colaciones y cremas; y se sonrojaba aquélla a quien yo dirigía una palabra lisonjera o una mirada examinadora. María me ocultaba sus ojos tenazmente; pero pude admirar en ellos la brillantez y hermosura de los de las mujeres de su raza, en dos o tres veces que a su pesar se encontraron de lleno con los míos; sus labios rojos, húmedos y graciosamente imperativos, me mostraron sólo un instante el velado primor de su linda dentadura (p. 8).

A partir de ese momento los ojos de María no paran de moverse, de hablar; casi que titilan, diciendo o expresando todo lo que siente y por lo cual a veces no eran necesarias las palabras para revelar sus sensaciones o sentimientos. Norbert Elías cuenta cómo a los niños y niñas se les enseñaba a tocar las cosas sólo con los ojos en la sociedad cortesana. “Ver y no tocar se llama respetar”, nos repetían hasta el cansancio nuestros padres. María conoce esta técnica y por ello es capaz de pronunciarse con los ojos. Al respecto dice Elías: “Lo más característico del hombre civilizado es que, debido a una autocoacción sociogenética, se le prohíbe tratar de agarrar de modo espontáneo lo que desea, lo que ama, lo que odia [...] lo cierto es que la configuración de los gestos está determinada de modo decisivo por esta prohibición” (Elías, 1988, p. 241).

Los ojos se abalanzan, bailan, hablan más que el cuerpo. En toda la novela los ojos de los protagonistas serán también los responsables del registro de la infor-

mación que los circunda y que les atrapa la atención, en un sistema civilizatorio cuya transformación se basa en la coacción de los sentidos como el olfato y el tacto y dan una centralidad intelectual y expresiva a los ojos: "... en el proceso de la civilización va restringiéndose el olfato como si fuera algo animal [...] Se muestra aquí una de esas interacciones por la cual otro sentido, la visión, alcanza una significación absolutamente específica en la sociedad civilizada. El ojo se convierte en un transmisor de placer similar o incluso superior al del oído, precisamente porque las satisfacciones inmediatas de la necesidad del placer en la sociedad civilizada están restringidas por una gran cantidad de prohibiciones y de limitaciones" (Elías, 1988, p. 241).

Luz y sombra: Efraín parte hacia las haciendas de su padre, dejándole a María un clavel que se prendería de sus rizos y que permanecería allí agonizante hasta su regreso a la Casa de la Sierra. Aquella velada sólo estaría iluminada por la luz de una lámpara de aceite, único foco que temblaba con el pulso agitado de María, y que moldearía plásticamente los gestos de quienes estaban en el salón. La luz tenue golpeaba sus rostros con mayor o menor intensidad, directa o indirectamente, sacando a los miembros de la Casa de la Sierra del aura idílica por la que siempre estaban rodeados, dándoles mayor realismo y existencia terrenal. Así, los ojos de María se despejarían intermitentemente frente a la lumbre: en primera instancia los rayos de luz tocaron su rostro de manera directa y fue posible que Efraín detallara su palidez y la leve sombra alrededor de sus ojos, cuya sintaxis exponía un fuerte debate entre el cuerpo y la interioridad de ella durante su ausencia. María, iluminada por la lámpara, es el centro de atención en la sala en penumbras, donde todos se miran. Del padre brota una oscuridad temible, mientras que la madre aparece como una zona de opacidad que le borra el rostro a María, antes expuesto para el regocijo de Efraín ("...volvió el rostro hacia mi madre, que hablaba en ese momento, evitando así que yo pudiera examinarlo bañado por la luz que teníamos cerca"); la luz se posa, entonces, en la cabellera de ella, en donde el clavel marchito entre las trenzas describe el ensombrecimiento de su alma; se refuerzan las sombras de la mirada patriarcal que persigue esa fijación de Efraín en el rostro y la apariencia de María. Los ojos del padre son de una zona de oscuridad "terrible", como lo dice Efraín, en la temperatura del claroscuro de ese momento; cuando María posa los ojos en el suelo y Efraín rompe el círculo de tensión:

Iba a decirle algo más, pero el acento confidencial de su voz, la luz nueva para mí que sorprendí en sus ojos, me impidieron hacer otra cosa que mirarla, hasta que notando que se avergonzaba de la involuntaria fijeza de mis miradas, y en-

contrándome examinado por una de mi padre (más temible cuando cierta sonrisa pasajera vagaba en sus labios), salí del salón con dirección a mi cuarto (p. 19).

Es esta escena del capítulo VI importante para ejemplificar el recurso de rostrificación, con el cual entendemos las afectividades fabricadas por el registro de lo social centrado en el control de los cuerpos a través de los rostros en la socialización familiar, debido a la tensión de miradas que surgen entre María y Efraín, con el padre y la madre como fiscalizadores de ese encuentro, que es más un despliegue de afectividades (deseos y temores), donde el claro oscuro del ambiente da una temperatura particular a los personajes: ilumina los rostros o ciertas partes de ellos y ensombrece definitivamente los cuerpos: María luce tenue, lánguida, casi enferma en ese juego de luces y oscuridades; él hurga deseoso, curioso en la penumbra de su belleza fatigada.

El vestido rostrifica: La centralidad del rostro, la fijación en la cadencia de los rasgos, en la conspiración de los gestos, en los que se puntualiza la identidad reconocible, constituye una de las funciones de las políticas de rostrificación o rostridad. La idea que sostenemos, con Guattari y Deleuze (2000), es que las políticas de dominación crean cuerpos y rostros afables a sus proyectos y hacen del rostro el punto de control del cuerpo, donde se ordena toda la expresión y se resume toda la corporalidad; y se veta el contacto entre cuerpos en la vida social. Rostro como la burbuja ambulante en la que se introduce todo el ser del individuo, su humanidad, sus signos; dibujo de quién soy, marca que habla de quién es el otro, límite entre los dos. Es la mezcla entre un rostro estampado, construido, reconocible para el poder y un rostro que se cree sentido, asumido, pero en últimas subjetivado y naturalizado. Para la antropología de los sentidos, y según Le Breton (2006), el rostro tiene tres funciones: socializante, individualizante y comunicante. Así, las tres funciones se ligan, porque el rostro, por ser la huella digital del cuerpo, lo define con respecto a sí mismo, como delineación de formas y sentidos que trasciende a los otros para traducirse en identidad relacional, espejo donde rebota la imagen del sujeto configurado en un eje codificado de significaciones. Un rostro significativo, ordenado, se riega por todo el cuerpo y es significado, se convierte en vestido acorde a la ocasión y a la dignidad de la persona, no permite la confusión, oculta ante el pudor, le da gravedad a la expresión. En la novela, Efraín se da a la tarea de codificar el rostro de María, examinando sus más leves movimientos, un pliegue que se forma entre las cejas, los ojos que caen al vacío, los labios que juegan con tímidas sonrisas, los indicios de su enfermedad en la comisura de los labios. Ella y las otras, todas las mujeres de la novela, tienen en la Virgen María el modelo de rostro, tan casto, bondadoso y pálido que disimula el cuerpo. Guattari y Deleuze

en Mil Mesetas, año Cero Rostridad (2000), dicen que la máquina de rostridad manejada desde el poder, como gran productora de rostros, tiene como figura arquetípica el rostro de Cristo (y, en consecuencia, el de la Virgen), prototipos de rostros:

Pregunté por Braulio a Tránsito:

– Se quedó aprovechando el buen sol para la revuelta. ¿Y la Virgen de la Silla?

Tránsito acostumbraba preguntarme así por María desde que advirtió la notable semejanza entre el rostro de su futura madrina y el de una bella Madonna del oratorio de mi madre.

– La viva está buena y esperándote –le respondí–; la pintada, llena de flores y alumbrada para que te haga muy feliz (p. 147).

De ese rostro Uno, modelo de todos los rostros de mujer, derivan rostros imitación, que primero deben parecerse a la Virgen en su interioridad. Así es María, definida como Virgen y calificada por ello como bella, en medio del funcionamiento binario de la máquina de rostrificación de la que habla Guattari y Deleuze. Es un rostro en primer plano, ordenado según las coordenadas del orden moral imperante. El rostro de María está rostrificado, no está desviado: "...dado un rostro concreto, la máquina juzga si pasa o no pasa, si se ajusta o no se ajusta, según las unidades de rostros elementales". Será esta una especie de racismo, una selección de formas que se generalizan y ordenan para producir un rostro.

El agenciamiento del poder desde el rostro promueve la intervención articular de los cuerpos en la vida cotidiana en la relación intersubjetiva. El rostro es el eje de significación de la interioridad; hace las veces de hoyo desde donde se puede ver el cuerpo en su más profunda intimidad, desde adentro:

Yo espiaba el rostro de María, sin que ella lo notase, buscando los síntomas de su mal, a los cuales precedía siempre aquella melancolía que de súbito se había apoderado de ella.

– ¿Por qué te has entristecido? –le pregunté al fin.

– ¿No he estado pues como siempre? –me respondió cual si despertase de un ligero sueño–.

¿Y tú?

– Es porque has estado así.

– Pero ¿no podría yo contentarte?

– Vuelve pues a estar alegre.

– ¿Alegre? –preguntó como admirada–; ¿y lo estarás tú también?

– Sí, sí.

– Mira: ya estoy como quieres –me dijo sonriente–; ¿nada más exiges?... (p. 150).

La singularidad de María está en su rostro poblado de gestos, muecas, miradas y en su cuerpo que deambula por la Casa de la Sierra, generando breves pero intensos acercamientos del cuerpo con los objetos que la componen. Esos objetos o muebles se convierten en mediadores de los encuentros más íntimos entre Efraín y María; en este caso hablamos de un sofá donde vencen el miedo y se aproximan el uno al otro, y entrelazan sus manos:

Ella balbucía alguna disculpa cuando tropezando en el sofá mi mano con la suya, se la retuve por un movimiento ajeno de mi voluntad. Dejó de hablar. Sus ojos me miraron asombrados y huyeron de los míos. Pasose por la frente con angustia la mano que tenía libre hundiendo el brazo desnudo en el almohadón inmediato. Haciendo al fin un esfuerzo para deshacer ese doble lazo de la materia y del alma que en tal momento nos unía, púsose en pie; y como concluyendo una reflexión empezada, me dijo tan quedo que apenas pude oírlo: «entonces... yo recogeré todos los días las flores más lindas»; y desapareció (p. 35).

Se enuncia aquí la desnudez de los brazos, que nos recuerda la desnudez de los pies representada en el capítulo IV. Esta vergonzante exige que ella se arrodille en el suelo para cubrirla; la otra, más tenue pero más directa, abre el camino al encuentro físico de piel con piel e insinúa un estilo de vestido que va diseñándose con menos tela en esta parte del cuerpo. Los brazos desnudos se van llenando de un contenido sensual en medio de la continencia y la efímera trasgresión pero, sobre todo, este contacto es declaración abierta de amor, después de la cual se iría debilitando el pudor entre ellos, pues “sus miradas al encontrarse con las mías, no tendrían ya nada qué ocultarme; se embellecería para felicidad y orgullo mío” (p. 36). Resalta Efraín con esta última afirmación la importancia que en la relación con María tenía el vestuario y el adorno que ella usara y que construía un mensaje ferviente con respecto a sus afectos.

Según María Ximena Hoyos (2010), María tiene unas estrategias retóricas definitivas con su cuerpo, que alteran el sentido impuesto, los modales y las buenas maneras de una mujer. La distancia se rompe con los objetos, con las flores, con la cucharita del café. Saborearla o lamerla significa estar más cerca de Efraín, tocarle los labios con su saliva. Por ello, Hoyos retoma a Mandoki para definir esto como un tipo de retórica quinésica del cuerpo, más exactamente una catacrexis, donde el cuerpo que acaricia, toca o golpea un objeto cercano, quiere acariciar realmente el cuerpo del otro.

Tenía yo abierta en la mano una cajilla de pistones cuando vi a María venir hacia a mí trayéndome el café, que probó con la cucharilla antes de verme (p. 75).

Altiva, aventurera y arriesgada María sobre el caballo retinto en el capítulo xxxv, caballo que al parecer no había sido nada manso en oportunidades anteriores, pero sobre el que ella iba abandonada, con su cuerpo flotando "...con el mismo aire de natural abandono que cuando descansaba sobre una mullida poltrona" (p. 171)⁴³.

Ese rostro y la risa burlona que le produce a María el miedo de Efraín por el reto que ella le pone sobre un animal tan fuerte e impredecible, no le es permitido a una mujer que debe parecerse a la Virgen madre de Jesús; el papel de la madre durante el viaje es juzgar esa anormal valentía y con la palabra de juicio llama al orden a la muchacha, quien va en aquel caballo tan segura de su belleza, tan poderosa y coqueta, pero que luego calla y se sonroja cediendo al poder de la madre, celosa y protectora de que su actitud indefensa y dócil no desaparezca del rostro.

Voy a darle un fuetazo, uno solo.

– Cuidado con hacerlo.

– Es uno solamente, para que veas que nada hace. Tú eres ingrato con el retinto, pues quieres más a ese rucio en que vas.

[...]

– Vas a ver que no hace nada.

– ¡Cuidado, cuidado! María. Hazme el favor de darme el fute.

– Lo dejaremos para después, cuando lleguemos a los llanos. Y se reía de la zozobra en que con tal amenaza me ponía.

– ¡Qué es? –preguntó mi madre, que iba ya a nuestro lado, pues yo había acertado el paso con tal fin.

– Nada, señora –replicó María–: que Efraín va persuadido de que el caballo me va a botar.

– Pero si tú... –empecé a contestarle, y ella, poniéndose disimuladamente el mango del fuetecito sobre los labios en ademán de que callase, me lo entregó en seguida.

– ¡Y por qué vas tan valiente hoy? –le preguntó mi madre–. La otra vez que montaste en ese caballo, le tuviste miedo.

– Y hubo que cambiártelo –agregó Felipe.

– Ustedes me están haciendo quedar malísimamente –contestó María mirándome sonrojada–: el señor estaba convencido ya de que yo era guapísima.

43. Recuérdese en el capítulo xix la dificultad de Emigdio para sentarse en una de estas sillas. Ya el abandono indica que hay una técnica corporal aprendida y practicada alrededor de la necesidad y búsqueda de confort.

- *¿Conque no tienes miedo hoy? -insistió mi madre.*
- *Sí tengo -respondióle-, pero no tanto, porque el caballo se ha amansado; y como hay quien lo regañe si se alborota... (p. 172).*

Las mujeres debían medir la sensualidad en cualquiera de sus movimientos corporales y de los gestos de su rostro. Tenían la obligación del sigilo, de hacerse menos visibles, debían ir con más cuidado en el espacio de lo público. La situación corporal de las mujeres de la casa con respecto al orden social que vivían dentro de ella les otorgaba la quietud como condición y cualidad. La técnica corporal del baile, conveniente para la interacción en las fiestas de la vida social en las “grandes ciudades”, no era considerada una instrucción necesaria para las jóvenes de la casa patriarcal, lejanas a eventos de esta clase. En esta escena Carlos lo evidencia así:

Después de algunas instancias, convino en tocar algo. Preguntó a Emma y a María, mientras templaba, si no eran aficionadas al baile; y como si se dirigiese en particular a la última, ella respondió que nunca había bailado. Él se volvió hacia mí, que regresaba en ese momento de mi cuarto, diciéndome: ¡Hombre!, ¿es posible? [...] Que no hayas dado algunas lecciones de baile a tu hermana y a tu prima. No te creía tan egoísta ¿O será que Matilde te impuso por condición que no generalizaras sus conocimientos? (p. 105).

Después, Efraín y Carlos conversan amigablemente sobre su experiencia en bailes y encuentros sociales con señoritas en Bogotá, mujeres con cuerpos más sueltos, cinéticos y permeables ante los cambios, que las iban introduciendo cadenciosamente en la modernidad. Es el caso de Matilde, una mujer con un cuerpo desinhibido, viajero, con un capital cultural en los discursos de la modernidad europea, perteneciente a una clase social privilegiada; y esto la hacía muy atractiva para Carlos. Las mujeres de la casa de la Sierra no eran así, otro destino les aguardaba a sus cuerpos. Definitivamente en la provincia era más valioso formarse en los valores estrictamente prudentes para tener un hogar. Tal vez a Efraín no le pareció pertinente compartir sus conocimientos, adquiridos en la socialidad bogotana, con sus hermanas, teniendo en cuenta las disposiciones conservadoras de la Casa de la Sierra y la preferencia por el ocultamiento de los cuerpos. En la acción de prohibir o restringir el baile se da un proceso de rostrificación, que anula el movimiento placentero de los cuerpos de las mujeres al compás de la música, que vuelve al cuerpo un rostro, incapaz de traducirse sexualmente en movimientos y acercamientos al sexo opuesto. El cuerpo de las mujeres se codifica como sedentario. El baile parece cuestión de hombres, debido a que los bailarines no son sólo Efraín y Carlos; también se nombra al padre: “Mi padre... en los momentos en que la apacibilidad de

su ánimo era completa, tenía afición a la música y la había tenido al baile en su juventud” (p. 108).

La idea que sostenemos, con Guattari y Deleuze (2000) es que las políticas de dominación crean cuerpos y rostros afables a sus proyectos, haciendo del rostro el punto de control del cuerpo, donde se ordena toda la expresión, se resume allí toda la corporalidad, limitando el contacto entre cuerpos en la vida social. Rostro como la burbuja ambulante en la que se introduce todo el ser del individuo, su humanidad, sus signos; dibujo de quién soy, marca que habla de quién es el otro, límite entre los dos.

Es la mezcla entre un rostro estampado, construido, reconocible para el poder y un rostro que se cree sentido, asumido pero, en últimas, es naturalizado aunque no sea propio. Para la antropología de los sentidos, y según Le Breton (2010) el rostro tiene tres funciones: socializante, individualizante y comunicante. Así, las tres funciones se ligan, porque el rostro, siendo la huella digital del cuerpo, lo define con respecto a sí mismo, como delineación de formas y sentidos que trasciende a los otros para traducirse en identidad relacional, espejo donde rebota la imagen del sujeto configurado en un eje codificado de significaciones. Un rostro significativo, ordenado, se riega por todo el cuerpo y significa, se convierte en vestido acorde a la ocasión y a la dignidad de la persona, se espera que no de pie a la confusión, oculta y evidencia.



Capítulo 2
Diseño de la interioridad

María con su delantal, Capítulo LII.
Dibujo realizado por Mario Andrés Perea Bolívar.

En el imaginario de Nación que se desplegó en plena consolidación de la República y en el juego de las relaciones económicas precapitalistas a finales del siglo XIX fue pertinente imaginar los cuerpos de las mujeres y de los hombres: cuerpos que realizaban acciones y tareas diferentes y con ellas contribuían a la solidez de aquellos proyectos de modernidad para los cuales el cuerpo constituye la entidad por excelencia para definir la condición humana. La densidad semántica y simbólica de los cuerpos se resuelve con una lectura moral de los paulatinos hallazgos de los estudios anatómicos del siglo XVIII, unidos a la fisiología, la higiene y, posteriormente, a la medicina (Pedraza, 2008). Dichas lecturas arrojan el ordenamiento retórico de la diferencia de mujeres y niños (calificados en el mismo nivel de minoría de edad, incapacidad e incompetencia), que debían vigilarse, con respecto a la normalidad antropológica, representada por el cuerpo del hombre. En el año 1909 en la *Gaceta Departamental del Valle*, se escribía el siguiente reporte:

En Cali á los veintidós días del mes de Noviembre de mil novecientos nueve, siendo la una de la tarde, se presentó el señor Inspector Escolar, en el local de la Escuela de Varones número 3° [...] con el objeto de practicar la visita oficial. Halló á los niños en clase de Escritura, y examinadas las planas, quedó por lo general satisfecho... Son buenas la conducta y la salud de los niños, y no consta que haya ningún caso de epidemia entre ellos...

Con base en esta fisiología moral⁴⁴ se resuelve el debate sobre la educación de la mujer y de los niños. Con respecto a ellas, se respondieron las preguntas: ¿merece una instrucción racional, científica? O, mejor, ¿una educación básica para las labores del hogar?; se encaminan, entonces, esfuerzos por educar a la mujer como madre de familia.

En el capítulo IV la madre de Efraín le solicita a su hijo que les imparta a María y a sus hermanas lecciones sobre temas en los que ellas tienen “muy escasas nociones”. El joven había regresado de estudiar en Bogotá y estaba ya dotado

44. “La fisiología moral expresa la retórica que le reconoció efectos morales a los endeble argumentos anatómicos de la inconmensurable diferencia del cuerpo de la mujer...” (Pedraza, 2008, p. 13).

con los atributos de la razón masculina (Restrepo, Jimeno, 2010) necesarios para ejercer su derecho a la ciudadanía y encaminar a los considerados menores, como las mujeres y los niños de la casa. Estos atributos masculinos los define la Carta Constitucional de 1821 y son: naturaleza y domicilio; masculinidad; libertad personal; edad y estado civil; alfabetismo e independencia económica.

Ilumináronse los ojos cuando mi madre manifestó deseo de que yo diese a las muchachas algunas lecciones de gramática y geografía, materias en que no tenían sino muy escasas nociones. Convínose en que daríamos principio a las lecciones pasados seis y ocho días, durante los cuales podría yo graduar el estado de los conocimientos de cada una.

En políticas de los cuerpos, la mujer es considerada inmadura en sus sentimientos, por ello es imposible inculcarle un pensamiento racional. Efraín ya no es compañero de juegos o de diversiones, sino que toma el papel de guía y educador de las jóvenes, que sólo necesitaban ciertos conocimientos básicos para no “perderse” en las conversaciones con los mayores. La fe y el amor son dos sentimientos que armonizan con la naturaleza femenina, pero que le otorgan una debilidad impropia para la participación en la vida pública: “En cambio, estas cualidades la habilitan “naturalmente” para el gobierno del hogar doméstico” (Pedraza, 2010, p. 5).

Por ello, el protagonista empieza a impartir una educación moral y “elemental” a las mujeres, a través de textos que completan la intervención que ya ha hecho la madre sobre la subjetividad femenina; intervención que ubica a las mujeres en el gobierno del hogar, cuyo ejercicio se da pero bajo la potestad de unas reglas totalmente patriarcales:

Nos reuníamos todos los días dos horas, durante las cuales les explicaba yo algún capítulo de geografía, leíamos algo de historia universal, y las más veces muchas páginas del Genio del Cristianismo.

En dicha fisiología moral, los niños (varones) son transformación, recipiente de los valores nacionales y se ubican en una etapa transitoria hacia su pleno uso de la razón. María, encargada de cuidar a Juan, el hijo menor de la familia, pone en práctica la maternidad, la crianza y la educación de los niños, para el ordenamiento de la inteligencia masculina y la disciplina. Lo vemos en el capítulo XXII:

María (...) se dirigió al salón llevando a Juan de la mano: este, asido de la falda de ella y asustado aún, le impedía andar. Hubo de alzarlo, y le decía al salir: ¡Llorando? ¡ah feo! ¡un hombre con miedo?

Entonces, la feminidad deviene en una construcción social y simbólica que determina la subjetividad de la mujer con respecto a su cuerpo y a sus emociones. Ambas entidades, material y emocional, son intervenidas. La laboriosidad en los oficios del hogar y en el cuidado de su economía, el aporte de capital emocional a los miembros del círculo familiar, la moralización en las buenas costumbres del cuerpo, son discursos cuyo símbolo principal está en la figura del dedal: objeto de gran valor moral, especialmente entregado por los hombres a las mujeres que amaban, como prenda de la construcción del hogar, a través de ese trabajo fiel y silencioso de la mujer, que en casa se dedica a la costura. Este imaginario se refleja en una diatriba encontrada en el periódico *El Alba*, llamado “La mujer sin dedal”, del 15 de julio de 1869.

La mujer sin dedal es un ser horrible.

En la casa de una mujer sin dedal reina un espantoso desorden, el desaseo i hasta la licencia.

¡Desgraciado el marido de una mujer sin dedal! Esa mujer sueña con el divorcio.

¡Infelices de sus hijos, i sobre todo de sus hijas!

Al entrar en una casa lo primero que debéis hacer es ver dónde está el dedal de la mujer que vive en ella: si se encuentra encima de la mesa o de la chimenea, o en cualquier parte que sea, menos en el suelo, estad seguros que en esa casa reina el mayor orden. Los hijos de ella son respetuosos i prudentes, las hijas laboriosas i dotadas de buen juicio i el marido un padre respetado i querido.

La administración de la vida familiar tiene en el ejercicio de la costura una tecnología para el diseño de la interioridad femenina, dirigida a controlar la naturaleza de la mujer y educarla en la laboriosidad y el silencio, a imagen y semejanza de la Virgen María. Así, la costura se convierte casi que en una forma de orar y de donar el tiempo a los otros. En la novela de Isaacs las mujeres de la casa pasan muchas horas en el costurero, bordando, y es la madre la que orienta en esta actividad:

Pasado el almuerzo, me llamó mi madre a su costurero. Emma y María estaban bordando cerca de ella [...] Emma más insinuante ya, me preguntaba mil cosas de Bogotá [...] Oían sin dejar sus labores [...] y al ponerse en pie [María] para acercarse a mi madre a consultar algo sobre el bordado.

Según Aída Martínez de Carreño (1994), aunque la creación y producción de vestuario siempre ha estado ligada al talento femenino, desde la Europa de la Edad Media la agremiación de artesanos del vestuario (sastres, sombrereros, zapateros, tejedores) estaba conformada por hombres, cuya labor les daba prestigio y lucro:

La acción femenina se circunscribía a la preparación y tejido de la seda y a los oficios complementarios -tejer cintas y medias, bordar, hacer encajes o fabricar piezas sueltas como cuellos y puños- que ellas realizaban al interior del hogar, paralelamente a las labores domésticas, sin derecho a la organización y protección que brindaban los gremios de artesanos... (Martínez de Carreño, p. 16).

El costurero de la casa era el sitio de educación en la feminidad desde el siglo XVIII, el cual en el contexto de la República fue complementado por la educación en los conventos, donde se enseñaban la gramática corporal femenina para las artes de hacer en el hogar: "...la educación religiosa y piadosa, cátedras de economía doméstica y de arte de la cocina junto con el ramo principal de una mujer que es coser con perfección ..." (Carreño, 1994), encarnaban valores socio-políticos, culturales, morales, para la emergencia de un estado nación que brotaba del cuerpo de una mujer tejedora, bordadora, en todo caso, costurera de los retazos e hilos de la sociedad por hacerse. Por eso la mujer sin dedal no está comprometida con este proyecto y con ella se muere la nación entera, sin posibilidad de soportarse en los valores de la familia, en los cuerpos dóciles de las nuevas generaciones.

El hombre medita andando o inmóvil en su gabinete, i también al elevar sus preces de Dios.

La mujer reflexiona cosiendo. Andando se distrae o se fastidia; orando pide, se queja, suplica, pero no reflexiona.

La mujer sin dedal en nada se ocupa i para nada tiene tiempo. Su vida se construye en el vacío [...] Para la mujer sin dedal, la vida es larga i la muerte viene pronto.

(La mujer sin dedal, 1869)

En el capítulo XLVIII es clara la importancia de la práctica de la costura para las mujeres. Sabemos que el padre de Salomé, Custodio, se encuentra muy preocupado por el "desorden sentimental" en el que vive su hija. El ejercicio íntimo y silencioso de la costura podía salvar a la mujer de las emociones intempestivas y de los asaltos de la pasión o del desorden de la interioridad; todas estas claves se aprendían en casa al lado de la madre, donde las mujeres se incubaban como futuras madres y sostén del gobierno del hogar. Es tal la importancia de las disciplinas corporales y del diseño emocional que se forja en la Casa de la Sierra, que Custodio le pide a Efraín que le permita a Salomé pasar una temporada allí, aprendiendo a coser y a ser buena mujer de hogar. En este sitio de reclusión se crea el cuerpo de la mujer que preparará a los ciudadanos apropiados para el Estado Nación.

- Pues ory verá: su mamá le propuso el otro día a mi mujer que le mandara a Salomé por unas semanas para que la muchacha aprendiera a coser en fino, que es todo lo que Candelaria desea. Entonces no se pudo... Yo no lo conocía a usted como ahora.
- ¡Compadre!...
- Por la verdad murió Cristo. Ya el caso es diferente: quiero que su mamá me tenga allá unos meses a la muchacha, que por ahí no ha de ir a buscarla ese enemigo malo: Salomé se ajuiciará y será lo mismo que decirle al que quiera alborotármela, que se vaya a la punta de un cuerno. ¿Le parece?
- (...)
- Dios se lo pague, compadre. Entonces yo me daré formas de que usted hable hoy un rato solo con Salomé, como quien no quiere la cosa: le propone que vaya a su casa y le dice que su mamá la está esperando. Usted me cuenta luego lo que le saque, y así nos saldrá todo derecho como surco. Pero si la muchacha se me encapricha, sí le juro que un día de éstos la encajo en uno de mis mochos, y al beaterio de Cali va a dar, que ahí no se me le ha de asentar una mosca, y si no sale casada, rezando y aprendiendo a leer en libro la tengo hasta que san Juan agache el dedo (p. 258).

La idea era, entonces, que Salomé, recluida por un tiempo en medio de la disciplina corporal y de la interioridad que vivían las mujeres de la Casa de la Sierra, tomara todo este ejemplo para aplicarlo a su propio comportamiento y ser la mujer hacendosa que un joven como Tiburcio necesitaba como esposa. De lo contrario, anuncia Custodio, la mandará a un beaterio⁴⁵ en la ciudad de Cali por tiempo indefinido, hasta que se redima de las tendencias naturales de su cuerpo (de la coquetería, por ejemplo) y adquiera los valores ascéticos que sólo se logran en el encierro, en medio de vestidos y paredes y rezos. El encierro aleja a la mujer de caer en el goce. La administración racional del cuerpo es obra del padre, quien procura con ello beneficios a su familia.

Siguiendo a Norbert Elías en su texto *Estatuas Pensantes* (2000), podríamos afirmar que la estructura social se transparenta a través de los cuerpos de individuos particulares. En ellos están impresos los signos de la ley. En los cuerpos de los hombres y las mujeres, en sus rostros, quehaceres, relaciones y movimientos, está puesto el sello violento de la modernidad, con sus políticas corporales (con

45. Los beateríos eran centros de estudio y formación de la mujer, casi como unos colegios o internados creados por órdenes religiosas, donde se iban a vivir mujeres que, aunque no eran monjas, tenían vocación para la enseñanza y la oración. Allí podían llegar mujeres viudas o mujeres como Salomé, jóvenes a quienes les hacía falta formación espiritual y en valores femeninos.

base en la vigilancia y el control de cuerpos incómodos o inadecuados para las lógicas del progreso), a través del allanamiento histórico de la corporalidad y de la conciencia.

Importaba, entonces, que esos cuerpos diseñaran su interioridad, es decir “una particular configuración emocional y una intensificación de la actividad subjetiva” (Pedraza, 2009), para lograr hombres y mujeres autorregulados y modelados por una “concepción biológica de la vida” basada en regímenes disciplinarios, los cuales disponían los cuerpos en función de instrucciones higiénicas, de las buenas maneras, vestuarios apropiados para la configuración de lo civilizado, lo educado, lo culto. Historia, saberes (adquisición) y poder (organización) son los hilos de esta trama de relaciones y experiencias entre cuerpos orgánicos de hombres y mujeres, que también constituyen emocionalidades encarnadas desde el reino de la subjetividad valuada por cada época. Puesto que el cuerpo lleva una investidura o está investido por prescripciones que lo cincelan, siempre está recubierto de un trozo de tela o de una ley. En el tránsito histórico estudiado es evidente un desmesurado valor simbólico por la expresión femenina. “La señora imaginada por la urbanidad es el símbolo más acabado de las virtudes humanas. La señorita, a su vez, representante en potencia de tales atributos” (Pedraza, 1999, p. 58)

Cuerpos nación

El imaginario de la mujer en el siglo XIX de nuestro país la ponía en función de agente civilizador, ubicada por la sociedad en un nivel moral superior que el hombre, pero física y mentalmente inferior que este. Todavía a principios del siglo XX la mujer se consideraba frágil fisiológicamente, y su organismo irritable y sensible, (Restrepo y Jimeno, 2010). En las dos primeras décadas del siglo XX son las ciencias médicas las encargadas de reforzar ese imaginario, con la incorporación de hábitos, estilos de vida e ideas sobre los cuerpos de las mujeres, que hablaban de su subjetividad y corporalidad frágil. No obstante, con el mismo apoyo de la ciencia, en una dinámica de saber /poder sobre los cuerpos, se lograba cubrir la imperfección, domar la naturaleza débil, que además despojaba a la mujer de toda belleza. Utilizaremos algunos ejemplos de la prensa de las dos primeras décadas del siglo XX para hacer una lectura comparativa con el relato de María. El siguiente fragmento es del periódico *El Relator* de 1920, donde se publica un anuncio que dice así:

Para mujeres solamente: Para ser físicamente hermosa, tiene Ud. que empezar siendo físicamente saludable. La forma perfecta, la complexión fina, el lustre de la mirada, todo ello proviene de buena salud; no hay verdadera belleza posible sin salud [...].

Los cosméticos y artículos de aseo, a principios del siglo xx, empezaban a domar las maneras de moverse y actuar, prometían belleza, ya no la belleza por raza, herencia, ya no un don natural como hasta mediados del siglo xix; ahora la hermosura se confiaba al poder de la ciencia. Los productos cosméticos o de medicina se apoyaron en el discurso de la ciencia para soportar un imaginario de progreso: era una retórica del gobierno del sí mismo, todavía incipiente entre las dos primeras décadas del siglo xx. La promesa de cubrir, curar, transformar el cuerpo y aportarle a su ciclo energético iba poco a poco hilvanando deseos que determinarían, décadas después, disciplinas modernas de la apariencia. Cremas y polvos faciales, por ejemplo, constituían una interfaz entre el cuerpo afuera y el cuerpo adentro. Los polvos faciales representaban una interfaz hacia afuera, para simular lozanía natural (lo mismo los vestidos); las cremas, una interfaz hacia adentro, que con sus propiedades y vitaminas, agregan lo que los cuerpos pierden (Traversa, 1997).

La pregunta de la modernidad es por la perfección del cuerpo: la asepsia y la salud, entre otras, se convierten en un tema público, que se expone en los diarios (con sus publicidades y artículos de opinión), donde quedan capturadas las corporalidades de sujetos que todavía se preocupaban por el cuidado moral (felicidad, templanza), a través del cuidado del cuerpo. En el periódico *El Relator* (1920) aparece este otro anuncio:

La mujer perfecta: Cuando Ud. se sienta mal, cuando padece sufrimientos a que solamente una mujer está expuesta, ¿por qué no tomar la medicina especialmente designada para los males femeninos?...

Y otra publicidad dice:

SALUD, VIVACIDAD, BUENOS COLORES, forman el atractivo que encierra la felicidad de la mujer. Consígalos tomando la legítima Emulsión de Scott. Fortalece sin alcoholizar el organismo.

Las mujeres, al finalizar el siglo xix ya están en la mira de la ciencia (los estudios dicen que tiene un esqueleto débil, es un cuerpo con menos calor que el del hombre, se desarrolla tempranamente y es inmaduro), porque están llamadas a controlar su naturaleza nerviosa, blanda y húmeda, con la meta de trazar el

camino para la educación científica de los hijos. En 1919 un aviso interpelaba a la mujer así:

Es de gran importancia que las madres sean buenos ejemplos de robustez. En todos los períodos de la maternidad tómese la EMULSIÓN de SCOTT.

La instrucción de los cuerpos y las emociones de las mujeres, en la gramática corporal de la maternidad es regulada por la publicidad, discurso que desde finales del XIX moviliza los cuerpos, como al principio del mismo siglo lo hacían las urbanidades, la educación afectiva de la casa y la literatura. Así se presenta a continuación, también en una de las ediciones del *El Relator* de 1919:

TODA MUJER nacida aspira a ser madre. No hay lazo tan fuerte en la vida como el amor materno. Si Ud. es mujer, Ud. cuenta con tener algún día criaturas jugando en torno suyo. Ahora es el tiempo de prepararse. No contemporicen con la salud. ¡Tienen flores blancas, exceso de flujo, dolores de ijadas, etc.! Oigan lo que les decimos con toda sinceridad: no esperen, no titubeen, pueden estar bien; consigan un frasco de Grantillas y tómennas con arreglo a las instrucciones, y estarán bien. No malgasten tiempo; empiencen hoy mismo. Su boticario las tiene.

Por su parte, en el contexto de la novela, María es todavía bella, y esa belleza es fruto del orgullo y dignidad de su raza y de la instrucción adecuada; es la alegría que le proporciona el amor la que ilumina sus mejillas; es su recato virginal la fuente de seducción que la envuelve... la belleza emana de su naturaleza y ella se impone al esplendor que la rodea:

María dejó entonces caer el velillo sobre su rostro, y al través de la inquieta gasa de color de cielo, buscaba algunas veces mis ojos con los suyos, ante los cuales todo el esplendor de la naturaleza que nos rodeaba, me era casi indiferente.

Y la enfermedad también es natural a su cuerpo, herencia de la madre, herencia de la raza (una “identidad fracturada” para Sommers⁴⁶) y destino fatal para ella y para los que le rodean, en el que no puede haber intervención científica alguna que la salve. El médico Mayn ve la cercanía de la muerte; diagnostica, pero no puede curar. Y en un modelo social sustentado en la fisiología moral, sin salud la mujer no está en capacidad de ser madre, no hay aspiración de familia y, por lo tanto, se trunca el proyecto de nación:

46. Según Sommers [...], la herencia racial de María, por haber nacido de madre judía, era la desgracia de su enfermedad: la epilepsia. “El narrador no se atreve a decir lo que demuestra ampliamente: que la misma heroína idealizada es la que perturba la estabilidad de la familia, mediante su enfermedad hereditaria” (p. 240).

El doctor Mayn se atreve casi a asegurar que ella morirá joven del mismo mal a que sucumbió su madre: lo que sufrió ayer es un síncope epiléptico, que tomando incremento en cada acceso, terminará por una epilepsia del peor carácter conocido: eso dice el doctor.

Para Magdalena García Pinto (1998), a María no le basta la belleza física y espiritual, la pureza y la devoción, pues la enfermedad emerge de su cuerpo como una sombra que descompone la herencia de un paraíso ya arruinado. Al respecto, complementa María Teresa Cristina (2005) afirmando que en el Paraíso se borran las tensiones "... Salvo la enfermedad de María que mina ese 'edén' desde dentro..." (p. 5)

En el capítulo LIV, María está cerca de la muerte. Sólo allí la narración se focaliza en ella, quien da cuenta de sus sentimientos en primera persona, por medio de la escritura de unas cartas cuyo destinatario es Efraín. Él ya se ha marchado a Londres, con el fin de concretar sus estudios de medicina. La promesa es la espera, pero ella va dejando que se deshoje su cuerpo. Tal vez la familia habitante del Paraíso colabora con esta muerte. La conveniencia de aquel deceso radicaba en que un cuerpo frágil y enfermo como el de María era descartable del proyecto moderno, por ser no apto para el progreso de la nación. La retórica de las diferencias de la época genera un régimen interpretativo que se densifica en una especie de racismo, no sólo por el género o la etnia, sino por una existencia marcada por el discurso de las normalidades /anormalidades que definen el destino de los cuerpos. El cuerpo imperfecto de una mujer podría traer a la vida hijos igualmente imperfectos que para nada le servirían a la nación; hombres –y en el peor de los casos mujeres– impuros, pues la salud, por herencia, no los habitaba. Así mismo, María provenía no sólo de una familia judía sino de una madre que murió a causa de la misma enfermedad que ahora la aquejaba. Una genealogía de la superioridad física, étnica y moral utilizada como recurso biopolítico es analizada por Foucault (1975 - 1979) en Europa y retomada por Castro Gómez (2007),⁴⁷ quien explica de qué modo este tipo de racismo, que

47. Para detenerse en esas micro-acciones de la vida cotidiana y la intimidad, considero imprescindible lo que Santiago Castro Gómez ha detectado en el último Foucault y a lo que se le ha dado el nombre de teoría heterárquica del poder, la cual se opone tajantemente a las tradicionales teorías jerárquicas del poder. Si las teorías jerárquicas se concentran en el análisis de estructuras molares del poder, consideradas una sola hegemonía (patriarcal), "estructura de larga duración", omnipotente, en medio de la cual la economía-mundo y la división internacional del trabajo son niveles superiores, a los que están sometidos niveles inferiores (vida cotidiana, intimidad), a través de la explotación colonial de las periferias y las tecnologías de la subjetividad; en una teoría heterárquica del poder las estructuras no tienen vida propia sobre los individuos, sino que "... la vida social es vista como compuesta de diferentes cadenas de poder, que funcionan con lógicas distintas y se hallan tan sólo parcialmente interconectadas" (Castro-Gómez, 2007, p. 166).

se practicó en Europa a finales del siglo XVIII constituía el arma biopolítica del estado moderno, basada en un “discurso racista utilizado para mejoramiento de la vitalidad y capacidad productiva de la población y exterminio de aquellas poblaciones biológicamente incapaces” (p. 164). El cuerpo de María no podía vivir mediocrementemente pues todo cuerpo ciudadano era la metáfora orgánica del Estado. Efraín es alejado de María; su padre se empeña en ello; aun estando en una situación económica difícil prefiere que no trabaje para su hacienda porque allí está presente la enfermedad: la enfermedad es María y hay que salvar al hombre de ese posible contagio (el cuerpo masculino decae con el amor, con la pasión, con la desesperanza). El matrimonio, como parte del contrato social, debe realizarse con la garantía del éxito. El análisis de estas relaciones moleculares, en términos de Foucault, da trascendencia a “los afectos, la intimidad, la relación que los individuos establecen con ellos mismos y con otros” (Castro-Gómez, p. 167), que hace posible ver las diferentes cadenas de poder en la que operan los cuerpos en forma de resistencia, trastocación, subversión y evasión. Castro cita a Foucault para decir que el poder pasa siempre por el cuerpo, por lo cual emerge un cuerpo colonizado, cuyas experiencias, acciones, tareas, artes de hacer, gestos, desplazamientos, cicatrices están íntimamente ligados con unas prácticas de subjetivación coloniales, tecnologías que sirven a los regímenes de poder o que igualmente pueden resquebrajarlo.

En el capítulo XVI asistimos a una de las escenas más tensionantes de la novela. Se trata del episodio en el que el padre de Efraín enfrenta a su hijo ante la condición física de María y lo obliga a contener sus expresiones amorosas, dadas las recomendaciones del médico, para quien esas “emociones intensas” fruto del amor entre María y Efraín “necesitan precauciones”, pues le harán sucumbir por el mismo mal que llevó a la madre de María a la muerte. En la habitación se encuentra la madre de Efraín, quien guarda silencio. Es el padre el que habla sobre el acuerdo que tienen con respecto a este tema: “He querido que tu madre presencie esta conversación, porque se trata de un asunto grave, sobre el cual tiene ella la misma opinión que yo”. El padre mantiene el hilo de la conversación, en la que delinea el curso de la historia de estos jóvenes; entonces, convoca al “hombre racional y caballero” que ha formado en Efraín. La madre no aguanta el mutismo que se impone y rompe en llanto cuando escucha que el hijo sufriría todo y sería capaz de soportar la enfermedad y la “desgracia lamentable de que está amenazada” María, con tal de casarse con ella. “Mi madre ocultó en ese momento el rostro en el pañuelo”.

Es así, un poco en silencio (“Mi madre estaba allí, pero no levantó la vista para buscarme [...] me compadecía como sabe compadecer una buena madre...”),

un poco con marcas y gestos, como la madre de Efraín vela por la educación sentimental de su hijo y de las mujeres de su familia. Responsables de propender por los valores y principios del grupo familiar (así como por el control de los afectos y las emociones de sus miembros), soporte moral de la sociedad (Pedraza, 1999), las mujeres del hogar instruyen los cuerpos y las emociones de los ciudadanos que consolidarán el proyecto nación. Este estilo de economía sexual encarna la obligación de guiar a los hijos para que tengan identidades sexuales definidas, con base en subjetividades orientadas a la producción y reproducción del orden social, según modelos de feminidad y masculinidad que se infunden en la educación moral de los niños desde temprana edad.

En el capítulo XXIII Efraín está ansioso, devastado por la intención de Carlos de pedir la mano de María y, aunque la ama profundamente, se ha hecho a un lado. Muestra de un orden corporal, que hace inteligible la continencia de los sentimientos (“Así revelaba, sin poder evitarlo, el más insoportable dolor que me había atormentado desde la noche en que supe la propuesta de los señores de M***”), que posiciona la virilidad del varón, disfrazada de comprensión o indiferencia: “María, señora, le respondí, debe ser completamente libre para aceptar o no la buena suerte que le ofrece Carlos”. La madre lo motiva a contenerse, y que cubra toda exacerbación del sentimiento, que no manifieste de ninguna forma la rabia o la tristeza, pues alguna de ellas lo condenará, por falta de decoro, frente al amigo. La dignidad y el deber son los pilares que moldean la interioridad de hombres y mujeres: “María, por dignidad y por deber, sabiéndose dominar mejor que tu, oculta mucho lo que tú conducta la está haciendo sufrir”.

Efraín debe esperar a que María verbalice su decisión y se dispone para recibir con templanza y amabilidad al invitado en el contexto de una cultura señorial, cuyos principios genéricos rigen entre la última mitad del siglo XIX y la primera del siglo XX.

Notamos que cuando Efraín se da cuenta de que ha llegado Carlos, su amigo y rival, siente el temor propio de aquel que se encuentra a punto de pelear una batalla en secreto, porque debe ocultar ante todos, y hasta frente a su propio contrincante, sus verdaderas emociones. Allí se demuestra que ha funcionado el modelo de disciplinamiento afectivo, reforzado continuamente por la madre y el padre en el seno del hogar, quienes le han solicitado a su hijo la compostura necesaria durante la visita de su amigo, ya que no debe enterarse de su amor por María:

¡Carlos en casa!, pensé: este es el momento de prueba de que habló mi padre. Carlos habrá pasado un día de enamorado, en ocasión propicia para admirar a su pretendida.

¡Qué no pueda yo hacerle ver a él cuánto la amo! ¡No poder decirle a ella que seré su esposo!... Este es un tormento peor de lo que yo me había imaginado” (p. 94).

Por su parte María, como reproductora del sistema de regulación de la expresión de las emociones, a pesar de su inmenso dolor no le es permitido darse el lujo de enunciar su debilidad ni mostrar enojo. “Valor” es lo que le pide la sociedad en las palabras de Efraín y ella se excusa por su melancolía, argumentando falta de racionalidad:

No, no... ¡Qué te dije, qué? Yo soy una muchacha ignorante que no sabe lo que dice. Mírame, continuó tomando una de mis manos: no seas rencoroso conmigo por esa bobería.

Yo tendré ya valor... tendré todo; de nada me quejo (p. 279).

Las políticas de los cuerpos-nación van de la mano con los cambios en los modos de producción, donde la concepción del tiempo y del hacer determinan relaciones históricas híbridas como en el caso del Valle del Cauca: al cierre del siglo XIX, existía la corazonada de un cambio de modo de producción, de vivir y de moverse, de contar las horas, para iniciar del siglo XX; no obstante, determinaba el contexto de una aldea de tradición señorial, clavada en los gestos de la gramática corporal, hasta en las relaciones de producción esclavocrática-semifeudal, donde primaba el decoro. Este último basado en aquellos textos de civilidad conducentes a controlar las corporalidades, en cuyos límites se amenaza la representación de la corporalidad dominante, protegen un régimen de la distinción, que se escenifica en las maneras de los cuerpos, mejor llamadas por Zandra Pedraza (2008) como un orden corporal⁴⁸: son las disposiciones que configuran los cuerpos y los impulsan a la acción o los detienen, los inmovilizan o los abalanzan.

En este diálogo del capítulo XVIII, entre Efraín y su padre se manifiestan ese orden corporal híbrido entre lo tradicional y la apertura a la modernidad.

– Este es el reloj que encargue de Londres; míralo.

– Es mucho mejor del que usted usa, observé examinándolo.

48. A este orden corporal Zandra Pedraza (2008) le llama “Cultura somática”, en al que el cuerpo es el terreno existencial de la cultura.

– Pero el que uso es muy exacto, y el tuyo muy pequeño; debes regalarlo a una de las muchachas y tomar para ti este.

Sin dejarme tiempo para darle las gracias añadió:

– *¿Vas a casa de Emigdio? Di a su padre que puedo preparar el potrero de guinea para que hagamos la ceba en compañía; pero que su ganado debe estar listo, precisamente el quince del entrante.*

Notamos en el cambio en la concepción del tiempo, representada en el nuevo reloj que portará el cuerpo de Efraín, una metáfora del tiempo preciso, tiempo bien calculado, tiempo futuro, en todo caso, tiempo moderno, tiempo patriarcal porque las mujeres se quedan con el tiempo tradicional en la forma del reloj antiguo que dejará de usar Efraín. Entonces, ese tiempo nuevo se mezcla con el tiempo tradicional de las labores del campo que su padre lleva a cabo en relaciones informales de beneficio con sus vecinos.

Vázquez habla de los hacendados de la época, que iban y venían de lo tradicional a lo moderno, es decir, que lo tradicional vivía a la sombra de una modernidad a punto de florecer: “Los hacendados –que combinaban la producción agropecuaria en sus tierras, el comercio de ganados y de productos agrícolas para los mercados aldeanos y la exportación– eran portadores de una mentalidad conservadurista, cristiana, defensora de la autoridad y del orden, combinada con el interés por el progreso material de la familia, la localidad y la región, propio de sus actividades comerciales que implicaban riesgos y cálculo” (p. 39). Esta fragmentación regional y nacional entre lo que se intuía que era moderno (por lo que narraban los viajeros o por las historias de las novelas), y lo tradicional o apegado a lo local, Vázquez la relaciona con la precariedad en los caminos de acceso desde y hacia el Gran Cauca, problema que se solucionó con el desarrollo de la navegación por el río Cauca que permitió una integración económica importante para la región.

Continuando con el tema del tiempo tradicional y el tiempo moderno, vemos que en el Capítulo XXI Efraín sale de cacería con los hombres de la familia de José, vecino antioqueño de la hacienda patriarcal. Cuando ellos se van, las mujeres permanecen mirándolos desde la puerta y cuando llegan, con el triunfo de la presa en los brazos, ya desollada y sin vida, las mujeres siguen allí, como si no se hubieran movido de ese lugar, tratando de escuchar las noticias que el viento les traía en el sonido de los disparos y los rugidos, o simplemente contando las horas. Otra manera de transitar por el tiempo desde la quietud:

Luisa y las muchachas quedaron intranquilas, especialmente Tránsito [...] Conociase que las mujeres nos contaban y recontaban desde que nos alcanzaron a ver; y cuando nos acercamos a la casa estaban aún indecisas entre el susto y la alegría, pues nuestra demora y los disparos que habían oído, suponían que habíamos corrido peligros.

Ese orden corporal es el foco desde el cual se debe comprender la experiencia de los cuerpos, que son resultado de una particular cultura somática en la que las mujeres y los hombres viven y desde la cual trazan un horizonte de sentido en el hacer.

Maneras de habitar el cuerpo y la casa

Una conceptualización sobre el diseño de la interioridad para el siglo XIX, representado en la novela *María* de Isaacs, cuyo núcleo es la Casa de la Sierra, supone que, más que represión, a lo que se someten las personas con sus cuerpos es a la normalización de su condición con base en diferentes técnicas de individuación, reflejadas en prácticas de disciplinamiento que se ejercen desde la base material que rodea los cuerpos, entre las que la distribución de los espacios de la casa, su decorado y especialización de los lugares (densidad de los espacios interiores) corresponde a la densidad de los cuerpos y las subjetividades: la interioridad de los lugares se dispone para la formación de la interioridad de los miembros de la familia y el agenciamiento de los cuerpos, que se inscribirán en el ámbito de lo público con base en la modulación de sus pasiones. De allí que consideremos que la casa no es sólo un lugar físico sino también un estado de ser.

La habitación - Habitar: Encontramos principalmente una habitación inmaculada como la que recibió Efraín en el día de su llegada y que había sido primorosamente arreglada por María y sus hermanas para complacerlo. Ellas habían vestido la cama y las ventanas con frondosas telas y flores flotantes; cada una se esmeraba por morar allí, presente en algún detalle o adorno, para insinuarse en el espacio que ocuparía la interioridad de Efraín (donde él tejería pensamientos-sentimientos)⁴⁹. Pero sobre todo, María haría contundente su presencia a través de las flores, con las que estaba viva amorosamente en la intimidad de su amado. El único día que no hubo flores en la mesa de Efraín, ya acostumbrado él a esa fineza, decae su ánimo y le duele la habitación en la

49. Las mujeres se deben a la vida doméstica y demuestran su amor a través de la organización de los objetos de la casa. Es una manera de organizar la interioridad: organizan la interioridad de los hijos y también la de sus espacios de habitación.

interioridad de su alma, las telas que la visten y el aire que la circunda: las flores habían fortalecido la intimidad del lugar donde había palpado el amor de ella:

... su fragancia había llegado a ser algo del espíritu de María que vagaba a mi alrededor en las horas de estudio, que se mecía en las cortinas de mi lecho durante la noche (pp. 31 - 32).

La madre, por su parte, ubica a la Virgen Dolorosa en un lugar visible de la habitación, vigilante segura de la vida interior de Efraín y de las delicadezas que él debe guardar con su propio cuerpo:

El cuarto quedaba en el extremo del corredor del frente de la casa: su única ventana tenía por la parte de adentro la altura de una mesa cómoda; en aquel momento, estando abiertas las hojas y rejas, entraban por ella floridas ramas de rosales a acabar de engalanar la mesa, en donde un hermoso florero de porcelana azul contenía trabajosamente en su copa azucenas y lirios, claveles y campanillas moradas del río. Las cortinas del lecho eran de gasa blanca atadas a las columnas con cintas anchas color de rosa; y cerca de la cabecera, por una fineza materna, estaba la Dolorosa pequeña que me había servido para mis altares cuando era niño. Algunos mapas, asientos cómodos y un hermoso juego de baño completaban el ajuar (p. 9).

Durante la visita de Carlos, Efraín debe cederle a él su cuarto, que es uno de los mejores de la gran casa; María, con una devoción por ese espacio tan íntimo, reproduce la técnica del cuidado de la interioridad que la madre tuvo al llenar de piedad la habitación de su hijo y traslada la Virgen Dolorosa, que protege el cuerpo con el fervor del alma, hasta el cuarto que compartirá Efraín temporalmente con sus dos hermanos pequeños. La Virgen vigila la interioridad masculina y también la manera como se desenvuelve el cuerpo en el espacio íntimo de la habitación:

Habíanse acomodado los dos en una de las camas para que me sirviera la de Felipe: en las cortinas de ésta había prendido María el medallón de la Dolorosa, que estaba en las de mi cuarto (p. 111).

Las flores que representaban el cuerpo de María dentro de la habitación no podían quedarse allí, en presencia de otra persona que no fuera 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 (p. 110).

Rellenada por objetos, presencias, ausencias, relaciones entre los sujetos y las cosas, la habitación cobra vida. Es importante detenerse en la mesa que mira hacia la ventana abierta y juega con la naturaleza. Definitivamente la mesa

podría convertirse en escritorio, pues los mapas estaban puestos tal vez allí, al lado de asientos cómodos que invitaban al estudio, al análisis, a la escritura, que sólo puede hacer una civilización sentada. Pero el hecho de la comodidad de estos muebles disponía también la vida interior a la contemplación, a la apertura hacia afuera, a la exploración sensual; el clima era cálido aunque suave, con momentos de frescura y la vegetación trataba de atravesar las ventanas. No había por qué acurrucarse, ni sacar ropajes voluminosos del armario para sentirse cómodo. En una casa que no se cierra sobre sí misma, parafraseando a Barney (1995), paradójicamente habitan cuerpos clausurados por la norma; no obstante, con el paisaje metido en la arquitectura o la arquitectura posada en el paisaje, logran encontrar a veces una pequeña oportunidad para deslizarse.⁵⁰ Esta fijación en la naturaleza, propia del Movimiento Romántico Inglés, fomenta el diseño de casas rodeadas por voluptuosos jardines y alas o corredores externos para el paseo y la admiración con el panorama, como un llamado a buscar la belleza natural de las cosas y a admirar el terruño que, en últimas, redunda en una pasión por la vida nacional.

Efraín entra a esos íntimos dominios de la habitación, colonizados inicialmente por los adornos y finezas provistos por las manos de las mujeres, y se va apropiando de ella. En el capítulo XXII ya hay una habitación vivida. De esto da cuenta Carlos, quien en su visita señala esos objetos significativos para Efraín que delinean su subjetividad ilustrada y que vienen con él desde el tiempo de su formación en Bogotá.

Pero, hombre –dijo poniéndose en pie delante de mi mesa y después de una larguísima disertación acerca de las ventajas de los cebaderos de guinea sobre los de pasto natural–: aquí hay muchos libros. Tú has venido cargando con todo el estante. Yo también estudio, es decir, leo... no hay tiempo para más [...] Veamos –empezó leyendo el rótulo de los libros–; Frayssinous, Cristo ante el Siglo, La Biblia... Aquí hay mucha cosa mística. Don Quijote... Por supuesto: jamás he podido leer dos capítulos... (p. 101).

Con la lectura que hace Carlos del espacio que Efraín habita entendemos que en las posesiones personales y en la organización de esa materialidad en el espacio que se ubica dentro de la intimidad de la casa, cada uno se reafirma a sí

50. Dice Barney (1994): “La casa de hacienda del Valle del Alto Cauca se distinguía a su vez de las otras casas neogranadinas, como las de la Sabana de Bogotá, Boyacá o los alrededores de Santa Marta, por su imponentia, austeridad y tamaño, pues frecuentemente era de dos pisos. Pero sobre todo porque no se cerraba sobre sí misma, sin que se extendía en el terreno y se abría a las vistas y a la brisa a través de sus característicos corredores periféricos” (p. 40).

mismo con su identidad. Aunque Efraín se intimida con esta lectura, pues no le reconoce a su amigo que él, más que un hombre de negocios, es un letrado. Por ello, aprovecha Carlos para lanzar su crítica a una sociedad que debe salir de la nostalgia y encaminarse hacia un estilo más pragmático de habitar y de producir:

Confíesamelo, ¿todavía haces versos? Recuerdo que hacías algunos que me entristecían haciéndome pensar en el Cauca. ¿Conque haces?

– No.

– *Me alegro de ello, porque acabarías por morirte de hambre (p. 101).*

Vemos aquí una nueva oposición entre Carlos y Efraín en relación con el trabajo y el agenciamiento de sus cuerpos. Carlos aprovecha que su padre habla de las múltiples ocupaciones que tiene en sus negocios y por ello su necesidad de regresar pronto para reafirmar esa postura moderna de un hombre que controla con su cuerpo una parcela del mundo y que explora y explota la naturaleza en su beneficio, en la producción de riqueza.

El mismo Efraín reconoce que él aún está anclado a prácticas tradicionales como la caza y la lectura, que lo convertían en un cuerpo más señorial y melancólico. Dice Pedraza al respecto: “El país que se enrumba en el siglo XIX hacia lo moderno ve en esta noción (la de lo moderno) algo ajeno, una carencia: se sabe tradicional y aldeano; la capital es melancólica, conventual y santafereñamente señorial” (1999, p. 16) Los hombres ilustres de la primera etapa de la República en el siglo XIX eran precisamente los hombres de letras, los que construyeron la ciudad letrada.⁵¹ Pero ya finalizando este siglo hay un cambio rotundo: ya no son necesarios los hombres de letras y se requiere de administradores de los recursos biopolíticos del Estado-Nación para el gobierno de la riqueza y de la población. Los estudios de medicina en Londres que cursará Efraín, reflejan una de las estrategias de limpieza social del siglo XIX. En otras palabras, el proyecto de Estado ya no requería poetas sino sujetos armados con toda la capacidad para estimular el comercio y la apertura hacia la ciencia.

Desde su llegada a la casa Efraín parecía poco interesado por los negocios de su padre y sí muy decidido a desplegar toda su imaginación y sentimientos en los rincones materiales y naturales que lo rodean, como se nota en la primera visita que hace a la hacienda familiar, cuando lo entretienen los recuerdos de la infancia, efervescentes en su interioridad; recuerdos que evidencian la mediación de la madre en la experiencia lúdica de los hijos:

51. Ciudad letrada.

Ellos hablaban de trabajos hechos y por hacer; a mí me ocupaban cosas menos serias: pensaba en los días de mi infancia. El olor peculiar de los bosques recién derribados y el de las piñuelas en sazón [...] todo me recordaba las tardes en que abusando mis hermanas, María y yo de alguna licencia de mi madre, obtenida a fuerza de tenacidad, nos solazábamos recogiendo piñuelas, muchas veces con grave lesión de brazos y manos... (p. 15).

La gestión de los afectos de los hijos se hace a través de la interiorización de las restricciones y Efraín había sido formado para darle continuidad al rumbo de los estudios universitarios en medicina que su padre confirma:

...mas cuando le dije que en adelante deseaba participar de sus fatigas quedándome a su lado, me manifestó, casi con pesar, que se veía en el caso de sacrificar a favor mío su bienestar (p. 17).

Lo aleja el padre, entonces, de la posibilidad de hacer una inmersión en los asuntos de la hacienda; sacrificio del padre que podría tener varias razones que ya nombramos: evitar que Efraín se una en matrimonio al cuerpo enfermo y desahuciado de María, o permitir que el hijo se salga del ciclo de quietud de la hacienda colonial y se sume a la dinámica cinética de la modernidad al adquirir conocimientos sobre la máquina del cuerpo (medicina), en una necesidad de abalanzarlo hacia el progreso.⁵²

De esta manera el padre empuja al hijo hacia la Casa de la Sierra como lugar de ocio, contemplación y resolución romántica, donde presentirá el fin del estilo de vida señorial durante los días que precederán su viaje. De allí que la casa y sus interiores tomen tanta importancia en la trama, así como los objetos que adornan la intimidad de la habitación de Efraín y los salones de la casa. Son objetos traídos desde muy lejos para llenar espacios significativos: en Europa empezaron su recorrido por leguas de caminos negados a abrirse a la modernidad, primero a través del mar, luego cargados en las espaldas de los indígenas y al lomo de las mulas que atravesaban el bosque entre los nichos de selva espesa... pero, al fin, llegaban hasta el Valle con sus aires de novedad y lujo y se instalaban en los rincones o aposentos de una vivienda señorial. Objetos creados para el prestigio de sus dueños y para que el cuerpo tuviera una sensación de confort. Sin embargo, la conciencia del confort es tanto una idea como una disposición corporal que llega de un mundo moderno occidental que solo se empezaba a advertir en Colombia. En ese sentido, el confort es una técnica corporal que

52. El padre ve en el hijo un potencial que lo debe sacar del dominio propio del microcosmos de la hacienda, y le abre la posibilidad de que cumpla una función social dominante como productor de conocimiento científico.

no todos los grupos sociales de la novela habían incorporado⁵³ y se da en la relación de los cuerpos y los objetos, generalmente en el interior de la casa o la habitación. Pareciera que los objetos que traían aires de la modernidad pretendían hacer llevadero el peso del cuerpo, casi que inaugurando una “salvación” desde lo material. Recordemos que Emigdio en el capítulo XIX leemos llega a la ciudad de Bogotá y se encuentra con un objeto para el cual su cuerpo no estaba adiestrado, pues tiene un nivel de confort exagerado para su estilo de vida más rudo, más austero y ligado a las labores manuales de la hacienda, en medio de las cuales primaba la sencillez: este es, el sofá de resortes.

Ofrecí a Emigdio asiento en el saloncito; y como eligiese un sofá de resorte, el pobre sintiendo que se hundía, procuró a todo trance buscar algo a qué asirse en el aire; mas, perdida toda esperanza, se rehízo como pudo, y una vez en pie, dijo: – ¡Qué demonios! [...] (p. 65).

Luego Efraín dice muy en broma (después de verificar las dificultades de su amigo), que no se esfuerce todavía en adquirir la técnica corporal apropiada para beneficiarse de aquel sofá tan blando, pensado o diseñado para que el cuerpo sintiera agrado en el descanso. En su lugar, Emigdio se acomoda en el mueble de madera, con la estructura que realmente estaba en su memoria corporal y que es netamente funcional, pues sirve para detenerse brevemente y luego continuar con el trabajo o la travesía. La modernidad está vinculada al fenómeno de ablandamiento de los muebles, constituyendo una de las novedades de aquel tiempo para las élites, adquirir diseños de muebles almohadillados. Emigdio no ha sido educado para leer arrellanado o contemplar el paisaje, sino para producir⁵⁴: “...siéntate en esta butaca, que no tiene trampa” (p. 66), le dice Carlos, muy divertido con el episodio.

53. Rybczynski (1989) explica la genealogía de la palabra confort y nos remonta a la práctica pastoral que ha contado con un guía o sacerdote que apoya a alguien cuando debe soportar alguna carga moral; luego se referirá al apoyo que se le brinda al otro en actividades físicas. Y más tarde el término se trasladó al contexto del bienestar doméstico, como cualidad de los objetos. “Esa idea de apoyo fue ampliándose con el tiempo para incluir a personas y a cosas que permitían una cierta satisfacción, y el término ‘confortable’ llegó a significar tolerable o suficiente [...] Las generaciones sucesivas ampliaron esta idea de agrado y con el tiempo la palabra ‘confortable’ adquirió su sentido de bienestar físico y disfrute, pero eso no fue sino hasta el siglo XVIII” (p. 32).

54. “Durante la Edad Media las sillas—incluso las butacas, que tenían forma de cajas—no tenían por objeto ser confortables; eran símbolos de autoridad. Había que ser importante para sentarse en una silla: la gente sin importancia se sentaba en bancos. Como ha dicho un historiador, si uno tenía derecho a silla, se sentaba tieso en ella, nadie se repantigaba jamás” (Rybczynski, p. 37).

La habitación de la casa señorial forja al individuo en la sociedad del siglo XIX, organiza su subjetividad, pero no siempre fue así: siglos antes, como lo relata Rybczynski⁵⁵ (1989), las habitaciones eran de uso público y tenían muchos fines: "... Las casas estaban llenas de gente, mucho más que hoy día, y la intimidad era algo desconocido. Además las habitaciones no tenían funciones especializadas; a medio día se sacaba el atril y los residentes de la casa se sentaban a la mesa de comer. Al atardecer se desmontaba la mesa y el banco largo se convertía en un diván. Por la noche, lo que ahora funcionaba como cuarto de estar se convertía en dormitorio" (p. 30).

Definitivamente, la habitación se concreta como un espacio de la casa para la actividad privada de una persona cuando se ha asumido la importancia del confort, que no compete únicamente al bienestar físico, dado que la interioridad de la casa está en concordancia con la construcción de una vida interior de los sujetos; es decir, la habitación como espacio nace de una conciencia humana del yo.

En la novela notamos que la casa está subdividida en habitaciones comunes, donde se comía, se conversaba, se recibían visitas y se vivía con diligencia el ocio o la oración; y habitaciones privadas, para la meditación personal, la intimidad y la ilustración.⁵⁶ Como complemento a esa conciencia de intimidad, que va imbricada a la del pudor inculcado en los valores cristianos, el sentido de individualidad demostraba la necesidad de establecer límites físicos y morales a todo tipo de acceso a las posesiones materiales y emocionales entre unos y otros.⁵⁷

La madre y el padre tenían cada uno su propio dormitorio; el padre, a su vez, contaba con un lugar para el escritorio, donde desarrollaba su capacidad escrituraria y tramaba su participación en la vida social, en la nación, con cartas, poderes, títulos, escrituras; allí se movían las fichas del gran ajedrez que representaban sus posesiones, entre las que se encontraba su familia. La madre contaba con el costurero para hacer lo que le correspondía con las hijas: educar su interioridad para casarse o tomar los hábitos. El hijo mayor gozaba del privilegio de la priva-

55. Rybczynski, Witold (1989). *La casa, historia de una idea*. Nerea: Madrid.

56. La habitación propone una conciencia de confort más explícita e impone la necesidad de resguardarse a sí mismo: el pudor, el estudio, la reflexión, el diálogo consigo mismo, son esos aspectos que proporciona la intimidad de este recinto.

57. "El deseo de tener una habitación propia no era sencillamente cuestión de intimidad. Demostraba la conciencia cada vez mayor de individualidad, de una vida personal interior mayor y la necesidad de expresar esa individualidad de forma física" (p. 118). Rybczynski, Witold (1989).

cidad de una habitación propia, sólo posible en las familias más adineradas. Los niños Felipe y Juan dormían juntos e intuimos que las muchachas María, Emma y Eloisa también compartían una gran habitación y, así como se educaban en el costurero para ser laboriosas, silenciosas y decorosas, también tenían en el oratorio el “laboratorio” de diseño de la interioridad con base en los principios cristianos de la piedad, la humildad, la caridad.

Las habitaciones principales eran amplias y requerían inversión en gran cantidad de muebles para ser adornadas; por su volumen y pesada estructura, estos mobiliarios no eran precisamente movibles como lo fueron originalmente en la Edad Media, cuando los nobles acampaban en sus variadas residencias por temporadas y se llevaban los muebles consigo. Esto también puede darnos indicios de la fijeza o de la noción de asentamiento de los señores, quienes a través de la casa sellaban la tierra que poseían como fundamento de su prestigio social. Era la Casa de la Sierra símbolo de presencia e identidad del terrateniente que dominaba el espacio que le pertenecía y estaba arraigado en él. La servidumbre o los esclavos encargados de la actividad doméstica habitaban en la casa, pero en espacios apartados de los destinados a la socialización y convivencia de los propietarios y sus visitantes; vivían, pues, en zonas perimetrales a la residencia o en espacios contiguos a la cocina como depósitos o despensas.

Hablamos, entonces, de una casa diseñada para estructurar la intimidad de sus habitantes y para amansar la cotidianidad, con la conciencia de compactar la unidad social de la familia que debía estar alejada considerablemente, en lo emocional y lo físico, de la hacienda productiva, lo cual era un signo de suntuosidad material; adicionalmente revelaba una estructura productiva basada en la división del trabajo y la delegación de tareas,⁵⁸ y permitía otras maneras de acomodar la vida interior a partir de la noción de individualidad. Era la Casa de la Sierra una vivienda de campo⁵⁹ desde donde se planeaba la

58. El patrón o amo está activamente presente en todas las actividades; pero hemos visto que tiene esclavos de confianza a los que les cede cierto grado de poder; en este caso al mayordomo Higinio. Sin embargo, el Señor es la figura de autoridad, que conoce a todos los esclavos, que autoriza los matrimonios, dispone sus castigos y sus eventuales premios, como un dios bondadoso o terrible que vela por la reproducción de la fuerza de trabajo que sostenía la hacienda.

59. Rybczynski, Witold (1989) dirá que los ingleses tenían casas en las ciudades en las que residían por temporadas, pero su lugar de habitación permanente era la casa de campo, a las afueras del centro urbano, lo cual tenía repercusiones arquitectónicas y también en el desarrollo de la interioridad de los miembros de la familia: “La casa era un lugar social, pero de forma curiosamente privada. No se trataba de una ‘casa grande’ medieval, donde la gente entraba y salía con gran familiaridad. Por el contrario, la casa burguesa inglesa constituía un mundo aislado [...] el mundo se mantenía a distancia, y se perturbaba en la menor medida de lo posible la intimidad de la familia y de cada uno de sus miembros” (p. 115).

domesticación de la naturaleza circundante y de los afectos de todos los que allí habitaban.

En cuanto a la casa de la familia terrateniente y comerciante y su morfología interna y externa se da una disociación del espacio productivo que estaba en la hacienda y el espacio residencial que está en la Casa de la Sierra, a diferencia de la casa de los colonos y pequeños propietarios, quienes construían una residencia laboral, es decir, una casa donde coexistían el espacio para la residencia y el espacio productivo: en la mayoría de los casos el ámbito productivo se metía en lo residencial, como en la casa de Custodio, donde los animales de granja se tomaban la sala y la cocina, pues no había fronteras entre la labor con la que subsistía la familia y la vida cotidiana; al contrario, la misma familia participaba y aportaba en la labor.

Entonces, encontramos casas funcionales que tienen las mismas características del vestuario en estos grupos sociales, ya que facilitan el trabajo o la actividad productiva. En estas casas la sala podía servir de comedor, de lugar de trabajo a otras horas y después convertirse en habitación para pasar la noche; la privacidad no era una preocupación, y en vez de puertas se colocaban cortinas.

Con respecto a la hacienda, como latifundio y propiedad de una familia, ella servía para el autoabastecimiento y el abastecimiento también de las zonas de trabajo minero;⁶⁰ los sembrados de caña se subordinaban a la dominancia de la producción ganadera, y tanto la caña como el maíz, el plátano y los frutales respondían a un esquema de subsistencia. Sólo hasta 1930 comienza la industrialización de la caña de azúcar en el Valle del río Cauca.

Casi todos los espacios de la casa estaban notablemente diferenciados, compartimentados y definidos por usos.⁶¹ En la Casa de la Sierra el comedor es un lugar especial, debido a que allí se ponen a prueba la socialidad y el aprendizaje de la regulación del cuerpo y la construcción de la imagen personal, además del protocolo en las relaciones interpersonales, que permanecían tanto en el ritual entre la misma familia como en presencia de visitas.

60. Al ser el Valle un sitio de paso hacia otras zonas del país y por estar cerca de una zona minera, se empiezan a desarrollar pequeñas actividades productivas (la producción de panes de azúcar, panela, miel y alcohol, productos estos derivados del cultivo de caña en pequeña escala y ganadería extensiva) para suplir las necesidades de las minas en la costa pacífica y de la provincia de Popayán.

61. Rybczynski (1989) dirá que las residencias de la aristocracia en el siglo XVIII occidental empezarán a revelar una concientización de sus dueños por especializar la función de las habitaciones para comer, recibir y conversar.

Después de la cena las mujeres y los niños compartían un espacio pedagógico en la sala en torno a temas morales y religiosos que apoyaban la educación afectiva de los hijos pequeños y reforzaban la de los adolescentes, como una manera de dulcificar el alma, lo cual se reflejaría en sus modales.

En días como aquél, María me esperaba siempre por la noche en el salón, conversando con Emma y mi madre, leyéndole a ésta algún capítulo de la Imitación de la Virgen o enseñando oraciones a los niños (p. 139).

El comedor, por lo tanto, es la habitación por excelencia para la pedagogía de los cuerpos y las emociones en familia. Pero la calidez por excelencia en el espacio de la mesa la vive Efraín en la casa de sus amigos antioqueños. Las maneras de la mesa se relajan cuando Efraín se hace más cercano a los miembros de esta casa. Es como si allí adentro valiera más la familiaridad que las normas de cortesía que, alejan los cuerpos y los obligan a desplegar movimientos calculados, "...altamente codificados que sancionan con base en la corrección" (Pedraza, 1999, p. 78).

La mesa de la familia de José es cálida y sencilla y Efraín parece vivir estos momentos con regocijo, como si por un momento se abandonara a vivir esa realidad como propia.

La vida familiar de Efraín, sobre todo en el comedor, está llena de reglas repetitivas, con las cuales se pretende formar el hábito social del cuerpo que no sólo está cumpliendo con una necesidad básica, pues impregnada de decoro y de modales queda cargada de belleza: "Todo el acto de comer transcurre discreta y limpiamente, sin que sea demasiado notorio que se trata de la satisfacción de una necesidad: la boca no se abre demasiado, se toman bocados pequeños y sorbos moderados, el cuchillo no se introduce en la boca [...] No deben quedar rastros en el mantel, las copas y los vasos, las manos y la boca e incluso el borde de los platos debe permanecer limpio" (Pedraza, p. 79).

Hay otra estesis en la comida que Efraín comparte con la familia de José, pues se supone que al contar con un solo cubierto para degustar los alimentos se tendrán que usar en algunas oportunidades las manos para partírllos y saborearlos untándose de lo que está dispuesto para su placer.

Las hijas de José y su esposa expresan a través de los alimentos el amor que tienen para su familia y las personas cercanas, en una ética del cuidado, donde dar de comer significa brindar salud, aliento, llenándose de la vitalidad que proviene

de unas manos hacendosas de mujer, que expresa el amor transformando la naturaleza en la cocina.

A través del alimento, las mujeres están presentes en el afuera, donde actúan los hombres, trasladando la mesa familiar al campo. Con los fiambres que preparan para la cacería ella cierran ese evento masculino donde la muerte da lugar a la vida.

Así mismo, un lugar importante en la novela es el estudio, el recinto donde se encuentran los hombres, las letras y los destinos de la nación que van y vienen entre cartas:

*La llegada de los correos y la visita de los señores de M*** habían aglomerado quehaceres en el escritorio de mi padre. Trabajamos todo el día siguiente, casi sin interrupción; pero en los momentos que nos reuníamos con la familia en el comedor, las sonrisas de María me hacían dulces promesas para la hora de descanso [...] (p. 139).*

A pesar de esta especialización de los espacios según el uso, en el capítulo XII vemos cómo las muchachas, felices de iniciar un proyecto para hacer sus estudios bajo la batuta de Efraín, transforman el salón (definido para la recepción de visitas o para el descanso) en “gabinete de estudio”. Ellas no tenían espacio en la casa destinado al estudio pues, como sabemos, en el oratorio y en el costurero organizaban sus experiencias y construían su feminidad. Los varones, padre e hijo, sí contaban con sus escritorios, sillas cómodas de lectura, biblioteca, mapas para la investigación en geografía, entre otros. Las jóvenes, entusiasmadas con la idea, reutilizan el espacio, lo vuelven flexible, movable como en la tradición medieval, cuando los muebles eran transportables y la mesa, por ejemplo, podía ser comedor a la hora de la merienda, luego escritorio en el tiempo de estudio y se volvía cama al momento de dormir. Esa maleabilidad, esa reutilización la llevan a cabo María y sus hermanas, quienes quitan los adornos propios de las consolas del siglo XIX, las cuales tenían un objetivo decorativo, y las convierten en objeto funcional para su propósito. Así mismo, leen muy bien su entorno y se dan cuenta de lo que no usan los hombres de la casa para estudiar y se lo llevan consigo apoyadas en su propósito pedagógico: mapas viejos, un globo terráqueo empolvado les ayudarían a mirar el mundo desde la lógica patriarcal, aunque ellas ya lo habían conocido con sólo imaginarlo y sin conceptualizarlo.

Convirtieron uno de los ángulos del salón en gabinete de estudio; desclavaron algunos mapas de mi cuarto; desempolvaron el globo geográfico que en el escritorio de mi padre había permanecido hasta entonces ignorado; fueron despejadas de adornos dos consolas para hacer de ellas mesas de estudio (p. 37).

Era la domesticación del espacio interior de la casa una cuestión dirigida por el arbitrio femenino. Las mujeres, en consecuencia, hacían de las buenas costumbres y de la educación religiosa el contenido con el que se amoblaría el alma de los hijos y las hijas para la domesticación del carácter.

Con fin de “amoblar el alma” o “vestir el alma”, la sociedad señorial contaba con dos libros importantes para el control del cuerpo y el moldeamiento de la socialidad: uno era el catecismo de la iglesia católica (en la línea de estos se encuentran textos que refuerzan las virtudes como la Imitación de Cristo y la Imitación de la Virgen), el otro se reunía en el compendio de manuales de urbanidad. Uno de los más importantes manuales de urbanidad ha sido hasta nuestros días “la urbanidad de Carreño”, el cual empezó a ser publicado por entregas en 1853 y en 1854 se publicó el manual entero. Ante la pregunta sobre la relación entre los manuales de urbanidad y los catecismos, entendemos que hay una gran relación. No en vano el mismo Carreño por los años 40 del siglo XIX tradujo al español el Catecismo razonado, histórico y dogmático del Ábate Theriou. Eran estos textos el marco teórico en el cual se basaban las madres para la educación moral y religiosa de los hijos. No podía haber educación en modales, sin impartir fundamentos éticos y morales que, para nuestra tradición, estaban consignados en el referente del catecismo. El catecismo prepara al sujeto en la obediencia, una obediencia a Dios que se reflejarán en la obediencia al estado, a las instituciones y a las normas sociales. Según Pedraza, la sociedad cortesana estaba fragmentada: entre las personas excelsas con virtudes innatas y las que carecían de ellas; los segundos debían comprometerse a aprenderlas con esfuerzo con el fin de socializar medianamente.

Las personas poseedoras innatas, supuestamente, de virtudes estaban ubicadas en lugares privilegiados de la sociedad y se encargaban de fomentarlas, expresando con sus propios cuerpos las normas de socialidad, la verdad, la distinción, la virtud, la bondad. Es el caso de María cuando llegó muy pequeña a los brazos de la madre de Efraín. Ella se encargaría de su educación sentimental y en valores católicos, por deseo expreso de Salomón⁶², su padre, quien quería que la convirtieran en una buena mujer cristiana. Por medio de la lectura de libros que inspiraran la virtud podía lograrlo y de la práctica de las normas de urbanidad y del catecismo, que le daban la oportunidad de llenar el vaso medio vacío de su alma, desplazando a su cuerpo expresiones refinadas y virtuosas.

62. La madre recibe a esta niña como un “recipiente” vacío, que poco a poco llenaría de preceptos y virtudes de la doctrina católica. Salomón confiaba en que “...Las cristianas son dulces y buenas, y tu esposa debe ser una santa madre” (p. 22).

Según Efraín, su madre hizo bien el trabajo de diseño de la interioridad:

Pocos eran entonces los que conociendo nuestra familia, pudiesen sospechar que María no era hija de mis padres. Hablaba bien nuestro idioma, era amable, viva e inteligente. Cuando mi madre le acariciaba la cabeza, al mismo tiempo que a mis hermanas y a mí, ninguno hubiera podido adivinar cuál era allí la huérfana (p. 23).

Los buenos modales que enseña la urbanidad deben estar complementados por cimientos éticos y morales. La sensibilidad y la calidad moral irían de la mano de los principios de estetización del cuerpo y moderación de las conductas, que se transmitían desde los primeros años en el seno del hogar, de madre a hijos e hijas.

A la Casa de la Sierra podríamos considerarla como una casa que refleja una subjetividad estacionaria, pues allí la familia pasaba la mayor parte del tiempo. Era un lugar para el ocio, el placer, el estudio, el crecimiento espiritual y la adquisición de valores, modales y actitudes apropiadas para aportarle al desarrollo de la Nación. Ya la casa delimita los alcances de la socialidad, como bien lo hace el vestido.

La casa, dividida en habitaciones especializadas para desarrollar actividades públicas o privadas, redundaba en la interioridad de las personas por la distribución de estos espacios, por los rituales que se celebraban allí y por la posibilidad que estas actividades daban para mover y desplazar los cuerpos en relación con la vida afectiva aprendida. La dinámica social se limitaba a las visitas que se realizaban entre vecinos, como las que hacía Efraín a la red de grupos sociales que rodeaban su casa. Las mujeres, que permanecían todo el tiempo en el interior de la casa, tenían en el oratorio y en el costurero espacios para el silencio, la meditación, la entrega a los otros, el fortalecimiento de su docilidad y, a su vez, allí soltaban sus cuerpos con menos formalidades, se liberaban de convencionalismos sociales y lograban relajarse corporal y emocionalmente, llorando o imaginando. La intimidad del costurero no era casual: allí había una conciencia del hecho de estar a solas y un diseño del espacio propio para este fin.⁶³ Aunque el costurero de la casa de la Sierra no era tan individual, constituía un recinto para las mujeres de la Casa. A veces todas estaban allí reunidas, rodeando a la madre, quien pulía la costura y vigilaba sutilmente la construcción de la feminidad de sus hijas. El costurero era una habitación cuyo control y propiedad

63. Rybczynski, Witold comenta sobre la obra de Gerog Friedrich Kersting, *Muchacha Bordando*, de 1814, una cuestión muy similar en relación con el ambiente de interioridad: “Se trataba de una habitación ordenada conscientemente como un lugar personal donde estar tranquilamente a solas” (p. 119).

pertenecían netamente a las mujeres. La cocina diaria era labor de las esclavas, pero las señoritas entraban a la repostería donde expresaban su laboriosidad; sobre todo cuando venían invitados y ellas estaban encargadas de los dulces y postres. En varias escenas la madre guía el recorrido de los miembros de la familia hacia diferentes espacios de la casa, preferiblemente el oratorio y el costurero. Constantemente estaba orando la madre, y a su alrededor las jóvenes y los hijos más pequeños. Los jardines y, más allá, el bosque y el río eran los lugares de juego, diversión, ocio colectivo; y el baño, que no se tomaba diariamente, constituía un espacio de acicale, totalmente hedonista y de auto contemplación íntima, de gozo, más que una necesidad.

La madre como eje y guía del ordenamiento de las materialidades se presenta también en la figura de Luisa, esposa del antioqueño José, quien se encuentra al tanto y vigila que la casita donde vivirá su hija Tránsito con su futuro esposo esté terminada para el día de su matrimonio, eco de la digna sencillez y la fuerza moral de la madre en esta cultura, que Isaccs quiere resaltar:

– *Cuándo es ese gran día señora Luisa; cuándo es Tránsito?*

Esta se puso como una grana, y no hubiera levantado los ojos para ver a su novio por todo el oro del mundo.

– *Eso tarda, respondió Luisa: ¿no ver que falta blanquear la casita y ponerle puertas?* (p. 81).

La sobremesa constituía un tiempo dedicado a la conversación y al juego que se desarrollaba después de la cena, a veces en el mismo comedor, otras en el salón continuo a este. Uno de los juegos más importantes de la época eran los naipes: “Aunque Emma volvió al comedor, la sobremesa no duró largo tiempo. Felipe y Eloisa, que se habían empeñado en que tomara parte en su juego de naipes, acusaron de soñolientos mis ojos” (p. 24).

El costurero o la repostería, como espacio de oficios, tiene la misma dinámica: en el costurero las mujeres están en el lugar más cerrado para abrir sus pensamientos y entre hilos y telas confeccionan prendas con las que se imaginan envolver a personas que aman o a ellas mismas. En el lugar de los oficios varios María se encierra, llena de angustia por el próximo viaje de Efraín, para llevar a cabo una labor que no estaba permitida para las mujeres de la casa señorial en aquellos tiempos: planchar la ropa.

– *Qué es lo otro que has hecho?*

– *¡Lo malo?*

- Sí, lo malo.
- ¿Rezas esta noche conmigo y te cuento?
- Sí.
- Pero no se lo dirás a mamá, porque se enojaría.
- Prometo no decírselo.
- He estado aplanchando.
- ¿Tú?
- Pues yo.
- Pero *icómo* haces eso?
- A escondidas de mamá.
- Haces bien en ocultarte de ella.
- Si lo hago muy rara vez.
- Pero *iqué* necesidad hay de estropear tus manos tan...
- *¿Tan qué?... ¡Ah! sí; ya sé. Fue que quise que llevaras tus más bonitas camisas aplanchadas por mí ¿No te gusta? Sí me lo agradeces, ino? (p. 287).*

Emprender esta tarea suponía rebajarse a esclava, investirse de una condición inferior; la entrega era íntima, a escondidas, el sacrificio se hacía en silencio y a esto contribuían los espacios interiores de la casa en los que las mujeres depositaban sus cuerpos para que dieran rienda suelta a otras prácticas, a otras escrituras, hechas con la piel: María se encerraba a palpar y a acariciar las telas que se enredarían en el cuerpo de Efraín, como en un acto fetiche, por el cual al objeto vestuario se le rinde la misma devoción que al amante que lo portaría. En un acto ritual, María busca animar aquellas camisas con su propio olor, con sus sentimientos.

De otro lado, la exterioridad de la Casa de la Sierra actúa como un gran rostro que domina en medio del paisaje. Sobre esto dice Guatari y Deleuze en Mil Mesetas: “La arquitectura sitúa sus conjuntos, casas, pueblos o ciudades, monumentos o fábricas que funcionan como rostros, en un paisaje que ella transforma” (2000, p. 104). Sobre la casa de hacienda Benjamín Barney (1994) dirá que fue “construida según el modelo de los cortijos andaluces, es la vivienda señorial que se impone cuando el latifundio se transforma en una verdadera unidad productiva a partir del siglo xvii” (p. 11).

La casa es una estructura arquitectónica rodeada por grandes corredores, desde los cuales se divisa el paisaje a la largo y a lo ancho, en toda la extensión, hasta los linderos que encierran la tierra que pertenece al gran señor: desde el espacio interior se domestica el espacio exterior.

Divisé en el negro y tortuoso camino de las lomas, a Tránsito y a su padre, quienes venían en cumplimiento de lo que a María tenían prometido. Crucé el huerto y subí la primera colina para aguardarlos en el puente de la cascada, visible desde el salón de la casa (xxxI).

Grandes fogonazos del sol en las mañanas y tenues hilos de luz rosada al final de la tarde. Así se determinaba el comienzo y el final de un día en el siglo XIX, iluminado, a su vez, en lo opaco de la noche por tenues velas que dejaban ver los rostros y abrían las sombras de los pasillos o exigían el uso de lámparas de aceite que permitían la lectura de alguna página. En la novela *María* la luz es casi un ornamento del espacio y aparece discontinua y móvil: en los momentos de tensión o placidez, la luz dice algo de los cuerpos que habitan la casa. Por ello, la luz es más una estación del alma que decora el interior de la casa familiar. A Efraín esa leve luz le permite ver lo que otros no pueden mirar: bajo la luz que rasguña la apariencia de María, todo lo que es ella se vela o se hace evidente, de acuerdo con un recreo de miradas y aproximaciones. De otro lado, los momentos más sombríos de la casa están marcados por la enfermedad, por el aleteo del ave negra que transita sólo entre las tinieblas. Y a la partida de Efraín las cartas de María revelan la opacidad del paisaje que ella miraba desde su cuerpo.

El espejo y la mesa de baño: La habitación es un espacio para forjar el diseño de la interioridad, brinda la calma, el adormecimiento, la seguridad e intimidad anhelados por la sociedad señorial, por eso es también un lugar para llevar a cabo disciplinas que mejoren la apariencia de la persona en función de su socialidad, medida y ritualizada por el orden social, en una casa construida para la contemplación y el ocio: meterse en la habitación para acicalarse o arreglarse los vestidos es la oportunidad que el sujeto tiene para experimentar momentos de intimidad, de soledad, en los que no se sentirá vigilado por más ojos que los suyos propios.

Sabemos que cada cuarto poseía una mesa de baño, indicio de que se expiaba la exterioridad con el deseo de evidenciar una mejor interioridad. El momento del baño o de acicalarse constituye un pretexto perfecto para alejarse por un momento de la vida social y tener una experiencia de introspección y reconocimiento; por esta razón resulta imprescindible la presencia del espejo.⁶⁴ El espejo participa en el juego de la transformación de la apariencia; el mudarse de vestidos según la ocasión supone encierro (intimidad) y requiere un reflejo. Casi sin proponérselo, el individuo en este momento, cuando se mira

64. El espejo como dispositivo especular que multiplica e interioriza la imagen de sí mismo.

a sí mismo, revisa su interioridad, sus planes, sus sueños, sus frustraciones. A esto contribuyen las habitaciones de puertas cerradas, aunque se registra que en la época estudiada las habitaciones estaban aisladas de los otros lugares por cortinas y todas las habitaciones se comunicaban entre sí por un sistema de accesos que permitían la circulación por la casa, por lo cual la intimidad era parcial. La Casa de la Sierra, como modelo de casa señorial, contaba con puertas de madera para algunos recintos (un lujo dentro de la economía de la intimidad, que impone los límites entre interior y exterior). De esta manera el inmueble, tanto la casa en general como las habitaciones, se convierte en un cuerpo anatómico que abraza el cuerpo de los habitantes y les ofrece entradas y salidas, aperturas y cerramientos. Resuena el alma en el interior de la habitación y rebota convertida en imagen en el espejo. Cuando Efraín o María huyen a la habitación, so pretexto de acicalarse o cambiarse de ropas, alargan el tiempo de la mirada fija en el propio cuerpo frente al espejo, y a través de esa imagen tratan de escudriñarse el alma⁶⁵.

El afeite del rostro en los hombres y el pulimiento de su cabello se van incorporado en las actividades cotidianas de aseo y de acicale. En la casa patriarcal, heredera de costumbres señoriales, el gran señor no podía dejar de mirarse al espejo y desear pulir y mejorar su apariencia, según la norma de socialidad. En el capítulo xxx nos damos cuenta de que son las mujeres las que tienen el talento de acicalar al padre. En este caso, es María la que realiza esta labor⁶⁶, arreglando sus cabellos y cortándolos. Él confía a María su apariencia, pues le preocupan estos detalles que reflejan la compostura... de hecho, los ojos de María funcionan como espejo de la apariencia del padre:

65. El espejo es un ojo que se traga nuestra imagen; frente a él recomponemos lo que el otro espejo en los ojos del mundo, quiere ver. No obstante, en la novela no aparecen escenas de algunas de las mujeres de la casa mirándose al espejo. Esto también lo hacen los hombres con mayor soltura: Carlos y el padre.

66. Las mujeres, expertas en las técnicas del cuidado, son las responsables dentro de la casa de ejercer labores que mejoren la apariencia de los hombres que habitan en ella. Les cosen su ropa y también los acicalan. Este ritual es muy cortesano, según Elías en su texto *La Sociedad Cortesana* (1982), y se celebra en la habitación del padre (rey). Debe ser un honor para María como “súbdita y miembro de la corte”, según Elías, que el padre le confíe esta labor de arreglo personal, la cual la posiciona en ese momento: María toca la cabeza del padre, le da forma a su peinado. Él cede por un momento la cabeza; aunque permanece atento a lo que hace ella y le advierte que su labor debe ser satisfactoria: “Cuidado, mi hija, con trasquilarme, dijo, cuando ella iba a empezar...” (p. 144) y a su vez sigue controlando también la actividad de Efraín, quien en esta escena parece su secretario, el secretario de la corte: “¿está principiada la carta? (...) Cuidado niño con equivocarse” (p. 144).

–Mira, le dijo mi padre sonriendo al mostrarle los cabellos, ¿no te parece que tengo mucho pelo?

Ella sonrió también al responderle:

–Sí señor.

–Pues recórtalo un poco. Y tomó para entregárselas las tijeras de un estuche que estaba abierto sobre una de las mesas. Voy a sentarme para que puedas hacerlo mejor (p. 143-144).

Se acercan los cuerpos del padre y de la hija, mientras el espejo de la mesa de baño refleja también la imagen de Efraín quien está atrás de testigo. De esta forma dicho espejo facilita el cruce de miradas en un triángulo de imágenes especulares y la evidencia de una pluralidad de puntos de vista. No obstante, prevalece en el centro es la imagen del padre:

Dicho esto, acomodose en la mitad del cuarto dando la espalda a la ventana y a nosotros [...] María se sonrojó, mirándome con todo el disimulo que era necesario para que mi padre no lo notase en el espejo de la mesa de baño que tenía en frente (p. 144).

El padre alcanza a ver el reflejo de su hijo desde su posición y esto lo conecta con los recuerdos de lo que fue su reflejo muchos años atrás, cuando era tan joven como él.

Pues así como los ves, continuó mi padre, fueron tan negros y abundantes como otros que yo conozco (p. 144).

Inversamente, parece que el propio Efraín estuviera proyectando su rostro en el espejo, mirándose a través de los años.

Luego verifica el padre cómo ha quedado su apariencia y se reafirma a sí mismo, agradecido con María: “todavía se me puede tener envidia”. Él también la embellece al ponerle en su cabello la flor que se le ha caído: se acicalan entre ellos.

Cuando María se inclinó a sacudir los recortes de cabellos que habían caído sobre el cuello de mi padre, la rosa que ella llevaba en una de las trenzas le cayó a él a los pies. Iba ella a alzarla, pero mi padre la había tomado ya. María volvió a ocupar su puesto tras de la silla, y él le dijo después de verse en el espejo detenidamente:

–Yo te la pondré ahora donde estaba, para recompensarte lo bien que lo has hecho –y acercándose a ella, agregó, colocando la flor con tanta gracia como lo hubiera podido hacer Emma (p. 145).

Reiteramos, pues, que no hay espacio vacío entre interior y exterior: en el interior de la habitación revisa el alma, se pasa revista a los afectos, mientras la persona se viste y adorna su cuerpo y se mira al espejo. Consecuencia de lo anterior, es importante advertir el baño como acción de asearse o componerse en la intimidad y el espacio de la casa especializado para realizar dicha actividad. En el capítulo VIII encontramos la siguiente escena:

A prima noche llamó Emma a mi puerta para que fuera a la mesa. Me bañé el rostro para ocultar las huellas de las lágrimas y me mudé los vestidos para disculpar mi tardanza (p. 24).

En la época no era costumbre bañar todo el cuerpo diariamente, así como tampoco era necesario, ni siquiera en las clases más distinguidas, cambiarse de ropa en las primeras horas del día. Efraín se baña el rostro, más que por aseo, por la conveniencia social, para mostrarse en familia lo más fresco y lozano posible y no dar la impresión de estar triste o angustiado. “La familia merece la mayor atención y una presentación siempre correcta” (Pedraza, 1999, p. 90). Cada una de las habitaciones contaba con una mesa de baño para la limpieza del rostro, el afeitado y el arreglo del cabello. Lavarse la cara con agua fresca daba colorido y tersura a la piel y era suficiente para iniciar la interacción con los otros. El vestido limpio y el aseo de la cara le permiten camuflar a Efraín su subjetividad adolorida, pues no era de buen gusto expresar el enfado o la tristeza y era pertinente ocultarlo con prontitud. Efraín preserva de esta manera su interioridad valiéndose del cuerpo, corrigiendo su apariencia, para tapar la congoja que lo embarga. Poco a poco las normas de conducta, junto con las de higiene, codificaron costumbres que, además de brindarle corrección a la apariencia, beneficiaban la salud del cuerpo de la piel hacia adentro y viceversa.

Más adelante, en el capítulo XVIII aparece Emma, personaje sutil regulador de ciertos hechos del cuerpo de Efraín y María. Emma no toca a la puerta de la habitación de Efraín. La puerta está abierta:

Ya estaba yo listo para partir, cuando Emma entró a mi cuarto [...] dijo tomando de mi mesa de baño una peinilla y acercándoseme. Deja que te peine yo, porque sabrá usted, señor constante, que una de las hermanas de su amigo es una linda muchacha. Lástima, continuó haciendo el peinado, ayudada de sus graciosas manos [...] Mírate al espejo y dime si no has quedado muy bien (p. 60).

La mesa de baño tenía los objetos prácticos para la higiene y el cuidado personal, vitales para lucir buen tono y para beneficiar un espíritu despejado que necesitaba iniciar un nuevo día. No obstante, la escena aquí se enfoca en el peine como

pequeño detalle que no apunta tanto al aseo en su connotación moral, sino al cuidado de la apariencia en relación al atractivo personal, como respuesta a la aplicación de los principios de la urbanidad burguesa, que se van incorporando, cuando nuevas reglas sensoriales echan raíces en el cuerpo.

La conversación entre los hermanos es festiva, es coqueta. Efraín tal vez ha salido por un momento de un trance romántico, que había puesto en riesgo su apariencia, desmejorándola con la palidez; su hermana se lo hace notar y también le advierte que a las mujeres les gusta un hombre con porte, es decir, que se vea saludable, vigoroso y que cuida el aliño en su vestuario y en su cuerpo en general, como condición moral del cuerpo que se asoma a los albores del progreso: “porque las bugueñas no imaginan belleza varonil sin frescos colores en las mejillas” (p. 60).

Emma se mueve cortesánamente al acicalar a Efraín. Elías (1982) cuenta que una de las acciones de etiqueta movilizadoras del poder en la corte radicaba en participar de la ceremonia del baño y el vestido del rey y la reina: “El rey hacía de ella, para los nobles involucrados, un privilegio que distinguía a estos sobre los demás [...] pero cada acto en el curso de la ceremonia poseía un valor de prestigio perfectamente escalonado que se comunicaba a los que en él participaban, y, en cierto grado, se independizaba el valor prestigio de aquel acto [...] Se convertía en un fetiche de prestigio [...]” (p. 115, 116)

El baño que toman los miembros de la casa, más para el placer que para el aseo, se hace por fuera de la habitación y del espacio de la casa, en un lugar privilegiado por la naturaleza, a la sombra de los naranjos, en un ritual muy cortesano, cuya experiencia mezcla el goce de todos los sentidos:

*Estaba acabando de vestirme a la sombra de los naranjos del baño, a tiempo que don Jerónimo y mi padre, que deseaba enseñarle el mejor adorno de su jardín, llegaron a él. El agua estaba a nivel con el chorro, y se veían en ella, sobrenadando o errantes por el fondo diáfano, las rosas que Estefana había derramado en el estanque [...] Llegó Estefana poco después que mi padre y el señor de M***; y convencida de que podía acercarse ya, me presentó una copa que contenía naranja preparada con vino y azúcar.*

—Hombre, su hijo de usted vive aquí como un rey —dijo don Jerónimo a mi padre [...] (p. 130).

Ventanas desde el interior y desde el exterior: En la novela las ventanas están siempre abiertas; se observa desde la ventana por el hábito de la contemplación lo cual favorecen el paisaje y una necesidad aprendida de autoevaluación de la

conducta y de los afectos. De esta manera, las ventanas operan más como interioridad que como exterioridad. Con la puerta cerrada de cualquier habitación se vive la intimidad necesaria para que la persona abra la ventana y desde allí se disponga a pensar en sí mismo y en sus sentimientos. Es un ejercicio de cerrar para abrir (cerrar la puerta-cuerpo para abrir la ventana-alma). Usualmente en la decoración del siglo XIX se había ya dispuesto un escritorio o una mesa y su asiento frente a la ventana, donde se escribía, estudiaba o cosía; pero también estaban los pequeños balcones dentro de algunas habitaciones, que exponían más el cuerpo y se usaban como lugares de recreo de la imaginación y de los sentidos.

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: parecía hallarse en uno de aquellos momentos de completa distracción a que con frecuencia se abandonaba. Eloísa, que se hallaba a su lado, jugaba con los bucles destrenzados y espesos de la cabellera de su prima (p. 122).

En los balcones no se hacía nada más que sentir y divisar las tierras dominadas; el contacto era con una naturaleza de ensueño, portentosa, pero domesticada en forma de jardín o en terrenos de colonos y pequeños propietarios que daban igualmente frutos para el señor, y más allá estaba la hacienda productiva. Frente a las ventanas se reflexionaba, se emprendía un viaje hacia el deseo y la pena. La ventana y el balcón como parte de la estructura de la casa permiten que los cuerpos de los habitantes hagan ejercicios de interiorización-exteriorización, pues, protegidos, podían ponerse dentro-fuera de sí mismos.⁶⁷

El umbral: Pasar el umbral es traspasar, estar en medio de; es una zona intermedia para los cuerpos. Estar en ella constituye un rito de transición y un cambio de vida. Para Teyssot, la única experiencia de umbral que conservamos en la actual sociedad secular es la de dormir y despertar. A María le gustan los umbrales de la puerta o de las ventanas también para esperar, y varios umbrales atraviesa Efraín cuando sale de la Casa de la Sierra y llega a los hogares de sus vecinos, donde trata de transformarse en uno de ellos con su lenguaje verbal y no verbal, aunque no en su apariencia.

María niña lo mira partir, ubicada en un espacio de transición, en un umbral:

67. "Estar ahí significa estar protegido fuera de sí mismo en un mundo ya reconocido y en el cual 'vivimos' no como organismos sino como seres que 'utilizan' y tienen cuidado de lo que les rodea, ya sean seres vivos o cosas, incluyendo entre estas, evidentemente, los utensilios y las herramientas" (Georges Teyssot).

Pocos momentos después seguí a mi padre, que ocultaba el rostro a mis miradas. Las pisadas de nuestros caballos en el sendero guijarroso ahogaban mis últimos sollozos. El rumor del Sabaletas, cuyas vegas quedaban a nuestra derecha, se aminoraba por instantes. Dábamos ya la vuelta a una de las colinas de la vereda en las que solían divisarse desde la casa viajeros deseados; volví la vista hacia ella buscando uno de tantos seres queridos: María estaba bajo las enredaderas que adornaban las ventanas del aposento de mi madre (p. 4).

Aquí María se proyecta como la mujer amada que será. Él la ve desde lejos, de pie, enmarcada en la ventana de la habitación de su madre, adornada su figura por las enredaderas que bordean aquel marco desde el cual la madre ha mirado el mundo. No es sólo que el cierre de este capítulo inaugure la relación entre María y la naturaleza y que desde allí ella aparezca casi fundida al paisaje del Paraíso (Cristina, 2005). Hay una política corporal insinuada en esta imagen. La niña se queda para formarse con el talante de la madre de Efraín, para sentir como siente ella y hacer las cosas de la misma manera.

Recordemos que eso fue lo que le pidió Salomón al padre de Efraín, al momento de entregársela y exhortarlo a que la convirtiera en católica y que pasara de ser Esther a convertirse en María.

Las flores y los jardines: En los gestos de domesticidad señorial en el siglo XIX es palpable el deseo de dejar en la casa restos de la interioridad de las personas. Ejemplo de esto son las flores recogidas y puestas por María en el florero sobre la mesa de Efraín, que dan testimonio de su presencia, de su estado de ánimo, y la hacen visible a ella aun cuando está ausente, porque el perfume de las flores es un gesto que perfora el cuerpo del otro situado en el lugar más íntimo de la casa.

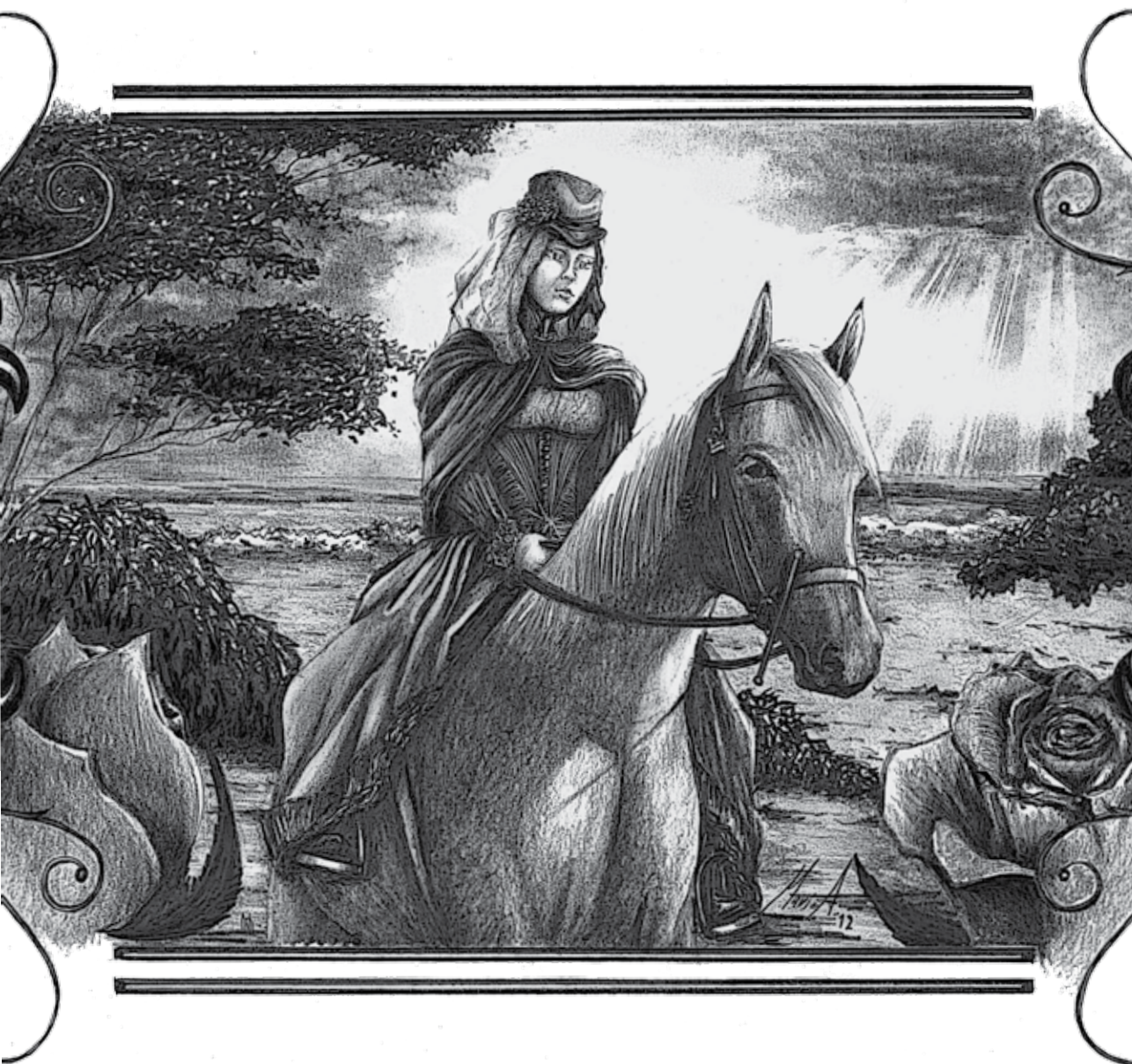
Mi cuarto estaba frío; las rosas de la ventana temblaban como si se temiesen abandonadas a los rigores del tempestuoso viento: el florero contenía ya marchitos y desmayados los lirios que en la mañana había colocado en él María. En esto una ráfaga apagó de súbito la lámpara y un trueno dejó oír por largo rato su creciente retumbo, como si fuese el de un carro gigante despeñado de las cumbres rocallosas de la sierra.

Volví enseguida a mi cuarto a tomar las pistolas. María dese el jardín y al pie de mi ventana entregaba a Emma un manojo de montenegros, mejoranas y claveles; pero el más hermoso de estos por su tamaño y lozanía, lo tenía ella en los labios.

– Buenos días María, le dije apresurándome a recibir las flores.

Ella palideciendo instantáneamente correspondió cortada al saludo y el clavel se le desprendió de la boca. Entregome las flores, dejando caer algunas a los pies, las cuales recogió y puso a mi alcance [...] (p. 62).

Hacen papel de mediadores, permiten el paso hacia lo otro, comunican. El jardín es un “en medio” entre el interior de la casa y la exterioridad del bosque o de la naturaleza que rodea la Casa de la Sierra. Jardín: laberinto por el que circulan los cuerpos en un intermedio que no permite salida definitivamente hacia el exterior. Son los jardines los lugares de las mujeres de la casa, donde también pueden transitar solas y recoger flores o cuidar las plantas como lo hacía María. Es claro que la exterioridad total no les era permitida a las mujeres. Caminar por allí es emprender una aventura de la circulación, del eterno retorno... vagabundear alrededor de la casa.



Capítulo 3
Desenlaces

*María sobre el caballo negro, Capítulo XXXV.
Dibujo realizado por Mario Andrés Perea Bolívar.*

Volviendo al concepto del vestido como “armadura”, entendemos que la necesidad de instrumentalizar la naturaleza interna y externa, con base en una organización racional de los cuerpos y las emociones, atendiendo al código moral dominante expresado en los discursos de la urbanidad y las buenas maneras, incluido el catecismo y lo que se publicaba en la prensa, implica que los sentidos quedaran revestidos por las gramáticas del régimen de cercanías y distancias en defensa de la soberanía del cuerpo. El cuerpo vestido, tapado, adornado, maquillado oculta su olor, restringe el tacto del otro que pueda rozarlo, y privilegia la distancia que imponen la vista y el oído. En la novela *María* es clave este *pathos* de la distancia (Castro, Gómez, 2005), pues los protagonistas explotan subversivamente este recurso que les deja escaso el contacto de los cuerpos e intensifica el poder de la “armadura” o del vestuario que potencializa el performance que la apariencia desarrolla en el escenario posible de encuentro con el otro. Una economía ilustrada de los sentidos, con fijación en lo que se ve, convierte la vida social en un espectáculo, en el cual estos cuerpos son exhibicionistas de su apariencia, por una parte, y a su vez son voyeristas de los movimientos, adornos y envolturas de quienes los rodean. Interactuar desde la mirada, entretejer con base en la apariencia el significado de la existencia, ubicar socialmente el cuerpo a partir de los signos de las telas y los adornos que lleva puestos, darle posición al alma amparada en la capa más externa que cubre al cuerpo, reforzando el hábitus y, con todo ello, sostener la estructura social de jerarquías con sus imaginarios inamovibles que perduró durante finales del siglo XIX y los primeros veinte años del siglo XX: esa fue, en resumen, una labor política del vestido. La lengua callada del vestido envuelve el cuerpo y cierra y abre los poros, para impedir o permitir que entre la enfermedad moral y corporal.⁶⁸ De esta manera, el vestido “... impone un sentido de tiempo en la experiencia del yo adornado” (Entwistle, p. 50).

El desenlace de toda esta reflexión requiere destejer la información ya tejida, devolverse hacia ciertos momentos significativos de la novela, en los que los

68. Castro Gómez en la *Hybris del punto Cero*, habla del caso de los viajeros a quienes se les sometía a examen cuidadoso, entre otras cosas de sus vestidos, ya que se creía que ciertos materiales como la lana podían llevar y traer las pestes de un país o región a otro, todo esto en las políticas corporales establecidas por el gobierno de los Borbones.

objetos cercanos al cuerpo y los textiles que los envuelven son protagonistas en la escenificación de la apariencia de los personajes que los portan. Todo lo anterior partiendo del concepto de la limpieza como un discurso hegemónico que operó a través de la exhibición pública de signos de la blancura en los objetos y el vestuario, la vivienda y el uso de los espacios. El glosario que a continuación se presenta tienen como propósito, más que definir cierto grupo de términos, hacer un análisis situado de los objetos y textiles que conforman la cultura material en el siglo XIX y rodean y cubren los cuerpos, a partir de las detalladas descripciones de las formas de vivir, las maneras de habitar el espacio y el vestido que hace Jorge Isaacs en la novela *María*. Las ilustraciones que acompañan el libro no son meramente decorativas sino que forman parte vital de la investigación: fruto del trabajo interdisciplinario con expertos en las artes del dibujo, se trató de representar lo que en palabras se ha dicho, los hallazgos sobre los cuerpos y las emociones de hombres y mujeres en el siglo XIX.

Glosario de objetos de la cultura material cercanos a los cuerpos (vestuario, accesorios, acompañamientos)

ALPARGATAS: Tipo de calzado artesanal, de uso unisex, que se obtiene de hilar fibras naturales como pelo, algodón, pieles de animal, etc., con suela de trenza de cabuya, lona o cáñamo; capellada de hilo de algodón grueso y talonera del mismo material, que se asegura por ajuste con cintas o ataderas. Su origen se remonta al Imperio romano, donde se implementó este estilo de pantufla cubierta, mucho más protectora que la sandalia de hilos (o sandalia con sujeción para los dedos), propia de culturas más antiguas. Las alpargatas fueron utilizadas en América en el vestuario típico de las comunidades aborígenes después de la Conquista, dado el afán de los españoles por “civilizar” a los indígenas y blanquear sus costumbres, imponiéndoles calzado más abrigado (que tapara la piel de los pies y los dedos), entonces trajeron consigo el saber de la confección de sus tradicionales *espadrilles*.⁶⁹ Los cronistas de Indias cuentan que los indígenas siempre iban descalzos; sólo aquellos con jerarquía en la comunidad portaban suelas de cuero

69. Así llamadas en Francia y España; no obstante, la denominación “alpargate/a” parece provenir del árabe “albargat” o del hispano-árabe “pargat”. <http://www.revistadeartes.com.ar/revistadeartes%207/mejico-centro-sud.html>

con lazos también de cuero amarrados entre los dedos, ya que era el calzado un signo de distinción máxima. Más tarde, las alpargatas son recuperadas por los campesinos y usadas por hombres y mujeres en las labores rurales. Emigdio es uno de los personajes que aparece en la narración cambiándose, casi que en un gesto desesperado, unas botas por unas alpargatas, pues estas últimas son un calzado que le aporta lo que realmente necesita: comodidad y ligereza, independientemente de la marca social o significado que representan las alpargatas dentro del grupo al que pertenece. En la novela es el cuerpo de Emigdio, uno de los más cinéticos, o tendientes al movimiento como forma de expresión somática propia del nuevo siglo que se imaginaba apenas en este contexto. Por ello, busca prótesis vestimentarias que le aporten comodidad y con las que pueda desplazarse rápidamente de una a otra labor y a pesar de que tenía la capacidad para adquirir zapatos de cuero, más aun botines, que eran muy costosos en la época (dada la necesidad de mano de obra calificada e infraestructura especial para su fabricación), Emigdio prefiere las alpargatas porque protegen los pies y le permiten un caminar ligero en la trocha o en los caminos de herradura. Las alpargatas son un elemento transversal para las clases sociales trabajadoras descritas en la novela (Ver cita 1).

BASTÓN: El bastón es uno de los accesorios más antiguos que existen. Generalmente llamado también cetro, por mucho tiempo definió el don de mando o fue insignia del poder de quien lo portaba. Había alrededor del bastón un sentido místico, pues se convertía casi que en una extensión del cuerpo del usuario, que le daba facultades importantes para actuar con justicia, aunque también simbolizaba la capacidad que tenía el fuerte para amedrentar al más débil. En el periodo moderno, este elemento por definición enmarca dos condiciones humanas: la dignidad de un rango de edad adulta y una condición de discapacidad. Y, según el material en el que este elaborado, puede significar dos condiciones sociales: la de los grupos con alto poder adquisitivo o la de los grupos campesinos y/o pequeños propietarios. En la novela este elemento es citado en el capítulo LVIII y su portador es Bibiano, uno de los personajes que Efraín encuentra en su regreso final hacia la Casa de la Sierra y es quien le da posada en una jornada de su travesía. Bibiano es un hombre de raza negra, respetado, que conoce el arte de la navegación dentro de su comunidad, el recibimiento que

le hace a Efraín es muy solemne, por lo cual podemos inferir que el bastón cumple la doble función de ser soporte de su cuerpo enfermo y de accesorio que junto con el sombrero lo dota de una apariencia apropiada, dentro de sus posibilidades, para recibir a su ilustre invitado. Cabe anotar que la chonta es una especie de palma original de la Costa Pacífica y su madera es usada para elaborar las marimbas. El hecho de que el bastón sea de chonta también define la raza del personaje (Ver cita 2).

BORDÓN: Es una vara de madera fuerte, no muy gruesa (de 2,5 cm a 3,0 cm de diámetro), cuya longitud llega hasta la barbilla de su usuario (1,50 cm a 1,80 cm de largo). También llamado báculo, tiene varios usos prácticos, debido a que el caminante de la trocha se podía valer de este accesorio para apoyarse durante el trayecto y salvar obstáculos, para espantar las víboras o animales de monte o para cargar en ella paquetes (como los líos, que la RAE define como porciones de ropas atadas u otros objetos), pues en un extremo consta de un gancho. En el capítulo XLIX el bordón es usado por Tiburcio, quien va por el camino con claros indicios de venir o ir de un viaje, tal vez corto, ya que llevaba un lío pequeño donde portaba una muda de ropa y algo de comida (Ver cita 3).

BOTINES: Entendemos que la bota es un tipo de calzado estructurado, generalmente en cuero y de caña alta o media, cuyo uso ha sido tradicionalmente militar. Por su parte, el botín es una variación de la bota, que determinaría la distinción de la apariencia masculina en el espacio social en el siglo XIX. Las mujeres europeas también usaron botines que cubrían los tobillos, con suela gruesa, amarrados con lazos a veces y también con botones, para caminatas y fiestas, moda en auge en la época victoriana, a pesar de los rígidos códigos de uso y combinación de prendas y accesorios. Básicamente, el botín para las mujeres en Occidente era la moldura que tapaba cualquier insinuación de la piel de los tobillos o de los pies y con ello no se tentaba a que los hombres bajaran la mirada para curiosear una parte inferior y visible de su cuerpo. Recordemos que era prohibido auscultar⁷⁰ el cuerpo del

70. “...No fue hasta la década de 1830 cuando las mujeres de alta cuna empezaron a calzar botas en su rutina diaria. Para lograr que el pie femenino pareciese más remilgado, los nuevos botines se fabricaban con hormas muy estrechas

cuello para abajo. Por su parte, las mujeres de la región del Cauca, con una educación muy conservadora, consideraron los botines como un reflejo de liberalidad poco aceptable; una tendencia europea y de Occidente en general, que atentaba contra la moral femenina pues daba concesiones masculinas a su cuerpo y lo hacían llamativo e insinuante. Esto lo afirma María al hablar de un modelo de mujer europea del que ella tiene noticia a través de la literatura femenina y que relaciona con las sensuales ondinas, esos mitológicos y bellos seres con los que juega Efraín para aludir a la inigualable hermosura de su prima. Efraín dice: “Las olvidé por ti”, y María responde: “Es seguro que aquellas se pintan las mejillas con zumos de flores rojas, y se ponen corsé y botines”, con lo cual quiere significar que se imagina a mujeres coquetas y casi lujuriosas (Ver cita 4).

Igualmente, los botines constituyen un tipo de calzado que en la época, más que para montar eran para lucir, evidencia también del poder económico del usuario. Emigdio es el portador de los botines descritos en la novela durante dos momentos. En el capítulo XIX, cuando Efraín recuerda la visita de su amigo a Bogotá, y en la descripción de su indumentaria cita unos botines de cuero de venado, alustrados (sucios, sin lustrar), que acompañan la ridícula apariencia de Emigdio llega a Bogotá. En el mismo capítulo, antes de que Emigdio y Efraín salieran a su paseo a caballo, Emigdio calzaba botines de cuero de soche (venado). Al parecer este tipo de calzado era propio del hacendado (Ver citas 1 y 5).

CABIBLANCO (Cuchillo de cabo blanco): Es un cuchillo o daga de hoja ancha, llamado así por tener su empuñadura (o cabo) de hueso color blanco. Era un elemento de trabajo de campo, pero sobre todo significaba la jerarquía que ostentaba un esclavo dentro de su grupo, por considerársele persona de confianza. Era usual que el amo y señor de la hacienda tuviera un esclavo más cercano a quien encargaba la vigilancia del orden en las labores de la hacienda y de la convivencia dentro de ella. Bruno era precisamente el esclavo de

y se llevaban fuertemente atados o abotonados” (O’Keeffe, 1998, p. 510). La autora explica que las botas generaban el efecto contrario al pudor extremo, pues resaltaban las pantorrillas de la mujer, por lo que se convertía en factor de erotismo.

mayor rango dentro de este orden patriarcal esclavista; de allí que su estatus estuviera representado en un objeto que simboliza el trabajo y la defensa. Bruno, el esclavo, durante su boda (en el capítulo v) porta un cabiblanco “nuevo” atado a su cintura, lo cual expresa que su amo lo ha dotado con todo un ajuar de vestuario y accesorios relucientes (la blancura de las prendas y el brillo del cabiblanco es un privilegio para su condición). Las marcas del vestuario se clavan al cuerpo y tatúa fuertemente las invariables señales de su origen. Es el traje, entonces, un elemento tipificador en la cultura, que condiciona y moldea los modos de vida y las maneras de sentir: en este caso, Bruno es y será esclavo, aunque privilegiado por el afecto manifestado en la celebración y en los detalles de la misma, que sólo reafirman la bondad del amo por su presencia en la boda. Estos gestos y el cabiblanco nuevo son de por sí sinónimos de blanqueamiento de las costumbres más raizales de los grupos negros esclavizados y una oportunidad que toma el padre de Efraín para, a través de sus esclavos, escenificar la magnitud de su poder. Entonces, en este contexto el cabiblanco, más allá de ser un simple cuchillo, se convierte en un accesorio que engalana a Bruno, ya que él no puede portar ningún tipo de joya o nadería para adornar su cuerpo en un momento tan especial como su boda. Por tanto, el cabiblanco hace las veces de fino adorno y también muestra un rango de poder entre los demás esclavos (Ver cita 6).

CALZÓN: En Europa los calzones fueron un tipo de prenda con variados usos según los grupos sociales: representaban a la gente humilde, pues era prenda usada por pastores y labradores en España y por los montañeses en Francia; luego pasó a ser de uso militar y más tarde sería adaptada a los gustos y exigencias de las élites, que confeccionarían los calzones en materiales suntuosos con bordados o adornos distintivos. Ya en el siglo XVIII el calzón empieza a ser una prenda más ajustada para esos grupos privilegiados. En Francia el calzón era conocido como culotte y cubría desde la cintura hasta debajo de las rodillas; allí se ajustaba a la pierna con las medias, hebillas, botones o cintas. En la novela la palabra calzón hace referencia a los pantalones masculinos, de silueta holgada y sencilla, cuya pretina es un cordón, cuando son usados por hombres que se desempeñan en labores de hacienda y de campo (esclavos y pequeños propietarios) como lo son

Bruno (cap. v), un esclavo de la casa de Emigdio (cap. xix), Justo (cap. lix), Bibiano (cap. lviii) y Custodio (cap. xlviii). En todos los casos esta prenda está confeccionada con textiles de baja calidad, como la bayeta y la manta, y sus usos en las descripciones apuntan a formas de portarlos propias de las condiciones sociales trabajadoras y esclavizadas: los recogen hasta las rodillas para desplazarse, atravesar quebradas y realizar diversas actividades que requieren mucho movimiento. La única excepción corresponde a Emigdio, quien se cita usando unos calzones cuyo material es el cambrún (tela de lana), y estaban adornados con trabillas de cordobán, lo que conforma unos pantalones muy bien estructurados y no los calzones propiamente diseñados para el trabajo. Por el material y la ocasión de uso estos calzones de Emigdio constaban de bragueta y botones para cierre. Es posible pensar que Efraín se haya referido a los pantalones de su amigo con el término “calzones” para acentuar el tono burlón y de ridiculización con que lo estaba describiendo. María es la encargada de coser los calzones que llevará el pequeño Juan. (Ver citas 1, 6, 7, 8, 9, 49).

CAMISA: En Occidente esta fue, en primera instancia, una prenda interior para las clases privilegiadas; de allí que la expresión “quedarse en mangas de camisa” se refiriera a una costumbre de muy mal gusto, dado el pudor y la superposición de prendas conveniente para la socialidad de estos grupos. Al caer en desuso la chupa y la casaca se incorporan a la camisa modificaciones como los botones y el bolsillo delantero. Para nuestros contextos coloniales la camisa fue vestuario exterior por excelencia que se usaba en la labor o faena diaria de campesinos y esclavos. Fabricada en materiales suaves, livianos y sencillos como el hilo de algodón en sus variadas presentaciones, la camisa en el vestuario delimitaba la diferenciación social. Por ejemplo, en las mujeres las camisas son usadas como parte del traje típico de dos piezas de las campesinas (mujeres hijas o esposas de colonos y pequeños propietarios) y las negras, bien fueran esclavas como Remigia o libres como Rufina. Hay que resaltar que estas mujeres tenían específicos y sencillos accesorios, pero se esmeraban en adornar las camisas, las cuales bordaban con algún vivo en encaje u otro tipo de tela, con el fin de darle colorido y aportarle al ornamento de sus cuerpos. Las señoras y señoritas de la Casa de la Sierra no usan falda

y camisa. El uso de la camisa en la novela, entonces, atraviesa de forma transversal a muchos personajes sin importar el sexo, aunque sí la clase social y sus prácticas que determinan el uso o apropiación de la prenda. Bordada y adornada en las mujeres, entonces; aplanchada en el esclavo Bruno, muy engalanado a la hora de su matrimonio y frente a los amos; “mal llevada” en Emigdio, a quien poco le importaban las reglas de la escenificación de la apariencia. En el caso de otros grupos sociales trabajadores se usa por fuera del calzón o más corta que de costumbre. La paleta de color para las camisas en la novela se reduce a dos tonos, que también dotan de significado a los cuerpos moldeados por los trajes; estos colores son el blanco y el azul. Solo en un caso se especifica el material textil de la camisa (Justo, cap. LIX camisa de coleta). El blanco es el color principal que viste a todas las personas de los grupos sociales que rodean la Casa de la Sierra y que hacen parte del sistema de escenificación de las apariencias, puesto que este color implica el paso por un tamiz social con el cual las maneras del cuerpo y la expresión de las emociones se han limpiado de la condición de origen y en el vestuario blanco lo reflejan. En el caso del listado azul, se refiere a un tipo de textil con franjas azules, cuyo material es también de muy baja calidad usado para hacer talegos (contenedores) o forros. En Occidente la camisa de rayas es considerada en la época una prenda demasiado informal; no obstante, se utilizaba con cuellos y puños blancos para eventos deportivos. Se decía que los cuellos y puños blancos indicaban que el usuario tenía la capacidad adquisitiva para lavar sus camisas (ver Tabla 1).

CANDONGAS: La necesidad ancestral de decorar el cuerpo ha motivado a las personas a usar y transformar variados materiales como ornamento, cuyo objetivo ha sido expresar mensajes de diferenciación y protección ritual. En el caso de los habitantes del campo o de las costas, los recursos naturales de su contexto, como las semillas, se aprovechan con un sentido práctico para la solución de necesidades básicas, y luego para la ornamentación y decoración del cuerpo. En este caso se denomina candongas a un tipo de pendiente en forma de aro, cuyo origen es africano. Este es el accesorio que lleva Rufina (cap. LVIII) en las orejas a modo de adorno. Las candongas están elaboradas

Tabla 1
Camisas en la novela

Capítulo	Cita	Personaje	Condición	Color Camisa	Descripción
V	6	Remigia	Esclavo	Blanca	Adornada con bordados negros
V	6	Bruno	Esclavo	Blanco	Aplanchada
XIX	5	Emigdio	Hacendado (clase trabajadora)	No se nombra	De cuello y mal llevada
XXXV	10	Tránsito	Antioqueña - Colonos	Blanco	Bordada de seda negra y roja
XLVIII	9	Custodio	Pequeño propietario	Azul	De listado azul (a rayas o franjas)
XLVIII	11	Salomé	Pequeño propietario	Blanca	Bordada
LVIII	12	Rufina	Hija del boga o remador	Blanco	
LVIII	13	Bibiano	Boga o remador	Azul	De listado azul (rayas o franjas) y la llevaba por fuera
LIX	14	Justo	Caporal.	No se nombra	De coleta y con pretensiones de blusa corta

con higas (higuerilla), que son las semillas de *Ricinus communis*, una Euphorbiaceae, planta de origen africano que se da en los trópicos. Sus semillas son usadas para dos fines: uno práctico, para extracción de aceite, y otro ornamental, para la fabricación de artesanías. Las semillas de la higuerilla tienen una forma que potencializa su uso ornamental, pues son ovaladas, aplastadas, redondeadas en un extremo, de color gris con manchas rojas y parduscas y superficie brillante y lisa.⁷¹ Este material de las candongas y de la gargantilla nos remite al uso artesanal que todas las culturas han dado a lo que la vegetación y la naturaleza en general proveen. Las candongas y la gargantilla del mismo material enmarcan el rostro de Rufina y permiten centrar la mirada en su la belleza de su raza (Ver cita 12).

71. <http://www.unalmed.edu.co/~crseque/HIGUERILLA.htm>

CAPA: En la Edad Media (en Occidente) la capa era de uso ineludible para todos los grupos sociales, con el ánimo de proteger el cuerpo de la intemperie. No obstante, conforme pasaron los siglos, la capa se fue convirtiendo en un ornamento del vestido, pues su objetivo consistía en ofrecer una apariencia más lujosa al mismo. En el siglo XVI la capa da testimonio del linaje de su usuario, por lo cual, más que una prenda de abrigo, es un adorno de reyes y gentiles. En el siglo XVIII los colores vivos, los textiles ligeros, se impusieron en capas más largas como forma de ostentación del poder y la riqueza. María porta la versión de capa del siglo XIX, ya sin colores vivos, con mayor vuelo (pliegues), pero corta (hasta la cintura), conservando el objetivo: escenificar con un elemento suntuario el poder de la familia, pero ante todo el poder de su propia apariencia enmarcada en telas con formas que significaban altivez y evocaban una experiencia aristocrática y mística. Dada la majestuosidad del traje negro de María en el capítulo xxxv, suponemos que el color de la capa era igualmente negro. En síntesis para el contexto de la novela esta pieza de indumentaria resulta ser un elemento poco usual, debido a que María asistía al matrimonio de Tránsito, una joven nacida en una familia antioqueña sencilla y austera, que ni siquiera realizaría una fiesta de celebración. Sin embargo, ya hemos dicho que María se viste como si fuera para su propia boda (en la época era común que las mujeres se casaran con trajes de color negro), de allí los elementos suntuarios de su traje, que en definitiva representan elegancia y decoro. La capa, de uso netamente exterior era una pieza muy popular en el vestuario Europeo de los siglos XVIII, XIX y principios del XX (Fukai, 2006) (Ver cita 15).

CAPISAYO: La usanza española durante la Edad Media instaba a los hombres a usar capa y sayo, siendo este último un vestido de manga larga que llega hasta las rodillas y la capa su complemento. En la investigación sobre la época se encuentra una expresión popular que nos puede ayudar a entender la versatilidad en el diseño del capisayo: se le decía a aquellas personas que no querían dar cuentas a nadie de sus acciones y que eran demasiado liberales que “hacían de su capa un sayo” (Gaspar, Roig, 1870). De allí, que el capisayo sea una apropiación o una nueva sintaxis en América de la capa y el sayo español, donde la propiedad vestidora del sayo se fusiona con la característica abrigadora de la capa. La cualidad principal del capisayo es, entonces,

la funcionalidad, la libertad de uso que permite. Según autores como Uribe-Uribe (1887) y la RAE (2011), esta prenda corresponde a un tipo de camiseta o vestidura que también se utilizaba como poncho. En la novela, en el capítulo XLVII, Custodio, pequeño propietario, portaba un capisayo que descansaba sobre sus piernas mientras montaba a caballo. En la descripción no hacen referencia a su material ni tampoco se indica alguna característica particular. Tampoco se puede asociar esta prenda a una condición social particular, por falta de elementos, pero sí es posible afirmar que se nota la versatilidad de su uso ya que este personaje se encontraba montando a caballo y llevaba el capisayo en su regazo, como una prenda adicional en caso de lluvia o demasiado sol (Ver cita 9).

CASACA: La casaca española es una apropiación que hacen las fuerzas militares del justaucorps francés en el siglo XVI. Confeccionada originalmente con faldones de amplio volumen en pliegues laterales, muy pomposa, en el siglo XVIII se convirtió en un complemento de vestuario de uso más general, por lo tanto llega al ámbito de los grupos sociales burgueses, los cuales prefieren transformarla un poco, diseñándola sin adornos (pierden volumen los pliegues, se trasladan al posterior, la abotonadura se pone a la altura del pecho con el fin de que se vea la chupa y el calzón). En 1769 la casaca fue denominada *Fraque* o *Frac*, por la revista francesa *Arts et Métiers*⁷². De allí, se desarrollaría el consecuente traje que aún permanece vigente para ocasiones de gala. Según RAE (2011), la casaca es una chaqueta masculina tipo frac, ceñida al cuerpo y de inspiración en trajes militares. Emigdio porta una casaca azul, que parece muy pequeña para su cuerpo, por el hecho de ser una herencia de su padre y no de una prenda de reciente adquisición. Sabemos, por los indicios de la novela, que la familia de Emigdio representaba a los nuevos ricos, trabajadores, en la sociedad de la época, que no tenían ni les interesaba la tradición cortesana y para quienes escenificar la apariencia, según las normas del decoro y las buenas maneras, estaba reservado a momentos puntuales y escasos para los que tenían un ajuar reservado, que había pasado de generación en generación. Esta costumbre de guardar y heredar ropa

72. <http://www.edym.com/CD-tex/01mod/cap01-050420.htm>

es muy arraigada hasta principios del siglo XX en nuestro país, por la dificultad de acceso al mercado del vestuario, su costosa producción y escasa circulación. La casaca de Emigdio ha debido pertenecer realmente a un ancestro de su padre. Recordemos que se importaban textiles muy finos principalmente desde España, Inglaterra y Europa en general, antes que vestuarios terminados y, con estos cortes, se confeccionaban ropas que eran copia de las usadas por élites españolas, que a su vez habían copiado las modas de los franceses y luego de los ingleses. De esta manera, nos llegó la influencia inglesa y francesa con la mediación española. Esto sucedió durante varios siglos hasta finalizar el XIX. Este tipo de chaquetas son elegantes y acompañan trajes completos (Ver cita 5).

CHALECO: Su origen se encuentra en la chupa que estaba en furor en el siglo XVIII. La chupa fue una prenda de abrigo que iba sobre la camisa y bajo la casaca. Cuando fue perdiendo las mangas y las faldillas del diseño original y se ajustó más al cuerpo se formó el chaleco, una prenda más propia para el siglo XIX, con cuello en V, cuyo fin era que se apreciara el cuello blanco de la camisa que iba por debajo. Así mismo, la chupa perdió los faldones delanteros y los ornamentos que llevaba en ellos, de tal manera que la prenda quedó más sobria, a veces con pequeños bolsillos o bolsillos falsos de adorno. En la novela se citan dos chalecos que están asociados al uso de trajes completos; en el capítulo XIX se cita un chaleco, complemento de la vestimenta de Emigdio en Bogotá y en el capítulo LVI se describe uno usado por el administrador del barco en el que viajó Efraín de regreso final hacia la Casa de la Sierra. Ciertamente, se nombran dos chalecos mal usados según las normas de urbanidad de la época: Emigdio lleva un chaleco que le queda pequeño, esto quiere decir que fue prestado para el momento o que es viejo, es decir que lo usó hace mucho tiempo y no lo ha renovado. El administrador, por su nivel económico, puede tener un chaleco muy fino, no obstante Efraín nos da a entender que está sucio y que ya va desgastándose, en razón de una dinámica corporal más relajada como la que vive el hombre en Buenaventura (ver Tabla 2).

CHAQUETA: Todo vestido completo se distingue por la calidad y belleza de la chaqueta, que debe coincidir con el textil del pantalón y

Tabla 2
Chalecos en la novela

Capítulo	Cita	Personaje	Condición	Color Camisa	Descripción
XIX	5	Emigdio	Hacendado (clase trabajadora)	blanco	"... las puntas de su chaleco se odiaban" Esto indica, que el chaleco le quedaba tan apretado que las puntas estaban separadas.
LVI	30	Administrador del barco	Importador de mercancías. Amigo del padre de Efraín.		"... su chaleco y corbata habían empezado una nueva temporada de oscuridad y abandono". Este no era propiamente su mejor traje, pues el administrador tenía la capacidad económica para ir desplazando ya sus vestidos viejos para los momentos de trabajo y maniobra.

del chaleco, según la norma de etiqueta tradicional. Al igual que el chaleco y la camisa, la chaqueta es prenda infaltable en la sintaxis de la elegancia en el siglo XIX. Pero la chaqueta que completa el traje de salón, en auge en aquel siglo, fue resultado de una evolución y transformación trascendental del vestuario masculino del siglo XVII, cuando la peluca, los pantalones hasta la rodilla y la ornamentación con toda suerte de joyas, textiles bordados, acolchados y ostentaciones, escenificaban con fuerza el poder de las élites. Dicha transformación, provocada por una revolución de los ideales en la construcción del imaginario del hombre, expresada por la Revolución Francesa (y su consecuente influencia en los cambios mundiales entre los siglos XVIII y XIX), impactó a los cuerpos vestidos, obligando a la austeridad y a la uniformidad con un estilo de traje democrático que mitigara las evidentes desigualdades entre las élites y los grupos sociales más humildes.⁷³ No obstante, y a pesar de la supuesta uniformidad y so-

73. Dice Barthes: "...el gran movimiento de uniformización y de democratización de la indumentaria masculina, desencadenado por la Revolución y alimentado formalmente por el recurso a la austeridad del traje cuáquero, implicó una revisión de los valores vestimentarios; aparentemente desenclasado, el vestido solamente podía marcar las distinciones sociales mediante un valor nuevo que precisamente era la distinción" (p. 366).

briedad de los trajes que tenían por igual burgueses y campesinos o personas sencillas (estos últimos los lucían el domingo en día de misa), permaneció la distinción de las minorías selectas, representada en la calidad de los textiles en los que estaban confeccionadas las chaquetas y el traje en general, así como en las “naderías” o detalles mínimos en su forma / expresión, magnánimos en su valor, diseño y significado. En la novela podemos distinguir varios tipos de trajes que constan de chaqueta, pero los más nombrados son el traje de viaje y el traje de abordó. A la chaqueta se le da varios usos dentro de la novela, de acuerdo a los personajes y a sus contextos, ya que por ejemplo Emigdio sólo se la pone como un gesto de formalidad para presentarse a la mesa; su padre lleva una chaqueta fabricada en una tela muy liviana, propia para la labores del campo (cap. XIX), pero ninguno de los dos luce traje completo, sino su habitual vestuario de trabajo.⁷⁴

La chaqueta es sólo un elemento que busca dar, temporalmente, el mensaje de su jerarquía entre los esclavos de la hacienda. Por su parte, el administrador del barco (cap. LVI), lleva un traje de abordó mucho más elegante. En todos los casos esta chaqueta es de color claro, pues es una prenda más informal, bien sea para usar en verano y para montar a caballo (Ver citas 16, 17 y 18).

CHINELAS: Es un tipo de calzado lujoso, de suela blanda y tacón bajo de cuero, además destalonado, de uso femenino y que se restringe a la intimidad del hogar, pero que mantienen a la señora o señorita bien calzada, pues luciéndolas podía recibir perfectamente a una visita. Por lo tanto, este calzado es considerado de tocador. En resumen, son zapatillas para estar en casa o prenda informal y que, con el zapato de ceremonia coexistían en el vestuario de las damas del siglo XVIII y XIX. No obstante, las anécdotas ponen en duda su comodidad y durabilidad, ya que las mujeres de la época no se desplazaban mucho y, de hecho, si se rompían las chinelas, los zapateros imprecaban que la señora había caminado de más con ellas.⁷⁵ Por lo tanto, la

74. Esto alude a un uso más campesino de la chaqueta, como cuenta la historia de Occidente: La chaqueta nació en Francia con la “rebelión de los campesinos” durante la guerra de los cien años, como un abrigo que les servía de protección contra el ataque de las armas” (<http://www.dressspace.com/es/fashion-story/JACKET.php>).

75. <http://historiadelamodaylostejidos.blogspot.com/2011/10/las-chinelas-de-seda.html>.

poca movilidad de las mujeres en la época no exigía un calzado muy cómodo y confortable, pero sí muy bello. En el siglo XVIII las señoras de la élite empezaron a acortar las faldas en España, lo cual resultó importante como potenciador del costoso mercado del calzado y las medias, que aportaban distinción y coquetería en cuanto signo de ostentación. Las fiestas y las visitas eran la ocasión de uso de estos suntuosos zapatos. En una sociedad donde las mayorías andaban descalzos, los zapatos se convirtieron en la representación social del poder⁷⁶. De allí que el uso de las chinelas se haya asociado a mujeres de la alta sociedad, pues por lo general estaban confeccionadas con materiales finos como el satín, el terciopelo y muy adornadas con brillantes, plumas, brocados, pasamanería, encaje (Cox, 2009). Es la chinela el calzado por excelencia de María en la novela, ya que ella casi siempre se encuentra al interior de la Casa de la Sierra, en sus labores en el costurero, el oratorio, el jardín y comedor y, en esos espacios, luce hermosamente calzada como le gusta a Efraín, quien se detiene a apreciar sus pies. En el capítulo XXXVII, se narra una situación de uso totalmente adecuada para las chinelas, ya que la escena ocurre mientras María está cuidando al padre de Efraín, a altas horas de la noche. Ella, vulnerable por el cansancio, se queda dormida y Efraín aprovecha para ver sus pies calzados por un par de chinelas que, según la descripción, son de color rojo y adornadas con lentejuelas; tal rojo debe contrastar con la palidez de la piel de sus tobillos apenas asomados. Aunque es posible suponer aquí que Isaacs retoma la norma del vestuario occidental del siglo XVIII, cuando las chinelas fueron usadas con medias de seda de punto. Embelesado,

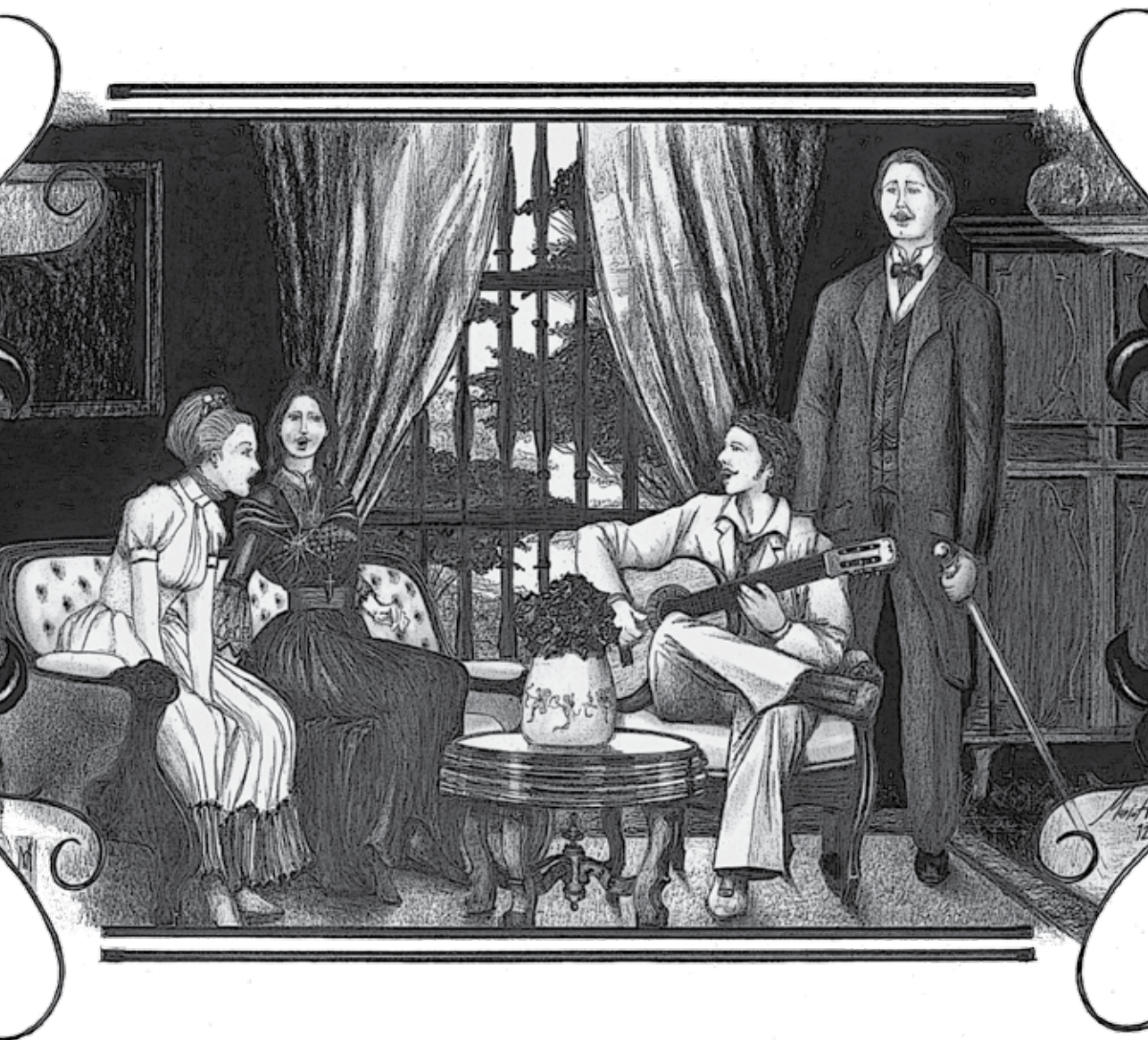
76. Sin embargo, el aumento creciente de las mercancías de contrabando que llegaban a los puertos coloniales permitía que las españolas y criollas acomodadas se dieran el lujo de comprar un par de chapines², unas medias de seda que después habría que zurcir o algún par de zapatos bordados. Además, las fábricas de textiles catalanas, aragonesas y valencianas que pretendían abastecer los mercados americanos habían influido en la decisión de Carlos III de permitir en 1778 el libre comercio entre las provincias españolas y las colonias. Con todo, la reactivación de la oferta de artículos de lujo –en su mayoría telas y ropas– no era lo suficientemente amplia como para que la gente de a pie se calzara. Ruiz Díaz, Catalina, “En los zapatos de la virreina. Comentario sobre una pieza de indumentaria”, Cuadernos de Curaduría, Museo Nacional de Colombia, núm. 11, julio - diciembre, en: http://www.museonacional.gov.co/inbox/files//docs/En_los_zapatos_de_la_virreina.pdf.

Efraín se deleita con la imagen de esos pies que le evocan toda la sensualidad contenida de María en su aspecto infantil. En esos pies vestidos de rojo está todo el significado de la nobleza de María puesta sobre ella a manera de textiles, que le dan forma a su cuerpo y a sus emociones. Su falda toda blanca (el “nevado linón de la falda”) y, al final, las chinelas rojas, la ponen en la situación de la nobleza en el siglo XVIII, que se empeñaba en ostentar con los detalles del vestuario y para quienes los zapatos rojos o con tacones rojos eran el signos más distintivo del privilegio⁷⁷ (Ver cita 19).

CHUPA: Corresponde a cierto tipo de chaqueta (a veces hasta las rodillas, a veces hasta las caderas), ajustada, cuyo uso se populariza como una versión menos solemne, cuando los hombres empiezan a ponérsela sin la casaca. Esto va sucediendo paulatinamente desde el siglo XVII, bajo el reinado de Luis XIV, en momentos en que la hegemonía francesa también empieza a determinar el campo del vestuario de la monarquía española. Llamada Veste en la primera edición del Diccionario de la Academia Francesa de la Lengua⁷⁸, es la chupa una prenda ajustada al cuerpo, abotonada en el delantero, con mangas largas y estrechas; tiene la misma forma de la casaca pero sin pliegues laterales, sin volumen y un poco más corta que esta. La chupa sufre grandes transformaciones en su forma y se va convirtiendo en chaleco (ver apartado sobre el chaleco). En la novela don Jerónimo, padre de Carlos (capítulo XXVIII) está usando una chupa azul, mientras pasea con María y el resto de familiares por los alrededores de la Casa de la Sierra. Este tipo de chaqueta podría denotar una elegancia informal, apenas apropiada para una caminata. Tiene como complementos las faltriqueras, que son bolsas pequeñas que se llevan por debajo de la ropa, o a lo que comúnmente le damos el nombre de bolsillos. La chupa se caracterizaba por tener este tipo de bolsillo de tapa a la altura de las caderas, debajo de las cuales estaban las faltriqueras escondidas bajo el forro, lugar para que los hombres depositaran sus pertenencias.

77. “Bajo el manto azul de la coronación, Luis XIV aparece vestido enteramente de seda blanca: unos cortos bombachos [...] y unas medias blancas de seda [...] sólo un detalle es rojo: los tacones de sus zapatos” (Heller, p. 63). Un detalle rojo en el vestuario distinguía a la nobleza.

78. Redondo, María (2008) Casaca y chupa, traje a la francesa. Informe del Museo Cerralbo. Madrid.



Capítulo XXIII.

Dibujo realizado por Mario Andrés Perea Bolívar.

CINTURÓN: Cefñir el corpiño, pero sobre todo resaltar el talle y con ello demarcar toda una silueta armoniosa, era el objetivo del cinturón que lleva María como complemento de su vestuario en el capítulo xxxv. Es decir, el objetivo del cinturón es netamente decorativo. Todo el conjunto del vestuario de esta escena es el más elegante y suntuoso de la novela. Esta ocasión es la única en la que María lleva un traje de dos piezas y no un vestido completo. Según la descripción, aquí ella usa un elegante corpiño, una falda y, por tanto, se hace necesario incluir un cinturón que, además, está ornamentado con un broche de brillantes a modo de hebilla. Este nuevo elemento aporta más y más impacto a este vestuario, que define de manera clara toda la escenificación de la apariencia de María; ella en esta escena deja de ser la niña virginal y se muestra ufana de su cuerpo y su poder, a través de los mensajes que da su vestuario. La coquetería es la característica de María en esta escena; el cinturón acentúa la silueta en forma de “S”, propia de la última mitad del siglo XIX, reafirmación sensual del cuerpo, muy reprochable y que la madre de Efraín acude rápidamente a refrenar con un fuerte llamado de atención (Ver cita 15).

CORBATA: Tira de tela fina, en el siglo XVIII francés terminada en encajes, que se anudaba muy floja al cuello del usuario; no obstante es una prenda que ha tenido muchas modificaciones en su forma y connotaciones de uso: desde ser un símbolo de elegancia y distinción (plegada horizontalmente tapando el cuello de la camisa y abrochada por detrás con una hebilla o abultada y de gran tamaño para darle al rostro del hombre un marco voluminoso, entre otros), hasta convertirse en una bandera política, según su color como sucedió en la Revolución Francesa. La corbata llega a París en 1635, en el cuello de los soldados Croatas. De allí el origen de su nombre original: *cravatta*. Realmente era una pañoleta anudada al cuello que, por sus colores, distinguía el orden de mando de los oficiales croatas que apoyaban al rey Luis XIII en la guerra abierta que le declaró este a España. La influencia determinante del traje francés en el mundo con el accesorio de la corbata, ya oficializado en la corte de Luis XIV, se expande con los años por España e Inglaterra⁷⁹. En el siglo XIX la corbata fue un

79. En *El sistema de la moda* dice Barthes: “...la corbata sustituyó a la espada” (p. 366).

detalle mínimo del traje masculino, pero exageradamente trabajado (la “... elección en extremo refinada de los detalles” (Barthes: 416), ya que había un código muy estricto para su uso, para su anudado y para lograr la forma perfecta que debía armonizar con el traje, como expresión total de la elegancia sutil y la distinción simple, natural e irreverente del dandi⁸⁰ inglés. El dandismo, como un estilo de vida que buscaba que el ser se superara en el parecer o comunicar la esencia a través de la apariencia, es un punto clave para el desarrollo de la modernidad y de esto nos llegan rezagos, sobre todo por medio de la indumentaria y los objetos importados por las clases privilegiadas del Cauca. En la novela es Carlos quien usa una corbata en la cena en donde él pretende que le sea otorgada la mano de María (capítulo xxii). En este momento tan solemne, Carlos demuestra lo importante que es para él la apariencia y es notable cómo la cuida con minucia, revelando a través de su cuerpo valores modernos como la higiene, el confort, el valor de la juventud (recordemos que lleva una peineta de bolsillo, que saca para afinar su peinado y que se mira al espejo en función de preparar su aspecto para un importante momento de escenificación) y la consecuente ruptura de los ideales tradicionales. Esto último lo demuestra en su conversación con Efraín, cuando Carlos se mofa de los libros que acompañan a su amigo y su amor por la poesía, que demuestran apegos románticos poco prácticos para nuevos cuerpos y emociones que se perfilaban para el cambio de siglo. Durante la escena de socialización en la mesa, los demás personajes de la familia también lucen ropas altamente formales y suntuosas en el caso de María. La corbata complementa el porte de Carlos (este propio de su procedencia social y de su raza), pues el vestuario y sus accesorios dotan al cuerpo de símbolos tan potentes, cuya combinación constituye toda una sintaxis que, en aquella época, evidenciaba el mensaje del verdadero caballero (la forma de anudar la corbata era un gran acontecimiento en el día) y este personaje demuestra maestría en el arte de llevar la corbata: esta constituye el detalle que lo distingue y le permite reinventarse. La experticia en la manera de anudar la corbata de Carlos la compara Efraín con la misma que

80. Según RAE (1983) el Dandi es el “hombre que se distingue por su extremada elegancia y buen tono”.

podría tener una modista, dándole cierta entonación femenina al movimiento y a la preocupación de su amigo por doblar de manera impecable esta prenda. Ser el centro de atención en la cena y provocar seducción es uno de los objetivos de la corbata de Carlos, “nadería” que le da poder en la escena. Además, en la descripción en donde se menciona la corbata, Carlos muestra una actitud de alta vanidad, al revisar en el espejo hasta el último detalle de su apariencia. En este apartado, Isaacs nos remite al mito griego de Narciso, embelesado con su reflejo, enamorado de sí mismo (Ver cita 21).

CORDÓN DE PELO: En la novela se menciona este elemento dos veces (capítulos VI y XXIII): el material es el pelo y su color, negro. El autor no se detiene a detallar el origen del pelo para identificar si es pelo animal o pelo humano, o si era una mezcla de pelo con algún tipo de fibra de otra procedencia. En el cordón de pelo María engarza los dijes para colgárselos de su cuello en un par de ocasiones. ¿Por qué utilizaría el pelo para lucir una joya? María tiene un cabello largo y ondulado, que es indicador de fertilidad y disposición para el matrimonio. El pelo es, en este caso, una fibra que se puede aprovechar como adorno y símbolo “público con significado sexual explícito” (Leach, 1967, p. 8), que se exhibe y se regala al amado y es casi tan valioso como la fina joya que pende de él. El poder mágico que en las culturas ancestrales ha tenido el pelo, es fusionado por María con la insignia principal del dogma cristiano: la cruz. Una de las cruces que se engarza al pelo está fabricada en coral, piedra preciosa orgánica que se teje en el fondo de los mares cálidos y que ha sido usada desde la prehistoria y por diversos tipos de religiones en el mundo como talismán que protege de los malos espíritus. Efraín trae varias de estas “crucecillas” desde Bogotá, a manera de presente para sus hermanas, lo cual habla de procesos artesanales de joyería que podrían estar generando ornamentos en cantidades razonables, a partir de corales explotados en las zonas costeras colombianas y que tenían como foco comercialización a la capital, por su alto valor. La otra cruz es de diamantes, piedra sinónimo de la belleza concentrada. En muchas culturas el uso o exhibición de diamantes fue regulado por leyes suntuarias que los hacían privativos de las monarquías; no había entonces conflicto en bordar los textiles de los vestuarios con este tipo de piedras. Por este

uso que les daban los nobles (con sus características de soberanía), se trasladó a los diamantes el significado de fuerza y valor para quien los porta, representando lo invencible. Pero en el siglo XIX una pequeña cruz de diamantes concentra, además de la belleza, toda la distinción de María. Su tamaño es indicador de una interpretación que en la época se le hacía a los signos de elegancia, con base en objetos de adorno que jugaban entre los valores de la modestia y la distinción, comunicando legitimidad pero sobriedad, austeridad pero poder, discreción, pero elegancia. Las joyas constituían, junto con los vestidos (ajuares e instrumentos de los oficios aceptables para las mujeres), los únicos bienes sobre los que ellas tenían potestad y administración, según el código civil de 1873 (Ver cita 22).

CRUCECILLA: Corresponde a una pequeña representación de la cruz que simboliza a la religión Católica y la devoción por Jesucristo. A modo de dije, María porta este tipo de ornamentos y ya hablamos de la clase de piedras en las que están elaborados. No obstante, adicionalmente podemos decir que el símbolo de la cruz, engastado en diamantes por ejemplo, robustece la sustancia simbólica de la joya, convirtiéndola a ella en el concepto mismo de la pureza. Esto por su limpidez⁸¹, por su incorruptibilidad, por su mágico brillo que coquetea con la transparencia y las ganas de convertirla en reflejo. De allí mismo provienen sus cargas simbólicas opuestas: la vanidad, la seducción y el placer. Otros accesorios con motivo religioso son los rosarios que portan las hermanas antioqueñas, Tránsito y Lucía, y que fueron obsequiados por Efraín a la llegada de su viaje a Bogotá.

Resulta interesante desentrañar el significado de estos presentes que entrega el protagonista a las mujeres cercanas, ya que nos sitúa en la profunda relación que la sociedad patriarcal había establecido entre la mujer y la religión: la piedad era un valor fundamental y una de las características que la hacían casadera, además de incluir la fidelidad, la laboriosidad, la virginidad, pero sobre todo la apariencia virginal. Esta última se reforzaba con conductas que daban indicio de fragilidad,

81. "El diamante, que es una quintaesencia de la piedra, está más allá del tiempo: por ingastable e incorruptible, su limpidez forma la imagen moral de la más mortífera de las virtudes: la pureza" (Barthes, 1961, "De la joya a la bisutería", p. 65).

además de lucir vestuarios y adornos acordes a las imágenes tradicionales de la Virgen María. Por ello, tanto los dijes en forma de cruz que luce María y los rosarios de las antioqueñas tienen un significado común, a pesar de la abismal diferencia de los materiales: las mujeres de finales del siglo XIX tenían el deber de la oración, la obligación de seguir al pie de la letra la moral cristiana y educar a los hijos y la familia en general en la senda de los mandamientos establecidos por la santa iglesia. Frente a este tema Bermudez (1993) dice que: “la religión fue muy importante para las mujeres [...], pues acudían a lo sobrenatural para tener fortaleza de cumplir con el orden divino, solicitaban ayuda de Dios, cuando lo transgredían tanto para no ser castigadas como para aceptar el castigo. Además, porque era el escape que tenían en cualquier tipo de circunstancia, teniendo en cuenta que si bien su vida estaba permanentemente ligada al sufrimiento éste no debía manifestarse”⁸² (p. 43) Los contextos de uso y materiales de los íconos cristianos se ubican muy bien reforzando el tono de cada escena, además le dan ese aire “Mariano” y de pureza que siempre reviste al personaje de María (Ver citas 22, 23, 24).

CORPIÑO: Moldear la figura femenina ha sido una preocupación constante en la tradición del vestuario. En la propuesta de nuevas prendas interiores y exteriores que le aportaran a ese factor de seducción, el cual hace parte de una tendencia a cubrir mostrando, están esas búsquedas emprendidas por las más primigenias obras del diseño de indumentaria, cuya intención era y ha sido insinuar y forjar el cuerpo de las mujeres. Tal vez María no usaba corsé, no podemos asegurarlo, pero la aparición del uso del corpiño entre sus vestuarios es un indicio de la necesidad de revelar su cuerpo sometándose al juego de lucir sensual y superar, así, la figura virginal que la determinaba al interior de las gramáticas corporales de la Casa de la Sierra. En todo caso, el uso del corpiño para María, en el capítulo xxxv, es una manera de rebelión, de táctica frente a la imposición mariana con la que su figura, y la de todas las mujeres, habían sido determinadas. A diferencia del corsé, el corpiño es una prenda exterior, y que cumple la misma función de ajuste del talle que el corsé. Algunas bibliografías indican que

82. En: <http://historiacritica.uniandes.edu.co/view.php/140/index.php?id=140>.

el uso de los corpiños data desde el renacimiento⁸³, (siglos XV y XVI); su uso se ha conservado en el tiempo, con las modificaciones propias de siluetas, materiales y discursos o cánones de belleza en cada época. El corpiño corresponde a la parte superior del traje femenino, es un tipo de blusa encorsetada, con o sin mangas que varían de altura y volumen (Fukai 2006). Esta prenda enmarca la cintura y hace lucir el cuerpo de su portadora armonioso según paradigmas estéticos particulares. En este caso usar la expresión corpiño inmediatamente excluye la imagen de una blusa o camisa corriente y aporta una alta carga de elegancia al vestuario (Ver cita 15).

DELANTAL: El modelo religioso que sustenta el papel de la mujer en el siglo XIX es el de Virgen y madre. El delantal es un signo explícito de esta última condición, donde el cuerpo de la mujer es donado a los otros, dispuesto al servicio del esposo y de los hijos. El día a día de la mujer en el contexto doméstico implica desenvolverse sus labores cotidianas, en la cocina, el costurero, el comedor y el oratorio, con la responsabilidad divina de edificar las gramáticas corporales y las emociones que determinarán a los buenos ciudadanos hombres y a las candorosas mujeres, esposas o religiosas que forjarán el futuro de la Nación. El delantal es elemento de uso cotidiano para llevar dentro de la casa, durante la supervisión de los trabajos de las esclavas o para realizar trabajos que les eran permitidos a las señoras y señoritas de los grupos sociales de la élite. En la novela advertimos que las mujeres de la casa son preparadas para ejercer estas labores del hogar con disciplina, aunque tenían tiempo para la contemplación, las caminatas, el ocio ilustrado con la lectura de novelas románticas o tal vez periódicos realizados por hombres para “el bello sexo”, y el aprendizaje de cuestiones “elementales”, como vemos en el capítulo XII. Aprendizajes que, además de la oración, les ayudaría a estar más preparadas para la crianza y apoyo a los hijos. Tal es el caso del capítulo LII, cuando María aparece vestida y con su delantal, revelándole a Efraín que ha estado muy oficiosa. Él, de hecho, le pregunta: “Conque, ¿muchas ocupaciones? ¿Qué has hecho?”; y ella le responde: “De todo: algo bueno y algo malo”, pues se ha puesto el delantal para rezar mucho lo

83. Instituto de Indumentaria de Kioto, 2004.

cual es bueno y le calma la tristeza; no obstante también ha realizado una labor que se le tiene prohibida las mujeres de la casa: planchar. Ella aprende a hacerlo mirando a la esclava Marcelina, a tal punto que pudo dirigir a aquella esclava en su labor para que Efraín no le devolviera más las camisas cuando las consideraba mal planchadas.⁸⁴ He aquí una muestra de la relevancia que Efraín le daba al estado de su vestuario. Todo esto es realizado puertas hacia adentro del hogar, donde el elemento del delantal habla de la experticia de la mujer en los oficios que la sociedad ha trazado para ella. Por otra parte, el delantal es una prenda de protección: cubre para guardar la limpieza del vestido que va debajo el cual, en el caso de las señoras y señoritas, se trataba de ropas muy finas pero sencillas, con ocasión determinada: estar al interior de la casa, dignamente, con pulcritud, corrección y armonía, con el fin de agradar a sus semejantes. Con el delantal se hace o se dirige la limpieza y la mugre no toca al cuerpo. El delantal reviste a la mujer, dispuesta a solucionar las cuestiones de la vida cotidiana de sus familiares y a soportar las inclemencias, casi que con un escudo que le permite atravesar impecable cualquier adversidad y cambio, sin que le sea permitido revelar la frustración, el enojo, la preocupación. En la novela el delantal es un objeto que revela una vez más la entrega que María hace de sí misma, como muestra de la fidelidad a Efraín, habiéndose preparado desde niña para ser la mejor esposa. Al heredar el delantal de Gro azul, donde envuelve sus trenzas, María reafirma que sus posesiones más importantes eran privativas al ideal de conformar una familia. Esta imagen queda inmortalizada en la vida de Efraín en un sueño donde él la ve con ese delantal, convertida ya en su esposa y con un halo muy Mariano y virginal (Ver citas 25 y 26).

ESPUELAS/ESPOLINES: Corresponden a un accesorio para los zapatos de montar a caballo con el que se puya al animal, para que vaya más

84. Dice María: “Un día que Juan Ángel devolvió unas camisas a la criada encargada de eso, porque diz que a su amito no le parecían buenas, me fijé yo en ellas y le dije a Marcelina que yo iba a ayudarle para que te parecieran mejor. Ella creía que no tenían defecto, pero estimulada por mí, le quedaron ya siempre intachables, pues no volvió a suceder que las devolvieras, aunque yo no las hubiese tocado” (p. 287, 288).

a prisa. Este tipo de accesorio requería de atuendos apropiados para montar y, sobretodo, exigía un buen calzado. En este caso, botas o zapatos de abrigo que protegieran la pierna. Las espuelas que el esclavo le prepara y alcanza a Efraín, más que para montar y comandar el caballo, constituía un accesorio que los hombres burgueses en el siglo XIX usaban, entre otras cosas, para simbolizar su estatus. El material de las espuelas de Efraín era la plata, caracterizándolo como hábil y refinado jinete, pero también como caballero⁸⁵. Un caballero en todo el sentido de la palabra, dadas sus habilidades para montar a caballo, pero teniendo en cuenta su noble origen, ya que fue tarea del caballero (desde el medioevo) infundir la moral y los valores cristianos por los lugares que recorría. En la sociedad moderna europea se le dio la acepción de caballero al hombre con educación, buenos modales y cuyo cuerpo era insignia de distinción. Notamos que el estado de las espuelas es indicador del cuidado que el caballista tiene del total de su apariencia y también habla del uso que le da al ejercicio de montar a caballo, que puede ser recreativo o para el trabajo. Obviamente, Efraín tiene un propósito más ligado al ocio en sus paseos a caballo y conserva sus espuelas en perfecto estado, porque le interesa lucirlas primordialmente y, en segunda instancia, que funcionen en su labor de jinete. Por ello, las espuelas no son un detalle menor, sino que embellecen el calzado propio para este ejercicio y lo dotan de un significado importante alrededor de la hombría y del poder de quién monta al animal. El padre de Emigdio lleva unas espuelas encascabeladas, esto quiere decir que sonaban mucho, bien sea porque estaban desajustadas debido al uso, o porque era del gusto del usuario que tuviesen sonido ante cualquier leve movimiento (un tipo de espuela brillante y tintineante) y esto, en perfiles excéntricos y menos refinados, hacía parte del atractivo del objeto, que llamaba la atención (Ver citas 18 y 27).

85. Entre los siglos XV y XVI se distinguían un tipo de caballeros, por la dignidad que les concedía el material noble y el color lustroso de sus espuelas (dignidad ecuestre), que coincide con la representación que se hace de Efraín a través de las espuelas : “La concesión de la espuela dorada era una investidura cuya dignidad no confería carácter hereditario, dado que los agraciados era preceptivo que perteneciesen a estirpe generosa o militar con goce de fuero militar [...]” (Roca, 1988, p. 16).

FALDA: Parte inferior del vestuario femenino. La iconografía de la época y la misma novela nos revela que la falda y la blusa conformaban el traje de dos piezas, estructura básica del traje regional femenino (que contaba con detalles particulares según la zona), que en la novela era usado por las mujeres campesinas, esclavas y de menor condición social. Por su parte, las señoras usaban vestidos completos (rara vez falda y blusa), con lo cual se refuerza la idea del vestuario como envoltura que determinaba contrastes radicales entre las mujeres de la época, sus contextos y actividades permitidas encerrados códigos de conducta. Algunos de los vestidos completos usados por María tienen una fuerte influencia inglesa, y otros son una apropiación del traje nacional español: con escote redondo, talle ceñido, mangas cortas y estrechas (ambos, escote o mangas a veces adornados con encajes), faldas anchas y largas. En este estilo de vestuario, la novela no nos deja intuir si la falda del vestido tenía por debajo estructuras tan complejas como ballenas, guardainfantes o miriñaques y si se requería el corsé. Por otra parte, notamos que es también recurrente el uso de vestidos camisa, con corte imperio, influencia del Neoclasicismo, del que se apropió España en el siglo XIX y que estaban confeccionados en telas diáfanas como la muselina y la gasa, ambas en auge.⁸⁶ De igual forma analizamos que, a finales del siglo XIX en nuestro contexto, hubo un auge de las enaguas, ya que, a manera decorativa y seductora, estas se asomaban cuando las mujeres se movían o cuando levantaban un poco la falda para caminar, convirtiéndose en un elemento puntual de coquetería, que describe Efraín en las faldas de las antioqueñas. Las faldas de los vestidos de María son en tules, gasas, y sedas vaporosas que la cubren o la envuelven como en una nube, dándole aires de hada (en este caso se podían usar enaguas gruesas y de material almidonado para darle volumen al textil o por el contrario permitirle su caída natural). Esto le era permitido a la mujer casadera, ya que después de los 25 años o al contraer nupcias se consideraba a la mujer

86. "Las mujeres preferían llevar vestidos de algodón blanco fino, casi transparente [...] El vestido camisa, con su cintura alta y cuerpo y falda de una sola pieza, tenía una línea clara y tubular. María Antonieta llevó un prototipo de este tipo de vestido, que se dio en llamar en chemise a la reine [...] Estos tejidos también sugerían que la función del vestido era cubrir y no moldear el cuerpo" (Fukai, 2004, p. 42- 43).

una señora y debía usar en la falda textiles más densos y oscuros. Las faldas, que eran obligatoriamente largas, debían tapar los tobillos de las damas; esta, además, era una norma Victoriana que le rendía culto a la Virgen María en el cuerpo de la mujer (recordemos también en la iconografía mariana la representación de sus vestidos con faldas extensas y sueltas, donde poco se podía insinuar de la silueta femenina); era un cuerpo idealizado en el espacio doméstico. Cuando las mujeres de mayor poder adquisitivo usaban faldas en un traje de dos piezas estas contaban con múltiples enaguas, ya que la cantidad de estas últimas hablaba de su nivel socioeconómico. Las faldas de las mujeres esclavas o negras libres era llamada follado (ver Tabla 3).

GARGANTILLA: Por definición, este elemento es un accesorio femenino que rodea y adorna el cuello de una mujer (o garganta, de ahí su nombre). En la novela, la gargantilla es utilizada únicamente por mujeres de los grupos sociales que viven por fuera de la Casa de la Sierra, como las antioqueñas o las mujeres negras; sus materiales de fabricación no son preciosos en cuanto a piedras y metales. Barthes (1961) dirá que la joya le da valor o clasifica a quien la porta (ornamentar es igual a hacer valer). Los materiales de las joyas de estas mujeres están investidos de significaciones que corresponden a sus contextos y a su grupo social. Excepto por la esclava, cuya gargantilla es de un

Tabla 3
Faldas en la novela

Capítulo	Cita	Personaje	Clase social	Prenda	Color	Material textil
IX	24	Lucía y Tránsito	Antioqueño	Falda / Enaguas	Violeta	Zaraza
IV	28	María	Casa de la Sierra	Vestido / Falda	No se especifica	Muselina
XXVII	29	María	Casa de la Sierra	Vestido / Falda	Blanco	Muselina
XXXV	15	María	Casa de la Sierra	Falda	Negro	No se especifica
XXXV	30	Tránsito	Antioqueño	Falda	Rosada	Zaraza
LVIII	12	Rufina		Follado	Azul	Pancho
XIX	31	Esclava	Esclavo	Follado	Azul	Fula

material como el cristal, mucho más fino que las bombillas de vidrio de las antioqueñas o las semillas que forman el accesorio de Rufina; y en esas variaciones hay un objetivo de representación importante del autor: en este caso, Isaac trata de caracterizar con mucho detalle a esas mujeres, pero se enfoca en purificar la condición del esclavo con vestidos y adornos, que los ponen simbólicamente por encima de su condición. Así mismo, las mujeres van con gargantillas siempre en un momento especial (visita de Efraín o boda). La necesidad de engalanarse convierte a los accesorios en un poderoso objeto de seducción. De allí, según Barthes (1961), la relación paradigmática entre las joyas y la mujer. Sin importar su valor de cambio, el accesorio joya o bisutería pertenece al sistema de signos vestimentarios que se relacionan entre sí en una voluntad de organización de un mensaje que refuerza la belleza del cuerpo, del rostro y, ante todo, del vestuario. Vestuario y accesorios son uno solo. (Ver citas 6, 12 y 24).

HACHA, MACHETE, PALA: Elementos propios del trabajo de campo. En la novela, la descripción de estos elementos o complementos refuerzan las imágenes de los personajes de los grupos sociales trabajadores de la tierra y esclavos. Aunque en casos como el de Julián, el esclavo capitán (o esclavo de confianza) de la hacienda en el capítulo v, se hace mención del machete, aquí no se refiere a su uso en el trabajo sino a su significación como insignia de mando entre los demás esclavos. (Ver citas 32, 33 y 34).

PAÑOLETA/ PAÑOLÓN: Considerado un pañuelo de vestir. Herencia de la mantilla española, es una prenda de uso exclusivamente femenino en la novela, cuadrada o triangular, se acostumbraba usarla sobre los hombros a modo de adorno o abrigo. Los pañolones de colores oscuros eran aprovechados por las mujeres para poner en la cabeza al entrar a la iglesia, cumpliendo con el precepto, y los de colores vivos eran exclusivos de las mujeres de los grupos sociales privilegiados. El uso de vestidos camisa en Europa⁸⁷ popularizó el chal o pañolón;

87. “El camisero era emblemático de una conciencia estética recién desarrollada y de los valores posrevolucionarios franceses. No obstante, el invierno europeo era demasiado frío para el fino material del vestido camisa, así que se popularizaron chales de cachemira, que servían tanto para abrigar como para adornar el vestido” (Fukai, 2004, p. 43).

como complemento importante que abrigaba a la mujer, debido a que, como ya hemos señalado, el vestido camisa era confeccionado en telas vaporosas y livianas. El contexto del Valle del Río Cauca, que enmarca la novela *María*, ha debido ser muy fresco en el siglo XIX para que la protagonista, envuelta en telas como la muselina o la gasa, hiciera frecuente el uso del pañolón. No obstante, sabemos también que ella se lo apropia en su vestuario como marca de distinción, pero además es un complemento con el que juega constantemente y ubica de diferentes maneras en su cuerpo. Por ello, destacamos que la adaptabilidad o versatilidad es una de las cualidades de esta prenda / accesorio, a la que María le saca ventaja, con un uso variado, a veces atada a la cintura, a veces puesta sobre los hombros y en otras como forma para cubrirse pudorosamente de la mirada de Efraín (ver Tabla 4).

PAÑUELO: Este acompañamiento por definición es un trozo cuadrado de tela, que bien puede ser pequeño para plegarse y guardarse en algún bolsillo (pañuelo de bolsillo), como complemento del vestuario masculino o grande para cubrir alguna parte del cuerpo y protegerla del sol: es el caso de los trabajadores del campo, quienes lo usaban con las puntas anudadas y de lino y lo ponían en el cuello, la cabeza o lo amarraban a los brazos. Hombres y mujeres, en la Europa desde el siglo XV, pertenecientes a los grupos sociales privilegiados llevaron

Tabla 4
Pañoletas/pañolones en la novela

Capítulo	Cita	Personaje	Clase social	Prenda	Color	Material textil
XXIII	23	María	Casa de la Sierra	Pañoleta	Negro	
III	35	María	Casa de la Sierra	Pañolón	Púrpura	Algodón
IV	36	María	Casa de la Sierra	Pañolón	Púrpura	
XIX	37	Doña Andrea	Esposa de hacendado	Pañolón	No se especifica	
XXXV	30	Tránsito	Antioqueña (Colona)	Pañolón	Negro	
XXXVII	19	María	Casa de la Sierra	Pañolón	No se especifica	

pañuelos en las manos como accesorio del vestuario; se cuenta que estos pañuelos tenían varias funciones: una de ellas era utilizarlo sobre nariz y boca para aislarse de los malos olores que inundaban las calles; por otra parte, para las damas era un signo de coquetería, ya que ellas lo agitaban para saludar y lo llenaban de perfume para regalar a sus amantes. María usa un pañuelo perfumado que le entrega a Efraín para que sea acompañante en sus sueños y avive su congoja por la partida: “Con el mismo traje que tenía me recosté en la cama cuando dieron las dos. El pañuelo de María, fragante aún con el perfume que siempre usaba ella, ajado por sus manos y humedecido con sus lágrimas, recibía sobre la almohada las que rodaban de mis ojos como de una fuente que jamás debía agotarse”, En el siglo XVI los pañuelos de hombres y mujeres eran profusamente ornamentados con hilos de oro, pedrería y bordados; en el siglo XIX se dio la costumbre de bordarlo solamente con el nombre del dueño o de la dueña. A partir del siglo XX la higiene se convierte en un discurso movilizador de los cuerpos y las emociones que, al amparo del capitalismo naciente, va creando su propia industria. A través de esta maquinaria se desarrollan productos que transforman las costumbres y el comportamiento de los cuerpos del pasado; por ello el pañuelo de tela empieza a ser visto como un accesorio innecesario y antihigiénico y el pañuelo de papel poco a poco lo va reemplazando. Otros pañuelos que se mencionan en la novela difieren según sus usuarios, cada uno con una connotación particular. En el capítulo XIX, en la casa de Emigdio, la esclava tenía atado un gran pañuelo en la nuca que le caía en el pecho. Este pañuelo tiene la forma del fular (un pañuelo que se ata del cuello), sólo que la esclava lo utiliza como única pieza con la que cubre la desnudez de sus senos. A diferencia de los esclavos de la hacienda de la familia de Efraín, los vestuarios de los esclavos de Emigdio son escasos, dejando a la vista la piel como representación de un cuerpo aún no se ha integrado al orden de la civilidad. En el capítulo LVI, el administrador del barco posee un pañuelo de seda india, que saca de su bolsillo para limpiarse el sudor. Siendo este pañuelo de un material textil muy fino, le sirve al personaje de ornamento; y, finalmente, en el capítulo LIX, Justo el caporal, usa un pañuelo atado a su cabeza, como un cortero de caña, quien se debe proteger del sol y del calor y utiliza el pañuelo para este menester (Ver citas 31, 38).

PEINETILLA - PEINETA: Ordenar los cabellos ha sido un rito de la apariencia de relevancia en todas las culturas y periodos históricos y la peineta o peine evolucionó con esta necesidad, como un utensilio cuyas características y materiales⁸⁸ moldearían el pelo según los requerimientos estéticos de la época y las costumbres, pues la parte superior del cuerpo ha sido tan importante para ser vestida y adornada como cualquier otra, contribuyendo el peinado a la ornamentación total y complemento de la gramática del vestuario. Decorado con diferentes motivos grabados (engastados en oro o enriquecidos con piedras preciosas como lo hacían las monarquías desde la Edad Media), la peineta es un elemento del tocador femenino y la mesa de baño masculina, indispensable para el cuidado de la imagen personal. En Europa desde el siglo XIV los miembros de la corte portaban en los bolsillos de sus casacas o chupas un peine y un espejo. En la novela se nombra este objeto en una situación portable y es Carlos quien la saca de su bolsillo para ordenar su peinado y prepararse para su encuentro con María y toda la familia, perfilándose como futuro esposo. Es claro que la costumbre de portar la peineta se afianza en el siglo XIX y se manifiesta en los jóvenes burgueses, debido al impacto que tiene entre ellos el discurso del dandy y del orden de la civilidad enfocada en los rasgos de la apariencia impecable. Cuando los hombres dejan de usar peluca en Occidente (siglo XVIII), acuden a peinarse con una cola, adornada con lazo o cinta; luego, en la mitad del siglo XIX, se pone en boga el uso de cabello corto con variedad de peinados⁸⁹. La peinetilla obliga a que el peinado sea cuidado y repasado durante varias veces durante el día. Esta es de tamaño pequeño y sin mango o agarradera, puede llevarse cómodamente en un bolsillo. La preocupación por la apariencia, el cuidado personal, la vanidad y buenos modales están directamente relacionados con este uso. Dichas características no son ajenas a Carlos quien es el portador de esta peinetilla de bolsillo

88. "El trabajo se hacía en pequeños talleres. Hoy día se efectúa en grandes fábricas y por medio de máquinas perfeccionadas. Los peines que se construyeron antes de 1853 eran de madera, asta, concha de tortuga, marfil y metal. En 1853 se introdujo en Francia desde donde pasó a España el peine de caucho endurecido, inventado por el norteamericano Carlos Goodyear" (Barado, 2009, p. 10).

89. Peinados románticos clásicos, con cabellos largos y descuidados; cabellos cortos y aplastados; cabellos a la romana con la raya partida a un lado; pelo hacia atrás sin raya, pelo partido por la mitad, entre otros. (Barado, 2009, p. 59).

masculina en la novela. Por su parte, las mujeres tenían la obligación de preocuparse, en primera instancia, por la configuración de sus cabezas, por lo cual embellecían su cabello con la ayuda de peinetas, las cuales, adornadas con flores artificiales o naturales, le aportaban variedad a la apariencia de las damas. A María le importaba mucho el aspecto de su cabello y lo trenzaba o lo soltaba según la ocasión e intensidad; era su cabellera abundante, larga, castaña y ondulada, cuyo cuidado hacía parte fundamental de su arte de vestirse. Había tipos de peinetas que adornaban el cabello; María no las usaba según la tradición española⁹⁰, sino que con ella simplemente se recogía y fijaba una única trenza en la parte de atrás de la cabeza a manera de moña o despejando su rostro y sujetando algunos mechones de pelo (Ver citas 39 y 40).

POLAINAS: Prenda protectora o ropa para cubrir las piernas, que generaba calor o resguardaba de la suciedad al caballista. Utilizada siempre encima del calzado (masculino o femenino), largas y cortas, fueron muy empleadas durante el siglo XIX y a principios del XX, con abotonaduras laterales, en cuero, para diversas actividades al aire libre (Cox, 2009). En este sentido, las polainas han estado asociadas al desplazamiento en animales de la familia de los équidos⁹¹. No obstante, en el XIX las clases burguesas utilizaron las polainas de cuero como un elemento distintivo o accesorio que no retiraban una vez llegaban a su destino en la cabalgadura, como en algún tiempo rezaba la regla de comportamiento, sino que se convirtió en un accesorio más. Cuando Efraín parte hacia Europa, en la escena de su despedida, el esclavo Juan Ángel le pone un par de polainas, las cuales resultan ser un elemento muy propicio para iniciar un viaje largo (Ver cita 27).

RUANA: Para lugares como Colombia y Venezuela, una ruana es una pieza de vestuario tipo poncho o capote que se cuelga de los hombros y se pone en el cuerpo a través de un gran orificio central por donde

90. "La peineta era de formas muy diferentes y varia magnitud. Alguna de ellas media un palmo; sus púas eran larguísimas, la materia de que estaban construidas, asta o concha. Ostentaban a veces elegantes calados y dentellados y tenían incrustadas algunas estrellitas o flores de acero. Sobre la cabeza colocaban las majas la tradicional mantilla blanca con la que ocultaban a veces todo el rostro. El peinado, puede decirse, desaparecía bajo de ella" (Barado, 2009, p. 39 - 40).

91. Caballos, cebras, asnos.

se mete la cabeza (RAE 2010). Proteger de las bajas temperaturas es una de las bondades de esta prenda, cuyo origen para nuestro país se encuentra en la región de Boyacá, donde se dio una fusión entre la capa o capote que vestían los españoles en tierras frías y la manta de lana indígena (corta para los hombres y larga para las mujeres), retomando los saberes de la cultura Muisca, en cuanto a las diferentes técnicas de tejido en telar de la lana 100 % virgen. No obstante, en la novela se evidencia en dos oportunidades de uso, que la ruana ha sido fabricada en hilo, esto debido a que el clima del Cauca no es de meseta, por lo cual se supone que es más liviana y fresca. Este tipo de ruana para tierra cálida, es llamada “poncho” y constituye una prenda asociada con la vida de trabajo en el campo, y las múltiples actividades que allí se realizan, para lo cual la ruana prestaba muchos servicios: cobijarse, reposar en largas jornadas de trabajo, protegerse del excesivo sol, de la brisa... Durante la novela se mencionan varias ruanas y, al igual que otras piezas de vestuario, resultan ser transversales en cuanto a condiciones sociales. Las descripciones de cada una de ellas son más bien pocas y solo en dos casos se menciona el material del que están elaboradas (hilo). Cabe mencionar que todos los usuarios de las ruanas en la novela son hombres (ver Tabla 5).

SOMBRERO: Por definición de uso según RAE, es simplemente una prenda de vestir que sirve para cubrir la cabeza. En la novela son mencionados muchos tipos de sombreros y de diversos materiales; en este caso no es el uso, sino el material (ver glosario textil) el que

Tabla 5
Ruanas en la novela

Capítulo	Personaje	Condición social	Cita	Material textil
V	Bruno	Esclavo	6	Hilo
XIX	Emidgio	Hacendado (clase trabajadora)	1	Hilo
XIX	Don Ignacio	Hacendado (clase trabajadora)	18	
XLIX	Tiburcio	Manumiso	41	

determina la condición social del propietario. Para el caso de los sombreros existe amplia descripción en cada caso, lo que le da un valor de importancia dentro del vestuario de la novela. En el contexto del Cauca en el siglo XIX, con base en las pistas que nos da la novela, encontramos lo siguiente: 1. Las mujeres utilizaban el sombrero, como un accesorio de vestuarios y ocasiones especiales. La función simbólica del sombrero aquí se manifiesta en la belleza y la distinción que aporta este accesorio a la sintaxis completa de la indumentaria usada. María y Tránsito usan sombreros para el evento de la boda de esta última. Nuevamente, las marcas del grupo social al que pertenecen las mujeres están presentes en los materiales y el diseño del sombrero. El aire señorial de María, está en todo el conjunto de su cuidada apariencia. No obstante, el culmen de su belleza en esta escena, se lo aporta el decorado de su cabeza: coronada por un tocado pequeño de terciopelo negro, amarrado con cintas escocesas, velillo azul y una flor recién cortada enredada en sus cabellos. El sombrero de terciopelo, con alas cortas (o sin alas), poblaba la iconografía de los monarcas europeos, quienes se hacían retratar entrando triunfantes a sus reinos con esta prenda. Tránsito, por su parte, luce un sombrero que la engalana en su condición, es una concesión a su apariencia durante este día especial (igual que en la boda de Bruno y Remigia) y que hace parte del ajuar que le confecciona y prepara María como un regalo de bodas: es el sombrero de jipijapa⁹², especial por la finura de su tejido y hermoso por la calidad de su material y adaptado para la ocasión solemne de la boda con un sutil velillo.

92. Los historiadores que le han seguido la huella a los sombreros de jipijapa remontan sus orígenes a la costa ecuatoriana. En la provincia de Manabí hay un pueblo justamente llamado Jipijapa. Y fue en esta región en donde José Pavón e Hipólito Ruiz, botánicos del Jardín Real de Madrid, bautizaron la palma toquilla con el nombre científico de *Carludovica palmata*. Honraron así, a finales del siglo XVIII, al rey Carlos IV y a su esposa la reina Luisa. Ya para comienzos del siglo XIX los ecuatorianos exportaban sombreros a Europa, a partir de su agencia en Panamá, lo que llevó a que, con el tiempo, estos sombreros blancos pasaran a ser conocidos como sombreros panamá. Las imágenes de Napoleón en sus años de gloria lo muestran siempre con su sombrero bicorne. Pero para sus años de exilio en la isla de Santa Helena el Emperador prefirió un sombrero blanco, de palma tejida y de ala ancha: un sombrero de jipijapa. (<http://www.portafolio.co/archivo/documento/MAM-3373409>).

Los sombreros de Jipijapa en la novela son más usados por la clase hacendada (igual que los de suaza y pelo), dado a su alto costo; por eso, el hecho que lo luzca la hija del colono (junto a todo el ajuar descrito en el capítulo), le otorga el blanqueamiento preciso para tener la dignidad de estar acompañada por la familia de la Casa de la Sierra hasta la iglesia del pueblo. Los sombreros de Junco, son propios de los esclavos o la clase trabajadora, para uso diario. Son fabricados con esta fibra natural (paja gruesa y verde, maleable), la cual se encuentra en el campo, cerca a las quebradas. En algunas comunidades los sombreros de Junco son confeccionados por las mujeres quienes, igual que el arte de la costura, conocen ancestralmente el de la fabricación de sombreros y algunas aún hoy en día viven de esta labor. En torno al sombrero hay muchas costumbres y movimientos del cuerpo, en aras de cumplir con las normas de cortesía, ya que el sombrero además de proteger comprende todo un lenguaje no verbal, que distingue ocasiones y encuentros. Vemos que en varios capítulos el sombrero de los trabajadores aparece en una mano, mientras en la otra se sostiene alguna herramienta de trabajo, esto como señal de cortesía y admiración cuando, en medio de las actividades de trabajo, aparece una persona de rango más alto, al que se le brinda pleitesía (ver Tabla 6).

TRAJE (VESTIDO): En la novela, los trajes son las piezas de vestuario que definen a María. Durante casi toda la novela, (exceptuando la ocasión de la boda de Tránsito (en donde María llevaba un conjunto de dos piezas muy elegante con falda y corpiño), María viste elegantes trajes de una sola pieza accesorizados con pañoletas, cordones y dijes al cuello. Para las demás mujeres de la Casa de la Sierra, Isaacs habla de sus vestidos, pero más que la descripción detallada de la forma, él se detiene en las sensaciones que le produce esa misma forma y que vienen con los textiles y colores (en un capítulo se dice que los vestuarios de Emma también suenan y se alude a la sobriedad de los vestuarios de la madre). Las demás mujeres de la novela visten, por lo general, camisas y faldas (follados o enaguas), lo que aparentemente hace una distinción de clases social del traje de una sola pieza para los estatus más altos y los vestidos fragmentados para los status bajos (ver Tabla 7).



Capítulo XXXIV.

Dibujo realizado por Mario Andrés Perea Bolívar.

Tabla 6
Sombreros en la novela

Capítulo	Cita	Personaje	Condición social	Color	Material	Descripción
V	34	Bruno	Esclavo		Junco	Sombrero de Junco.
IX	33	José	Antioqueño			Sombrero en la mano.
XIX	31	Esclavo	Esclavo de Emigdio	Pajizo	Junco	“De aquellos que a poco uso se aparaguan y toman color de techo pajizo...”
XIX	31	Esclava	Esclavo de Emigdio	Pajizo	Junco	“De aquellos que a poco uso se aparaguan y toman color de techo pajizo...”
XIX	5	Emigdio	Hacendado (clase trabajadora)	Café con leche	Pelo	El sombrero de pelo color café con leche, gala de don Ignacio, su padre, en las semanas santas de sus mocedades. Sea que le viniese estrecho...
XIX	14	Emigdio	Hacendado (clase trabajadora)		Jipijapa y percal	Gran sombrero de suaza con funda de percal blanco...
XIX	18	Don Ignacio	Hacendado (clase trabajadora)		Jipijapa	Enorme sombrero de jipijapa, de esos que llaman cuando va al galope quien los lleva...
XXXV	15	María	Casa de la Sierra	Negro	Terciopelo	De ala, con cintas escocesas como adorno y como lazo de atar y con velillo de gasa azul
XXXV	10	Tránsito	Antioqueño		Jipijapa	Sombrero de jipijapa con embozo (velo)
LVIII	7	Bibiano	Boga			Sombrero en la mano...

Tabla 7
Trajes de María en la novela

Capítulo	Cita	Personaje	Condición social	Color	Material
III	1	María	Casa de la Sierra	Azul muy tenue	Muselina
IV	3	María	Casa de la Sierra	Azul	
XXIII	17	María	Casa de la Sierra	Negro	Gasa
XXXIV	20	María	Casa de la Sierra	Verde mortño	Muselina
L	27	María	Casa de la Sierra	Verde mortño	
LII	28	María	Casa de la Sierra	Blanco	
LXIV	34	María	Casa de la sierra	Blanco	

Glosario de los textiles que cubren los cuerpos

ALGODÓN: Fibra natural extraída del fruto de varias especies del genero *Gossypium*. De distribución Pantropical, es una de las fibras textiles más antiguas y es la de mayor producción y uso a nivel mundial (Hollen et. Al, 1990). En la novela este tipo de fibra textil es usada en diversas presentaciones y ocasiones, según la diversidad de círculos sociales que rodean a la Casa de la Sierra. Zaraza, lienzo, gasa, género, fula, o batán, todas son telas o productos textiles realizados a partir del algodón. Se puede considerar al algodón como una fibra textil transversal, es decir, que atraviesa a todos los personajes y contextos y la diferenciación en su uso se basa en la calidad del textil que se confecciona con esta fibra, pues se encontraban estambres de poco arte y precio, así como paños de buena talla e hilados de manera estimable. Por otra parte, el algodón es una tela de fibra suave, en este caso, totalmente pertinente para el clima del Valle del Cauca y para el ejercicio de las labores de la hacienda o de la casa. En el siglo XIX las telas más livianas y sin mayores procesos de teñido, eran usadas

por los grupos sociales dedicados a labores de campo, de hacienda o servicio doméstico. La producción de este textil se hacía en su mayoría de forma artesanal; la manufactura del algodón en el siglo XIX se basaba en las tradiciones indígenas cuya labor era privativa del espacio doméstico, con el núcleo familiar como forma de organización del trabajo, labor que en su mayoría, era responsabilidad de las mujeres, quienes producían tejidos para el autoconsumo, el intercambio y la supervivencia. Este sistema de manufactura artesanal/tradicional se va fusionando con las formas de producción más modernas, que se fueron instalando mucho antes del periodo Republicano con la creación de talleres y obrajes, basados en sistemas mecánicos de hilados y tejidos, para la producción de textiles, donde eran los hombres quienes trabajaban la materia prima. Estos son los tipos de algodón que aparecen en la novela:

- **Fula** (Capítulo XIX, cita 31): La fula es un textil en algodón, delgado, tipo tafetán, de tejido plano, no muy tupido y de manufactura artesanal; adicionalmente, parece que su presentación siempre era en color azul, lo cual lo diferenciaba de otros textiles realizados con la misma técnica⁹³. Esto, debido a que la tela era teñida con una pasta azul oscuro que se sacaba de los tallos y las hojas del añil⁹⁴. En el caso del capítulo XIX, la fula es el material con el que está hecha la falda de la mujer esclava. Era el azul oscuro, un color propio para las ropas más sencillas con las que se hacían las tareas diarias, lo mismo que las prendas sin teñir. El vestuario de los esclavos de la hacienda de Emigdio era escaso, a diferencia de los esclavos que vivían en la hacienda del padre de Efraín, portando en sus cuerpos menos telas, además muy livianas, sencillas y fabricadas en telares caseros. La cantidad de tela que llevaban las personas en sus cuerpos significaba su capacidad adquisitiva o el estatus de los amos. El diseño de las prendas para grupos sociales esclavizados o trabajadores del campo, era básico, con el propósito

93. (f. Amér.) Nombre de cierta tela de algodón, delgada, teñida de añil (azul) (Uribe-Uribe, 1887).

94. *Indigofera tinctoria* e *Indigofera suffruticosa*, ambas son leguminosas, propias de las zonas tropicales y para América se encuentran en Mesoamérica y Suramérica. (Gentry, 1996).

de cubrir la desnudez de las partes más íntimas y las siluetas eran amplias debido a la necesidad de flexibilidad y movimiento que estos cuerpos debían tener para las fuertes labores de hacienda.

- **Algodón fino** (Capítulo III, cita 35): María utiliza como accesorio distintivo de su vestuario el pañolón, casi siempre complementando su apariencia en ocasiones especiales. De uso común en el traje de la mujer boyacense, debido al clima de esta tierra y fabricado originalmente en paños o cachemiras para mujeres de grupos sociales de élite europea, María se apropia de este tipo de pañolón, que al estar confeccionado en algodón lo hace más liviano y fresco, adaptándolo como prenda multifuncional con la que cubre sus hombros, lo anuda a la cintura, lo lleva a los pies y también lo porta en la cabeza a manera de mantilla. Efraín hace énfasis en la calidad del algodón de aquel pañolón al decir que era de “algodón fino” así explica que tenía un trabajo de hilado más delicado y tupido que hacía la superficie de esta prenda suave al tacto y con mayor capacidad de abrigo, sin sofocar. Este tipo de finezas sólo las podría tener un textil importado (tal vez de Inglaterra, suposición que se basa en los vínculos comerciales del padre de Efraín). Por otra parte, el hecho de que el textil en algodón estuviera tinturado de color púrpura le confería gran valor, tanto simbólica como comercialmente al pañolón, ya que el púrpura se considera el rojo más noble. La manera de obtener los pigmentos para teñir las telas con dicho color, en la época de la novela, todavía implicaba un proceso muy complejo⁹⁵ y por lo tanto costoso. De allí las connotaciones de magnificencia, distinción e hidalguía para quienes lo lucían. De esta manera, Efraín sugiere la sofisticación de María y la abundancia en la que vivía su familia y, a su vez,

95. Hay dos tipos de púrpura, el púrpura rojo y el púrpura violeta “El púrpura rojo se obtenía de unos insectos hembras parecidos a las cochinillas. Estos insectos, también llamados quermes, viven en las coscojas mediterráneas, árboles achaparrados de hoja perenne semejantes a las encinas. Los quermes son redondos y del tamaño de un guisante, sorben la savia de las hojas, ponen unos huevos llenos de un jugo rojo y mueren sobre los huevos [...] Con un kilo de tinte de quermes se pueden teñir diez kilos de lana, y para obtener ese kilo hay que recoger 140.000 quermes de las hojas con pequeñas espátulas de madera. Una vez secos los insectos son reducidos a polvo rojo” (Heller, 2004, p. 63)

hace énfasis en la espiritualidad, la religiosidad y la dignidad que la reafirmaban como un personaje superior. Es el púrpura un color que simboliza el poder. El pañolón púrpura de María es uno de los elementos de su vestuario más vistosos y que hace contraste o realza frente a la continuidad del blanco y el azul, como colores preponderantes dentro de la escenificación de su apariencia.

- **Zaraza** (Capítulo IX, cita 24): Tela de algodón ancha, poco tupida y a veces estampada (RAE, 2010). La zaraza es una tela de algodón de una calidad media que distinguía los trajes de la mujer Antioqueña (Kastos, 1858). El vestuario de las antioqueñas reafirma su juventud y disposición para el coqueteo, pues sólo las mujeres jóvenes podían invitar a que sus faldas fueran miradas, dejando asomar las enaguas fabricadas en zaraza, de un color sugestivo, que se movían con gracia y les adornaban la parte baja de la pierna. Por otra parte, el color morado de las enaguas indica el florecer de la sexualidad de las muchachas de la casa, ya en edad de casarse. Este color expresa la ambivalencia entre la sensualidad y la espiritualidad (Heller, 2004, p. 193). El morado se encuentra en la misma gama que el púrpura que luce María en su pañolón y, aunque su connotación no es majestad, tiene en su variación significados positivos que dignifican al usuario. Efraín le profesa gran cariño a la familia del antioqueño José, quien para él representa una cultura portadora de valores como el trabajo, la piedad, la bondad. Ése color en las enaguas de sus hijas las conecta con la tierra (a diferencia de María, cuyo pañolón se destaca en la parte superior del cuerpo y la conecta con el cielo y lo angelical), igual que sus pies descalzos; se relaciona al sentido práctico a las artes de hacer de la vida cotidiana, representándolas como mujeres hacendosas, casaderas, buenas, espirituales y sensibles. El número de enaguas que llevaban daba cuenta de la posición social de las mujeres.⁹⁶ En este pasaje, ellas lucían sólo una bajo la falda, indicando su humildad, aunque vivida dignamente. Es la zaraza un tipo de algodón de tejido plano, que permite ser teñido siempre en colores muy vistosos; es una tela bastante estimable, que da cuenta del

96. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/folclor/pueboy/pueboy4a.htm>.

recelo con el que la familia de antioqueños cuidaban los pequeños detalles, siendo el cuidado de la apariencia, de una forma modesta pero impecable, una de las claves. Además la zaraza es citada en el capítulo XLVIII, como material de las humildes cortinas en casa de Salome, reforzando así la idea que este material era de baja calidad y propio de una clase social no adinerada.

BAYETA (Capítulo LVIII, cita 7): Se dice que este textil es fabricado a partir de desechos de lanas y otras fibras, de lo que sale una tela de lana floja y poco tupida (RAE, 2010), en color natural y/o crudo. Durante su viaje de regreso desde Inglaterra, en su paso por San Cipriano, Efraín conoce a los bogas, hombres negros que reman y dirigen la embarcación que lo lleva en la travesía por el río de regreso al Valle. Bibiano, viejo boga, fue hospitalario con Efraín durante aquella travesía. Usaba pantalones confeccionados en este tipo de Bayeta. Al ser un tejido artesanal y con poca estructura, corresponde tanto al personaje como al clima; la lana, tejida de manera floja, resulta ser un material fresco y se aprovecha su propiedad de higroscopicidad⁹⁷ (Hallet y Johnston, 2010), para expulsar fácilmente la humedad, característica importante para quienes tenían que navegar o pescar en los ríos. No obstante, la bayeta principalmente era una tela usada por las personas más pobres, pues el textil era producido de forma totalmente doméstica y manual, en casi todos los casos por las mujeres, bien fuera la esposa o una mujer de la comunidad que intercambiaba la tela por productos para la subsistencia. Esta tela es también muy común en el uso doméstico, para hacer limpiones o coladores de café, apta para limpiar superficies y absorber líquidos.

CAMBRÚN (Capítulo XIX, cita 5): Cierta clase de tela de lana de oveja (Uribe-Uribe, 1887). Este textil, se menciona en la novela como el material de los pantalones que lleva Emigdio, en su visita a Bogotá. Resulta muy coherente el uso de este textil para un clima frío, ya que los textiles fabricados a partir de la lana son ideales para mantener el calor corporal y aislar las bajas temperaturas. Los pantalones que

97. Según el RAE, higroscopicidad es: "Propiedad de algunos materiales o sustancias de absorber y exhalar la humedad según el medio en que se encuentran".

Emigdio porta, confeccionados en este textil son tal vez heredados y guardados para la coyuntura especial de visitar una tierra fría, situación poco usual entre los terratenientes del Gran Cauca, afincados en sus labores de hacienda y reacios a las costumbres, clima e imaginario propio del interior del país. Eran prendas que pasaban de generación en generación, que poco se usaban y se sacaban en momentos que forzaban al individuo a escenificar la apariencia en un ámbito social codificado rigurosamente y no cotidiano, como en este caso lo presenta la narración de Efraín: Emigdio viaja a Bogotá, con el fin de hacer ciertas compras para su padre; allí están circulando mercancías y discursos que van acercando al país lentamente a la modernidad, pero el joven hacendado no ha tenido contacto con estas transformaciones. Así mismo, es posible suponer que el vestuario de Emigdio es de fabricación casera, pues la madre de familia o la abuela eran las responsables de producir las ropas para el grupo familiar en los contextos rurales de la época. Los pantalones de cambrún, al igual que todos los elementos de la indumentaria en este capítulo, forman en el cuerpo de Emigdio un mensaje que comunica su desconocimiento de las normas que rigen la apariencia y que, por el contrario, siguen al pie de la letra Carlos y Efraín. En Emigdio se evidencia la falta de precaución por el cuidado de las maneras, ya que la escenificación de su apariencia obedece al contexto de la hacienda. La incomodidad del cuerpo de Emigdio con este tipo de tejidos se relaciona a que su educación corporal se ha dado en el campo, en medio de un clima cálido y, sobre todo, con su cuerpo en constante movimiento y actividad. Es el cambrún una tela más pesada que los textiles de algodón burdo que conforman su habitual vestuario en el contexto del Valle. Por su parte, el cambrún tiene también la característica de ser tosco y puede llegar a picar (fastidiar), en la piel poco acostumbrada al contacto con dicha tela. El cambrún que usa Emigdio, igualmente, debía ser una tela de fabricación casera, pues era la lana un material de muy fácil manipulación a través del tejido.

CORDOBÁN, PIEL DE (Capítulo XIX, cita 5): El cordobán es la piel curtida de cabra o macho cabrío, sólida, de gran calidad, caracterizada por su flexibilidad, resistencia y durabilidad. El termino Cordobán, también hace referencia a los diferentes cueros elaborados en la ciudad

de Córdoba, España (RAE, 2010). Las trabillas de cordobán que se sujetaban a los pantalones de Emigdio por debajo de los botines, en su llegada a Bogotá, permiten entender que eran de uso cotidiano para periodos de trabajo arduo, de allí que este material fuera resistente y duradero. La tradición de las trabillas en la parte inferior de los pantalones, relaciona directamente a Emigdio con el mundo rural, ligado a la caballería, el cual contrasta con la vida y costumbres vestimentarias de la capital. Estos accesorios del vestuario de Emigdio refuerzan al personaje caricaturesco que Efraín va describiendo y que, según la conformación de su mundo, representa a un grupo social emergente económicamente, hacendados con riquezas, pero que no tenían los modales de la clase terrateniente de tradición más señorial. Los zapatos de cuero de venado (por su brillo), completan su figura saturada de inconveniencias para los rituales sociales del contexto al que llegaba; no obstante, este calzado se caracteriza por ser muy suave.

CABRÓN, PIEL DE (Capítulo XIX, cita 42): Piel de cabra (macho). En la novela, los zamarros que lleva Emigdio, son de piel melenuda de cabrón: el tratamiento adecuado de esta piel permite que el pelo del animal se conserve, haciendo estéticamente bella a la prenda, que lucía llamativa y le daba un perfil más rudo a su usuario; además de que se caracteriza por ser resistente con lo que se garantiza un producto de vestuario dado para soportar las faenas diarias. Recordemos que los zamarros son una prenda típica para montar a caballo, ya que su uso se relacionaba con el tránsito del caballista por caminos o trochas donde el lodo y el polvo imperaban, por lo cual los zamarros protegían la parte inferior del vestuario. Estos zamarros los lleva Emigdio mientras pasea con su amigo Efraín durante su primer encuentro. Notamos que para Emigdio los zamarros son un símbolo importante de hombría y, de hecho, en su acepción popular la palabra zamarro es un adjetivo para el hombre rudo, tosco, rústico y hasta astuto⁹⁸. Cuando llegan al río los dos amigos, Emigdio se despoja de sus zamarros para tomar un buen baño, pero Efraín pide que los aleje debido a que huelen muy mal. Dentro de las políticas corporales que determinaban la hombría

98. <http://www.alegsa.com.ar/Definicion/de/zamarro.php>.

en el imaginario de Emigdio, el olor a sudor es una cualidad que habla sobre la masculinidad y la fuerza de un hombre dedicado al trabajo generando, con ello, distinciones entre grupos sociales, costumbres y tipos de hacendados. Efraín pertenece a una familia con modales señoriales y su imaginario romántico lo lleva a privilegiar finezas y a controlar su cuerpo con diferentes técnicas para que el olor propio, por ejemplo, no incomodara al otro en la socialidad. Las disciplinas corporales de la época no sólo exigían compostura para la segunda piel, un vestido dotado de toda la gracia y elegancia según el código de distinción y que cumpliera con la diferenciación socioeconómica que esa segunda piel debía evidenciar, sino que también se iba instalando la obligación de darle al cuerpo (a la primera y a la segunda piel) la limpieza necesaria con el fin de que se aparentara la salud y poco a poco el cuidado de sí mismo (aunque realmente esto último se da como discurso imperante en la primera década del siglo xx). El uso de jabones o desodorantes era mínimo en la época y el baño no necesariamente se hacía a diario, pero la afluencia de fragancias y lociones importadas le daban la posibilidad al joven distinguido de oler muy bien para encantar.

COLETA (Capítulo LIX, cita 8) (Crehuela, crea (Del fr. Créé) Lienzo entrefino de algodón que se usaba mucho para sabanas, camisas forros, etc. (Uribe-Uribe, 1887; RAE, 2010). La coleta también corresponde a un tipo de camisa del vestuario tradicional masculino de Panamá, el cual estaba confeccionado con tela del mismo nombre o de manta; su confección es sencilla y de amplio corte recto, posee una pechera con botones de hueso o de nácar, sus mangas son largas y con puños, el cuello es ajustado (o cuello chino) y lleva pliegues debajo de la botonadura y una aberturas en los costados de la camisa (Del Rosario y Pimentel, 2004). En la novela, esta tela se menciona en el vestuario de Justo el caporal o capataz de un grupo de arrieros, una de las personas con las que Efraín se encuentra en el largo camino de regreso hacia Cali, en un momento de descanso, pues su fin principal era ir al encuentro de María lo más rápido posible, debido a que su enfermedad había avanzado durante la ausencia de este.

ENCAJE (Capítulo IX, cita 24): Es uno de los métodos básicos de construcción de telas a partir de hilos: en el tejido se encuentran los

hilos entrelazados en una malla en la que se tuercen el uno sobre el otro. Los hilos preferidos para los encajes son usualmente los de seda y lino por su finura y resistencia, y sólo para encajes o puntillas muy vulgares se hace uso del algodón (Hollen *et. al*, 1990). La única referencia a este material aparece en la novela cuando Efraín visita la casa de los Antioqueños por vez primera recién llegado de Bogotá. Las muchachas Lucia y Tránsito, poseen camisas con golas elaboradas en encaje. Importante destacar, entonces, que el encaje no hace parte de un cuello convencional, ya que la gola es un tipo de cuello especial, que en este caso es variación o adaptación de las golas utilizadas como complemento del vestuario de la aristocracia europea entre los siglos XVI y XVII. Para formarlas, se requería abundante tela plegada o fruncida alrededor de la parte más alta del cuello, tela que tenía, en muchos casos, ribetes de finos encajes y su función era netamente ornamental, aunque también ayudara a la protección del cuello. Se destaca, de esta manera, el hecho de que la gola históricamente hizo parte de una tradición vestimentaria de los grupos sociales más altos, incluidos a reyes y sacerdotes. El traje de las antioqueñas testimonia cómo se iban adaptando a nuestra cultura vestimentaria, elementos sofisticados y del pasado que llegaban de Occidente, con seguridad a través del arte pictórico y de las reminiscencias de viajeros privilegiados. Un detalle como este nos enfoca precisamente en el esmero con el que estaban vestidas Tránsito y Lucía, para una ocasión que creían muy importante: la visita de Efraín a su casa, después de varios años. La fabricación de los encajes a mano, era una labor de las jóvenes hacendosas en la época, para la que desarrollaban mucha destreza; por lo tanto es posible suponer que el encaje de sus cuellos haya sido fruto de sus horas de costura. En la novela no se hace mención sobre la calidad ni el tipo de encaje que ellas están luciendo.

GÉNERO (Capítulo XIX, cita 18): Tela de algodón, delgada y liviana, ideal para el uso de ropa de cama (Hallet y Johnston, 2010). En la novela se cita este textil cuando se menciona una chaqueta que lleva puesta don Ignacio, mientras hace labores de campo propias de un hacendado. Este tipo de tela por ser de algodón es muy fresco, por tanto era muy lógico que fuera usado en aquella chaqueta, ya que

protege la piel del sol mientras se cabalga o se trabaja al aire libre, sin generar calor.

GASA (Capítulo XXIII, cita 23): Tela de seda delicada y transparente, muy usada para confeccionar vestidos de novia. Es liviana, sutil y de gran caída, que permite bastante movimiento. Usada para hacer drapeados, volados y chales. María luce hermosa con este vestido sonoro al viento, profuso en ondas, vuelos y pliegues, dada la levedad de la tela que la hace lucir elegante y solemne. En esta escena Efraín la describe como una mujer vaporosa, casi que inmaterial, velada, como poseedora de un secreto; María es un sueño que flota en aquel comedor, donde está el hombre que la ama en silencio (Efraín) y el hombre que la pedirá pronto como esposa (Carlos). La tensión que se vive en la escena, los silencios, las miradas, el rígido protocolo de la comensalidad con el que la señorial familia de Efraín atiende a Carlos y a su padre y las intenciones serias de Carlos con María, refuerzan su representación de novia de luto, pues sabemos que ella sólo vive para Efraín y que este es un amor que tiene a la imposibilidad como destino; en esta cena se ponía en juego, más que el amor, una posible unión matrimonial por conveniencia. Como es la falda protagonista del encanto del vestido de gasa negra que ella escogió para esa noche, siempre consciente de la escenificación de su apariencia (donde el color, la textura y la forma que da la tela tiene efectos puros e intensos en su comunicación con Efraín), notamos que esta no es totalmente lisa, pues ya describe el narrador que la tela está “profusamente salpicada de uvillas azules”. Lo anterior le da otro matiz a su vestuario, relacionado con el misterio, la magia, la motivación de hechizar que la combinación del negro y el azul insinúan. Pero esta magia es introvertida, sutil y velada. El azul como color de la fidelidad, la constancia y la intermediación divina, es usado en las tradicionales bodas inglesas (recordemos que el padre de Efraín es británico): una novia debe llevar en su ajuar algo azul, con el propósito de procurar la fidelidad en la unión matrimonial. La aparición de detalles azules en las faldas de María son recurrentes, ante todo en espacios de socialidad, donde la ocasión de uso es muy formal, oportunidad siempre justa para lucir todos sus valores, creencias y

deseos en la sintaxis del vestuario. Isaacs utiliza mucho el azul, color representativo de la literatura del Romanticismo, pues hace énfasis en sus ideales: la eternidad, lo espiritual y suprasensible, la melancolía.

GRO: (Capítulos LII, cita 25, capítulo LXII, cita 43) Gro quiere decir grueso. Tela de seda de punto tafetán, sin brillo (seda fuerte) y de cuerpo estructurado (RAE, 2011; Hallett y Johnston, 2010). El delantal azul que María hereda a Efraín es de este material al igual que el vestido blanco que tiene la madre mientras llora a María en el ataúd. Deteniéndonos en el color azul del delantal de María, ella pide que envuelvan sus frondosas trenzas en él después de morir, como símbolo de unión eterna con Efraín, ya que el azul define su fidelidad, reflejando un sentimiento sólido: la constancia y amor perenne hacia el novio. Por otra parte, los delantales y vestidos que la señora del hogar o sus hijas requerían para “estar en la casa” y supervisar labores de las domésticas o realizar las propias, eran fabricados en este material, el Gro, muy noble, de alta calidad que les daba el estatus requerido en la intimidad de la Casa de la Sierra. El Gro, envuelve el cuerpo de la señora, le aporta sobriedad y estructura. De esta manera, no era un textil para vestuarios que se lucieran en la vida social, en fiestas o eventos, ya que la opacidad de esta rica tela no la hacía vistosa, pero sí la caracterizaba la resistencia al desgaste necesario en ocupaciones básicas y otorgaba el garbo necesario a la señora. Recordemos que la norma de urbanidad hacía énfasis en que la señora o la señorita de la casa debían procurar corrección muy severa al vestir en todos los contextos y situaciones, y uno de ellos que no se podía olvidar era el ámbito del hogar, como fórmula de disciplinamiento corporal frente a los otros, los familiares. Era preciso siempre tener una apariencia agradable, limpia, de allí que hubiese una norma implícita de usar el Gro para lucir apropiadamente en la cotidianidad de la casa. Adicionalmente, el color azul del delantal de María era propio en la vida cotidiana y el trabajo, el color de lo sencillo, de lo sosegado, ordenado y serio, como debería ser una joven educada en las buenas maneras, para servir al futuro marido y educar a los hijos.

HILO (Capítulo v, cita 6; capítulo XIX, cita 17): Conjunto de fibras que se retuercen para formar un filamento largo y continuo. Existen

tantos hilos como fibras se puedan encontrar, constituye la base de la construcción de una tela (Hallet y Johnston, 2010). En la novela el hilo se cita varias veces como material del que están hechas las ruanas; personajes como Emidgio y uno de los esclavos poseen ruanas de este material. No se especifica la fibra de la cual están fabricados estos hilos, aunque se supone que son hilos de algodón, dado lo elemental y funcional de la prenda. De todos modos, la ruana originalmente es una parte del vestuario campesino que se ha usado para cubrir el cuerpo del cuello hacia abajo, en zonas montañosas, donde el clima es frío o de páramo, pues la ruana es fabricada originalmente en lana virgen de manera artesanal y tejida en telar. El “pariente” de la ruana para clima caliente es el poncho; no obstante, Isaacs denomine “ruana” a la prenda que llevaban Emidgio y el esclavo, se entiende que tiene una función diferente a la de clima frío, ya que ha sido elaborada en un material sencillo, fresco, liviano, que cubre el cuerpo durante las labores de campo. Se utiliza de manera práctica para varias funciones: para tender sobre la hierba si hay necesidad de descansar, reemplaza el pañuelo para limpiar el sudor, cubre la espalda del sol o se amarra en la cabeza o en los brazos también para protección. Emidgio se pone la chaqueta sólo por cumplir con el protocolo de la mesa y porque tiene como invitado de honor a su amigo Efraín. Apenas se acaba el ritual de la comensalidad, el joven hacendado vuelve a su ruana de hilo, fatigado por la pesada tela de la chaqueta y con ansias de estar más cómodo para dirigirse hacia el río. Podemos decir, entonces, que Emidgio utiliza la ruana por comodidad e indica que es un joven hacendado, activo en las labores del campo. En tanto, el esclavo Bruno, dado que está en el día de su boda, no tiene puesta la ruana o poncho a la manera tradicional para el trabajo, sino que tiene permiso para doblarla sobre sus hombros y adornar con ella su camisa, mientras baila, pero sin dejar de señalar su condición de esclavo.

OLÁN (Capítulo XIX, cita 44): Tipo de tela muy fina en lino, favorita en las regiones de clima caluroso, con la que se fabrican diversas prendas variadas como sabanas, camisas, vestidos y toda suerte de prendas de lujo de hogar (RAE, 2010). Es recurrente el uso de estos linos para las blusas de las mujeres en el siglo XIX. En la novela esta

tela no se menciona como insumo de algún vestuario, sino que es parte de una expresión de por Emigdio en la que acude al recurso de la comparación con el olán, para resaltar la fineza, elegancia, educación y buenos modales entre los que viven y han crecido las mujeres de la Casa de la Sierra, lo cual las convierte en seres casi que sagrados, míticos, tal vez irreales o parte de una fantasía románticista. De hecho, en la frase no hay una afirmación contundente. El personaje dice: “En tu casa como que viven con mucho tono...”. Es decir, él no lo ha verificado, es producto de algo que le han dicho, una historia que le han contado a Emigdio y se ha ido instalando en su imaginario como una verdad. Lo mismo sucede con la norma. Con este comentario reafirma Emigdio la característica de superioridad que la Casa de la Sierra y todos los miembros de la familia tienen, en relación con la organización social que los rodea, desde la escenificación de la apariencia forjada con elementos del vestuario, accesorios y objetos que rodean los cuerpos o son portados por ellos y marcan toda una gramática corporal y de las emociones.

JIPIJAPA (Capítulo XIX, citas 1 y 18; capítulo xxxv, cita 30): (Paja toquilla, iraca, suaza.) Fibra vegetal proveniente de la planta *Carludovica palmata* Ruiz & Pav. (Judd *et al*, 1999), especie sembrada en el Ecuador. La especial hechura de este sombrero es originaria de la localidad de Jipijapa, ubicada al occidente de dicho país, desde donde el arte de la sombrerería se nutrió de esta técnica y del uso del material, desarrollado en la tradición artesanal aborigen, en la pre Conquista (Solano, 1928). Por su belleza, elegancia y complemento de diferentes prendas, este sombrero se comercializó con enorme facilidad y rapidez por todo el continente, donde los tejidos hechos en formas muy diversas –con los que se lograban las más finas y apretadas texturas, trabajadas cuidadosamente a mano–, eran del gusto y correspondían al refinamiento de las élites. En la novela estos sombreros son usados por Emigdio y su padre, reflejando el alto poder adquisitivo de sus usuarios. En el caso de Tránsito quien, no tenía una alta posición social, este sombrero llega a ella como parte del ajuar de novia que confeccionó y le regaló María como madrina de su boda. Vale la pena resaltar que María, en este pasaje, muestra su talento como diseñadora: ella se imagina un vestido de bodas para

Tránsito, que la haga lucir bella, pero que sea sobrio y le permita conservar el lugar que socialmente ella ocupa como condición. El pequeño sombrero de jipijapa es usado a manera de tocado con velillo una elegancia para la antioqueña, pero que en un vestido de boda reafirma o engalana su antioqueñidad.

JUNCO (Capítulo XIX, cita 31): Fibra vegetal extraída del tallo de las Juncaceae, o falsos pastos (Judd *et al*, 1999). El Junco es una fibra de color crema, material para la fabricación de sombreros de menor calidad que usaban sobre todo los esclavos en sus faenas diarias (tanto de la Casa de la Sierra como de la hacienda de Emidgio). Es posible deducir que dichos sombreros eran de construcción artesanal por los mismos esclavos con juncos de las riveras de los ríos o los pastizales de la zona. La fibra no tiene tratamiento alguno. Estos sombreros tienen un brillo especial, condición de la fibra, que es maleable, por lo que usualmente se deforman y toman tonos pajizos (tal como los describe Efraín).

MANTA (Capítulo V, cita 6): Tela de algodón puro, con textura suave y de muy baja cuenta, puede ser natural, de color, blanqueada, engomada o teñida; desarrollada en tiempos prehispánicos, cuando se valoraba por sus propiedades térmicas, pues responde favorablemente al frío o al calor. Se ha utilizado generalmente como entretela o para forros (Hollen *et. al*, 1990, RAE, 2010). En el capítulo V, durante la boda de los esclavos Bruno y Remigia, el pantalón del traje del novio estaba confeccionado con esta tela. La manta sería un textil de algodón, más fino que la bayeta, por su tejido fuerte y tupido, y que podría usarse en alguna ocasión especial del esclavo, como el día de su boda.

MUSELINA (Capítulo III, cita 35; capítulo XXVII, cita 29; capítulo IV, cita 36; capítulo XXXIV, cita 45): Tela fina, muy delgada, blanqueada, de tejido plano y acabado terso (Hollen *et. al*, 1990). Originalmente de seda pero también se puede encontrar de algodón o de otras fibras. De origen hindú, esta tela no pudo llegar a Europa sino hasta el siglo XIX, momento en el cual sedujo a la moda femenina, ya instalada como

fenómeno en la época, a través de las salonieres⁹⁹, entre los siglos XVII y XVIII y de la vida pública agitada de las damas de la burguesía a principios del XIX. Esto dispara entonces un sistema de confección en torno a la muselina, de por sí bastante complejo y costoso. A María le llegarían estas telas en pleno auge de la confección con muselina en Europa, por lo cual se infiere que hay una circulación constante de mercancías del extranjero hacia la Casa de la Sierra, donde la actualización en novedades parece recurrente; todo esto dado a una de las actividades comerciales del padre de Efraín, quien también se desempeñaba como importador (cap. XLIII). La muselina es la fibra que representa a María en la novela, pues en la mayoría de escenas del libro, los vestidos que ella usa están elaborados con esta tela. Podríamos decir que para Efraín, la muselina es la segunda piel de María, a la que él realmente puede acceder con la mirada y a veces con el tacto casual¹⁰⁰ y que le permite descifrar a su cuerpo interior, casi que tatuado por la vaporosidad de aquel textil. La muselina, por

99. Mme de Sorquainville escribía en el siglo XVIII: “Me pregunto si en un futuro se nos reconocerá lo que nosotras hemos hecho por la lengua francesa, por los buenos modos, el gusto y la sensibilidad [...] pienso que esos burdeaux d’esprit que son nuestros salones quizás no hubiera existido sin aquella enorme personalidad que fue la marquesa de Rambouillet, en cuyo hotel iba a desarrollarse el pasado siglo la cultura de la conversación, en que competían entre sí el ingenio, el buen gusto, una exquisita cortesía y un estilo de vida [...] En nuestras reuniones intercambiamos conocimientos de todo tipo; son espacios de debate y de transmisión de ideas y también lugar donde se habla de política” En: *Curso Monográfico Heroínas*. Universidad Autónoma de Madrid 2011, p. 179.

100. “María, reclinada al principio en uno de los brazos del pequeño sofá que ocupábamos, había dejado caer sobre éste, y tendida al fin, la cabeza, cuyo perfil resaltaba en el damasco color de púrpura de los almohadones: habiéndosele desembozado el pañolón de seda que llevaba, negreaba a rodado sobre el nevado linón de la falda, que con los boleros ajados parecía, a favor de la sombra, formada de espumas. En medio del silencio que nos rodeaba se percibía su respiración, suave como la de un niño que se ha dormido en nuestros brazos. Sonaron las tres. El ruido del reloj hizo hacer un ligero movimiento a María como para incorporarse; pero fue más poderoso otra vez el sueño que su voluntad. Hundida la cintura en el ropaje que de ella descendía a la alfombra, quedaba visible un pie casi infantil, calzado con una chinela roja salpicada de lentejuelas. Yo la contemplaba con indecible ternura, y mis ojos, vueltos algunas veces hacia el lecho de mi padre, tornaban a buscarla, porque mi alma estaba allí, acariciando esa frente, escuchando los latidos de ese corazón, esperando oír a cada instante alguna palabra que me revelase alguno de sus sueños, porque sus labios como que intentaban balbucirla” (Cap. XXXVII).

sus particularidades de tersura, fineza y sobriedad, es un textil adecuado para vestir a un personaje como María, quien para Efraín posee todas esas cualidades en su interioridad, que revisten su cuerpo a través de las propiedades más distintivas de la muselina: transparencia y solidez (Oriol, 1853, p. 368,). En conclusión, aunque el autor no nombra el tipo de fibra de esta muselina, se podría pensar que se trataba de una de muy alta calidad (algodón egipcio, seda, etc.), ya que el cuerpo de María y este textil se funden y representan lo más sublime: la presencia de esta mujer amada, vaporosa, espumosa y ligera, reforzando la idea de suavidad y fineza tanto de estos ropajes como del personaje.

LINÓN (Capítulo xxvii, cita 29): Tejido en hilo de lino muy fino y ligero de ligamento tafetán, a veces con un acabado almidonado, originario de Laon, Francia (Hallet y Johnston, 2010). Por ser un textil tupido, su estructura es firme y suave, lo cual lo hace conveniente para las labores del bordado, este utilizado como adorno de ciertos trajes en cuellos u otras partes que se quisieran resaltar del vestuario. A principios del siglo XIX este textil se usaba también para confeccionar ropa interior. En la novela la única cita que hace referencia a esta tela es en el capítulo xxvii: María está en el costurero, refugio de las mujeres: allí podían desentenderse, a veces, de las rígidas reglas que instrumentalizaban sus movimientos, en razón del código de la gramática corporal; aunque también el costurero funciona a manera de “laboratorio” de la feminidad, ya que en el contexto de la novela una mujer debía dominar el arte de coser como otra forma de oración (fomentando el silencio y la laboriosidad, ambas disciplinas fuertes sobre la interioridad femenina) y condición para donarse a los otros. De allí que María esté en el costurero desentendida de cualquier norma de urbanidad e incluso olvidada de su labor fundamental: el trozo de linón que cosía se le cayó del regazo y ella está casi que tumbada sobre la silla abandonada en sus pensamientos, tan libre como quisiera ser. Por otra parte, vale la pena resaltar que casi toda la costura que se menciona en la novela se hace a mano.

LINO (Capítulo XLIV, cita 45): Es una fibra de origen vegetal (*Linum usitatissimum* L.), una de las más antiguas en la historia de la humanidad. Apreciada por sus características únicas, de frescura, incomparable textura y apariencia, el lino es una de las pocas telas

que adquieren el propio nombre de la fibra. Originaria de Egipto, ha sido utilizada por todas las culturas aborígenes y ancestrales a lo largo y ancho del mundo como un textil que simboliza la pureza y por tanto ha estado presente en diversos rituales religiosos. En la novela se alude al lino durante el entierro de Feliciano (capítulo XLIV). En el momento de preparar su cuerpo, durante el ritual fúnebre, este es cubierto con una gran tela de lino blanco, significando la pureza (en las características del textil) y la claridad (en el color) de ese tránsito que debe hacer el espíritu mientras se despoja del cuerpo. Básicamente, la mortaja blanca en casi todas las culturas, ha significado la posibilidad de la vida después de la muerte (la muerte no es un adiós definitivo), tránsito que en el dogma cristiano es llamado “resurrección”. Dado que el cuerpo resucitará debe ir envuelto en este textil blanco “pues los resucitados se presentarán ante Dios así vestidos” (Heller, 2008, p. 156). Los esclavos negros, como Nay, arrancados de sus regiones africanas por el fenómeno de la trata, fueron obligados a dejar a un lado la práctica de sus rituales, basados en creencias míticas y religiosas originarias y “limpiar” sus costumbres de raza a través del ejercicio del cristianismo (obviamente Isaacs matiza toda esta violencia e idealiza la relación esclavo-amoroso). Así, el discurso de la religión católica otorga a lo blanco el significado de la bondad y a lo negro el significado de la maldad. Dado que Nay había sido el ama de leche de Efraín y María y la esclava querida por toda la familia, se le rinden honores a lo que fue en vida durante el ritual de sus funerales, con la tela de lino blanco. Efraín siempre describe a los esclavos de la hacienda y de la Casa de la Sierra vestidos de blanco: la piel negra vestida de blanco da cuenta un grado de limpieza que el amoroso otorga (o regala) a sus esclavos, según lo que hayan luchado por superar las marcas de la raza (si los negros se habían entregado a los buenos hábitos y ya conocían y veneraban al dios cristiano), limpieza que sólo es posible, parcialmente, por medio de la salvación del alma, ya que el cuerpo no se pudo salvar, primero que todo por condición de la piel.

LIENZO (Capítulo XLVIII, cita 46): Tejido de algodón, engomado o almidonado, generalmente de tejido plano (Hallet y Johnston, 2010). En esta época se le llama lienzo a la ropa de mesa o de decoración, de corte ordinario o casero (Oriol, Ronquillo, p. 388). Este material se menciona en la novela en el Capítulo XLVIII, durante la visita de

Efraín a la casa de Salomé; al describir la decoración y el mobiliario de la casa, nombra la existencia de carpetas de lienzo almidonadas sobre algunas mesitas, con lo cual acentúa los rasgos de humildad de la familia propietaria de un pequeño terreno cercano a las tierras de su padre.

LEÓN, PIEL DE (Capítulo XIX, cita 18): De manera literal, corresponde a la piel del animal. En la novela, Don Ignacio, padre de Emigdio, (en el capítulo XIX), lleva unos zamarros de piel de león, que son muy extravagantes y, aunque están raídos (debido a que los utiliza para sus jornadas en el corral), podrían denotar su alto poder adquisitivo, que raya en el uso de objetos ostentosos o de mal gusto, en el marco de la sintaxis vestimentaria de la época. Por otro lado, en la región habían especies de felinos, que eran cazados por los habitantes de la zona (en la novela son narradas escenas de caza de animales salvajes entre los que se señalan osos y tigres), y de los cuales aprovechaban artesanalmente la piel para vestuarios propios de las labores de campo. Pero de ninguna manera había leones en la región. Por ello se infiere que la piel de león con la que se fabricaron estos zamarros había sido importada de otro país o región.

PERCAL (Capítulo XIX, cita 1): (Del fr. percale, y este del persa *pargāle*, trapo). Tela de algodón blanca o pintada, de hilo redondo y un tejido liso y muy tupido (Oriol, 1853). Propia para forros, entretela, cobertores o sábanas. En el capítulo XIX, durante un paseo a caballo de Efraín y Emigdio, el sombrero de este último estaba forrado con Percal. Como su definición lo indica, esta tela de algodón es suave y fresca, lo que la hace una materia prima ideal para este tipo de usos, pues para los sombrereros era tan importante velar por la belleza y la calidad de los materiales externos del sombrero, que hacían lucir una apariencia muy distinguida al usuario (además de las funciones de protección propias de este accesorio), así como cuidar de la parte interior del sombrero que garantizaba la total comodidad de quien lo llevaba puesto.

PELO (Capítulo VI, cita 22; capítulo XIX, cita 5; capítulo XXIII, cita 23): Filamento cilíndrico, sutil, de naturaleza córnea, que nace y crece

entre los poros de la piel de casi todos los mamíferos y de algunos otros animales de distinta clase (RAE, 2010). En la novela, el pelo es mencionado varias veces como material de diferentes objetos de vestuario, sobre todo productos de sombrerería o accesorios de caballería. Son llamados sombreros fieltros aquellos que se fabrican con la base del filamento de los animales, como la lana y los pelos (Oriol, Ronquillo, p. 294). El fieltro sería la masa de pelos o lana, materia prima para el fieltro necesario para hacer el sombrero. El pelo del conejo, la vicuña o el cordero fueron muy apreciados para la fabricación de sombreros y de costo mediano. En el caso de Emigdio, durante la vista a Bogotá, lleva un sombrero de pelo: suponemos que es de algún animal de la región como el conejo, aunque también se le puede relacionar con la lana ya curtida por el tiempo, dado el “color café con leche”, con el que lo describe Efraín, pues, además, este sombrero había sido del padre de Emigdio (el sombrero más ordinario era llamado sombrero de raso). En Bogotá la marca de la elegancia la daba el sombrero negro, en este sentido los de color café, por ejemplo, relacionaban al usuario con la provincia o el campo. Siendo este sombrero parte del ajuar de Emigdio, ya lo marcaba, indicaba su origen y costumbres y, por lo tanto, lo hacía sujeto de señalamientos y burlas, hasta de los propios amigos. Por otra parte, el uso del pelo para accesorios en la novela está presente en dos elementos muy alegóricos: el guardapelo que María porta como un amuleto, donde tiene un mechón del cabello de su madre muerta y sobre él pone un mechón del cabello de Efraín. Este último se lo arrancó ella casi entre las sombras con su consentimiento, como expresión de entrega del cuerpo y matrimonio simbólico. El pelo es un recurso que también usa María para amarrar sus dijes al cuello; este podría pertenecer también a la madre, ser cabello propio o de alguien significativo, a quien desea tener siempre presente. De hecho, María en su lecho de muerte decide que quiere dejarle a Efraín sus dos trenzas, envueltas en el delantal de Gro azul. Ya él le había regalado un mechón del suyo, ahora ella le dejaba ese manto, entregándole su cuerpo y su belleza, que sólo a él le pertenecieron; y es cuando Efraín sostiene las trenzas en su pecho, enredado en su recuerdo, cansado de llorar

la muerte de María, que tiene el más bello sueño de amor con ella¹⁰¹. En cualquiera de los casos, usar el pelo del otro como adorno del vestuario o guardarlo a la manera de amuleto, significa estar aferrado al cuerpo del dueño del pelo.

RASO: Tejido de seda suave y brillante, de gran hermosura y alto valor comercial. Ligamento con la máxima cantidad de tramas (trama ancha y oculta) en la cara o lado delantero del tejido y urdimbre fina, con el que se consigue un tacto suave y un acabado liso (Hallet y Johnston, 2010). Efraín, en el capítulo LII, estando con María, toma sus manos y menciona que al acariciar sus palmas estas son suaves como el raso, haciendo una comparación muy clara con este tipo de tejido. La suavidad y la tersura de las manos de María reflejan su condición social, su pureza y su aire virginal, que no debía perderse por ningún motivo y menos por labores que no le correspondían. A pesar de las reglas corporales, tan determinantes en la Casa de la Sierra, donde había tareas prohibidas para las niñas y las señoras, María se atrevió a planchar, una actividad sólo destinada a las esclavas que se ocupaban del servicio doméstico, ya que las planchas en

101. Teniendo entre mis manos las trenzas de María y recostado en el sofá en que Emma le había oído sus postreras confidencias, dio las dos el reloj: él había medido también las horas de aquella noche angustiosa, víspera de mi viaje; él debía medir las de la última que pasé en la morada de mis mayores. Soñé que María era ya mi esposa: ese castísimo delirio había sido y debía continuar siendo el único deleite de mi alma: vestía un traje blanco vaporoso, y llevaba un delantal azul, azul como si hubiese sido formado de un jirón de cielo: era aquel delantal que tantas veces le ayudé a llenar de flores, y que ella sabía atar tan linda y descuidadamente a su cintura inquieta, aquél en que había yo encontrado envueltos sus cabellos: entreabrió cuidadosamente la puerta de mi cuarto, y procurando no hacer ni el más leve ruido con sus ropajes, se arrodilló sobre la alfombra al pie del sofá: después de mirarme medio sonreída, cual si temiera que mi sueño fuese fingido, tocó mi frente con sus labios suaves como el terciopelo de los lirios del Páez; menos temerosa ya de mi en gaño, dejéme aspirar un momento su aliento tibio y fragante; pero entonces esperé inútilmente que oprimiera mis labios con los suyos: sentóse en la alfombra, y mientras leía algunas de la páginas dispersas en ella, tenía sobre la mejilla una de mis manos que pendía sobre los almohadones: sintiendo ella animada esa mano, volvió hacia mí su mirada llena de amor, sonriendo como ella sola podía sonreír: atraje sobre mi pecho su cabeza, y reclinada así, buscaba mis ojos mientras le orlaba yo la frente con sus trenzas sedosas o aspiraba con deleite su perfume de albahaca.

aquel tiempo eran de gran peso, fabricadas en hierro y se calentaban al fuego vivo. Otro estilo de plancha era la llamada “caja caliente”¹⁰² provista de un compartimiento para carbón o ladrillo previamente avivado al fuego. En el afán de donarse a Efraín y dejar algo de ella en cada objeto que tocara su cuerpo durante su viaje, María reserva un instante íntimo y a escondidas para impregnar de su tacto y del calor de su cuerpo las telas que llevará Efraín sobre sí.

SEDA (india) (Capítulo LVI, cita 48): Fibra textil proveniente del hilo del gusano de seda *Bombix mori*. Esta fibra es considerada como la fibra natural más bella y fina que existe, valorado como textil de lujo por su brillo y suavidad. Dentro del libro solo se cita la seda de manera directa al mencionar un pañuelo de seda india (en el capítulo LVI), que posee el capitán del barco en el que viaja Efraín en su travesía de regreso hacia la Casa de la Sierra. Este tipo de material es un textil del que solo se podría gozar con una altísima capacidad adquisitiva. Esto sucede en el puerto de Buenaventura, donde en el siglo XIX circulaban riquezas tan extraordinarias como la seda, provenientes de todo el mundo, y en tal cantidad que el Administrador puede darse el lujo de hacerse un gran pañuelo de este precioso tejido sólo para secarse el sudor. En el capítulo conocemos la historia de este rico comerciante, quien tiene su familia en el Cauca, pero se ha quedado en el puerto, haciendo negocios y viviendo con toda clase los lujos imaginados, ya contagiado de ese espíritu costero, tan festivo y liviano. Según Alfonso Múnera (2011), Isaacs en la novela demuestra, en los últimos capítulos, durante el regreso de Efraín (como héroe que hace una gran travesía, desde Londres, para salvar a María), el vínculo fuerte que tenía el autor con el Caribe, dado que la familia Isaacs llegó a Jamaica, desde el siglo XVI¹⁰³. Así mismo, este pasaje, donde se habla de la seda y demás objetos suntuosos en la casa del Administrador ubicada en Buenaventura, nos da a entender que el Cauca no era una región tan aislada y recóndita en el siglo XIX, como algunos estudiosos lo han expuesto, debido a que las mercancías se

102. http://www.cecilgoitia.com.ar/plancha_origen.htm

103. Dice Múnera (2011, p. 78): “En el siglo XIX los Isaacs no eran una familia de judíos recién llegados de Europa al Caribe. En realidad, habían estado en Montego Bay desde el siglo XVII, y hasta tal punto su historia se confundía con la de Jamaica que era y sigue siendo particularmente difícil saber con precisión sus otros orígenes”

introducían y circulaban desde el Caribe y hacia el Cauca por el río Atrato. En Quibdó y Buenaventura se expendían. Múnera resalta que Isaacs nos deja ver que el Cauca era una zona comercialmente conectada, por los diferentes viajeros, con Kingston y Cartagena. Con ello se pone al descubierto un poco de la historia hegemónica que nos ha dado datos equivocados que repetimos, sin leer con profundidad las claras y coherentes líneas de Isaacs, sugiriendo esa apertura económica y cultural ya vivida por esos tiempos.

SOCHE, PIEL DE: Venado propio de la fauna colombiana (Mazama americana) (López y Gonzáles, 2006). En el capítulo XIX, Emigdio usa botines elaborados con el cuero de este animal. Siendo el Soche un animal propio de la fauna regional, es posible que fuera común tener zapatos y otros elementos de su cuero, por personas que disfrutaban la caza de animales, actividad común donde se mezclaban los grupos sociales de élite como Efraín y su amigo Carlos, por ejemplo, con otros grupos más sencillos como los colonos y los esclavos. Efraín con frecuencia salía a cazar con los antioqueños y era apreciado por estos debido a su puntería.

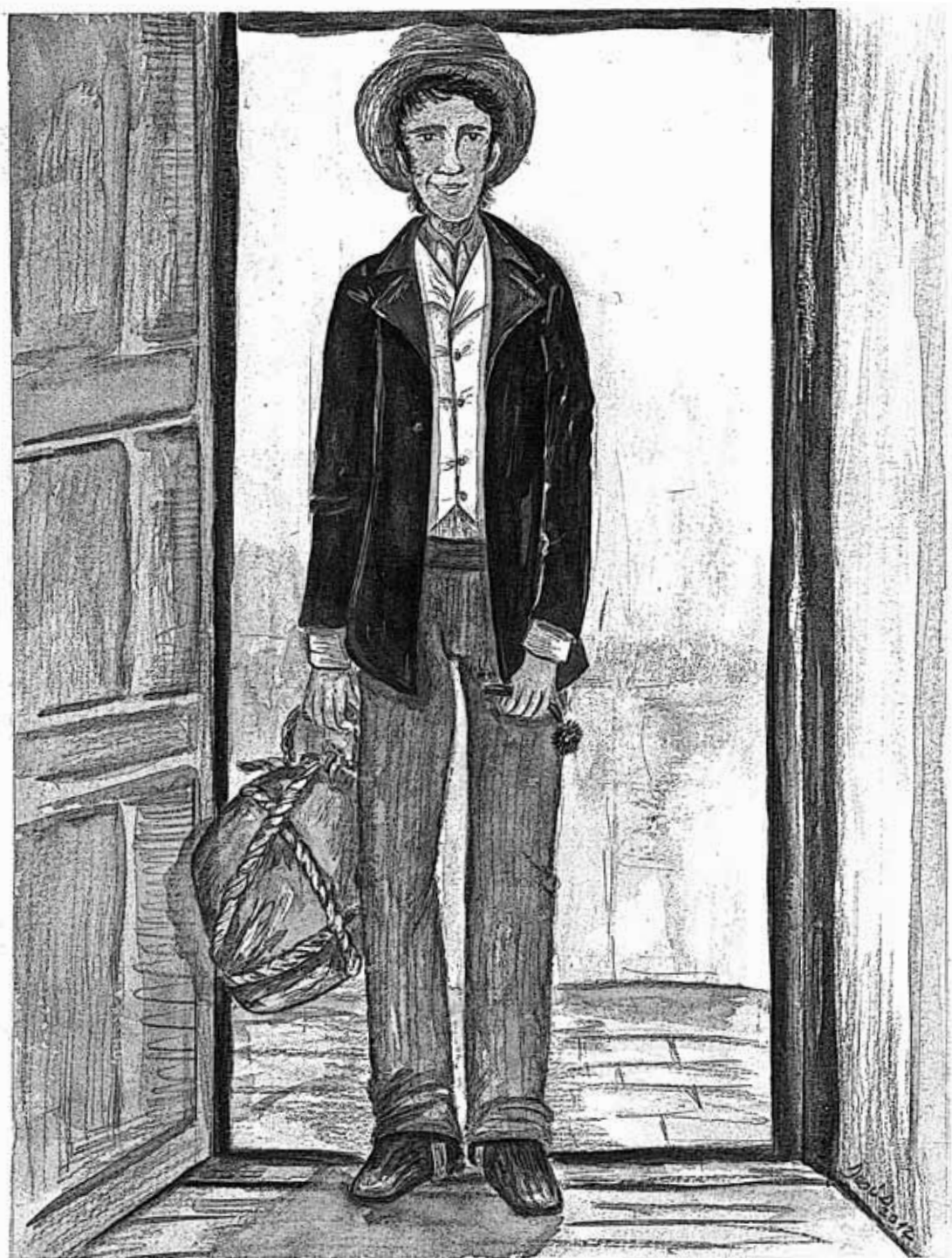
TERCIOPELO (capítulo xxxv, cita 15): (Tela de pelo). Tejido en seda, parte del comercio suntuoso, junto a las joyas y a las especias, que era labor de los mercaderes del lujo asiático, cuyos antecedentes se remontan al siglo XIV. El terciopelo, proveniente de la India, se extendió a Europa durante la Edad Media. Según Oriol, Ronquillo (p. 406) “Es una estofa de seda velluda de un lado y lisa del otro, que consta de dos urdimbres, la inferior forma el cuerpo del tejido y la superior sirve para formar el pelo”. En su técnica de fabricación textil los hilos de la urdimbre, que formaran el pelo, se tejen sobre alambres insertados en los espacios de los hilos elevados alternos, haciendo bucles por encima de dichos alambres. Cuando estos se retiran, pueden cortarse para crear un tejido de pelo, dándole una sensación muy distintiva a la tela (Hallet y Johnston, 2010). En la novela, en el Capítulo xxxv, María usa un sombrero de terciopelo negro; ella luce majestuosa, coronada por este tocado en el que resaltan cintas escocesas que dotan de gracia y vigor al lustre del tono negro. Es esta fusión de rojo y negro una combinación apasionada. Heller en su estudio sobre la psicología del color dirá que “el negro más

profundo que existe es el del terciopelo negro” (p. 129). Vestida toda, falda, corpiño y capa de este noble color negro, pretende sobresalir y escenificar un nuevo papel mientras viaja hacia la boda de Tránsito: realmente ella es la novia¹⁰⁴ y el negro es la máxima expresión de la elegancia y el poder que puede enunciar en ese momento a través de su cuerpo, fundido en el retinto, el caballo semisalvaje sobre el que va, elevada y desafiando la cordura de Efraín. Ella y él son uno es este pasaje, un híbrido, mitad mujer, mitad caballo, variación del mito griego del Centauro¹⁰⁵. Maria, la mujer caballo, está dispuesta a todo, no tiene miedo, es bravía, risueña, irónica, juguetona¹⁰⁵. Es la primera vez que Maria sale de la Casa de la Sierra durante la novela. La segunda salida la haría para morir en Cali. De allí que la liberación de toda la presión normalizante que implica la gramática corporal y la fisiología moral, vigiladas en la casa, le permita hacer la inversión de todos los valores y modales que la casa misma supone. El diseño de todo el vestuario le aporta a esa inversión: es el único momento en que María viste un traje de dos piezas, ya que en el código del vestuario de la época, este estaba reservado a las muchachas más sencillas; no obstante los suntuosos detalles hablan por sí solos. El sombrero de terciopelo negro con velillo azul nos refuerza la idea de la novia. La capa le da toda la aristócrata elegancia que ella desea revelar, aportándole, igualmente, un aire de maga. El corpiño es la máxima expresión de su sensualidad y la falda, siempre ancha y vaporosa, cuyo sonido ya el caballo retinto conocía, facilita la unión con el animal: la tela negra es ahora su piel que se une a la piel del animal.

VENADO, CUERO DE (Capítulo XIX, cita 5): Piel del animal *Odocoileus spp* (venado de cola blanca), que es una especie de mamífero artiodáctilo de la familia de los cérvidos con amplia distribución en el territorio Colombiano (López y Gonzales, 2006). En la novela se referencia el uso de esta piel como material de los botines que llevaba Emigdio en su visita a Bogotá. Al igual que el soche, estos animales eran cazados y se aprovechaban para hacer calzado y otro tipo de objetos de uso personal o doméstico.

104. En el capítulo xxxv leemos: “María iba en él con el mismo aire de natural abandono que cuando descansaba sobre una mullida poltrona”

105. Ante el miedo de Efraín, que la consideraba delicada e incapaz de montar un caballo como el retinto, María luce invulnerable y juega con ese temor, que indica el amor de Efraín y su deseo de protección: “Y ser reía de la zozobra en que con tal amenaza me ponía”



Anexos

*Emigolio llega a la capital, Capítulo XIX.
Dibujo realizado por Jesús María Salcedo
(estudiante programa Diseño de Vestuario).*

Citas de la novela

Cita 1, Capítulo XIX:

Emigdio se despojó de su chaqueta para remplazarla con una ruana de hilo; de los botines de soche para calzarse alpargatas usadas; se abrochó unos zamarros blancos de piel melenuda de cabrón; se puso un gran sombrero de Suaza con funda de percal blanco, y montó en el alazán, teniendo antes la precaución de vendarle los ojos con un pañuelo. Como el potrón se hizo una bola y escondió la cola entre las piernas, el jinete le gritó:

«¡ya venís con tus fullerías!» descargándole en seguida dos sonoros latigazos con el manatí palmirano que empuñaba. Con lo cual, después de dos o tres corcovos que no lograron ni mover siquiera al caballero en su silla chocontana, monté y nos pusimos en marcha.

Cita 2, Capítulo LVIII:

... era boga de poco más de cincuenta años, inutilizado ya por el reumatismo, resultado del oficio, salió a recibirme, el sombrero en la mano, y apoyándose en un grueso bastón de chonta.

Cita 3, Capítulo XLIX:

Salió del arbolado el cantor, y era Tiburcio, quien con la ruana colgada de un hombro y apoyado en el otro un bordón de cuya punta pendía un pequeño lío, entretenía su camino contando por instinto sus penas a la soledad. Calló y detúvose al divisarme, y después de un risueño y respetuoso saludo me dijo luego que me acerqué: ¡Caramba!, que sube tarde y a escape... cuando el retinto suda... ¡De dónde viene así sorbiéndose los vientos?

Cita 4, Capítulo XLVII:

¡Conque son muy lindas esas mujeres? —preguntó sonriéndose y arreglando la costura—.

¿Cómo se llaman?

– ¡Ah!... son muy lindas.

– ¿Y viven en los montes?

– En las orillas del río.

– ¿Al sol y al agua? No deben de ser muy blancas.

– En las sombras de los grandes bosques.

– ¿Y qué hacen allí?

– No sé qué hacen; lo que sí sé es que ya no las encuentro.

– ¿Y cuánto hace que te sucede esa desgracia? ¿por qué no te esperarán? Siendo tan bonitas, estarás apesadumbrado.

[...]

– Están celosas de ti.

– ¿Enojadas conmigo?

– Sí.

– ¡Conmigo!

– Antes sólo pensaba yo en ellas, y después...

– ¿Después?

– Las olvidé por ti.

– Entonces me voy a poner muy orgullosa.

[...]

Es seguro que aquéllas se pintan las mejillas con zumos de flores rojas, y se ponen corsé y botines”.

Cita 5, Capítulo XIX:

Mi paisano había venido cargado con el sombrero de pelo color de café con leche, gala de don Ignacio, su padre, en las semanas santas de sus mocedades. Sea que le viniese estrecho, sea que le pareciese bien llevarlo así, el trasto formaba con la parte posterior del largo y renegrido cuello de nuestro amigo, un ángulo de noventa grados. Aquella flacura; aquellas patillas enralecidas y lacias, haciendo juego con la cabellera más desconsolada en su abandono que se haya visto; aquella tez amarillenta descaspando las asoleadas del camino; el cuello de la camisa hundido sin esperanza bajo las solapas de un chaleco blanco cuyas puntas se odiaban; los brazos aprisionados en las mangas de una casaca azul; los calzones de cambrún con anchas trabillas de cordobán, y los botines de cuero de venado alustrado, eran causa más que suficiente para exaltar el entusiasmo de Carlos.

Cita 6, Capítulo V:

Penetramos en la sala con zamarros y sombreros. Bailaban en ese momento Remigia y Bruno: ella con follao de boleros azules, tumbadillo de flores rojas, camisa blanca bordada de negro y gargantilla y zarcillos de cristal color de rubí, danzaba con toda la gentileza y donaire que eran de esperarse de su talle cimbrador. Bruno,

dobladados sobre los hombros los paños de su ruana de hilo, calzón de vistosa manta, camisa blanca aplanchada, y un cabiblanco nuevo a la cintura, zapateaba con destreza admirable.

Cita 7, Capítulo LVIII:

Bibiano, padre de la núbil negra, que era un boga de poco más de cincuenta años, inutilizado ya por el reumatismo, resultado del oficio, salió a recibirme, el sombrero en la mano, y apoyándose en un grueso bastón de chonta: vestía calzones de bayeta amarilla y camisa de listado azul, cuyas faldas llevaba por fuera.

Cita 8, Capítulo LIX:

Un mulato alto y delgado salió de entre las barricadas de zurriones de tabaco, que tapiaban los dos costados de la tolda por donde ésta no llegaba hasta el suelo: era el caporal Justo. Vestía camisa de coleta con pretensiones a blusa corta, calzoncillos bombachos, y tenía la cabeza cubierta con un pañuelo atado a la nuca.

Cita 9, Capítulo XLVIII:

Vadeaba el Amámito a tiempo que oí se me llamaba, y divisé a mi compadre Custodio saliendo de un bosque inmediato. Cabalgaba en un potrón melado, de rienda todavía, sobre una silla de gran cabeza: llevaba camisa de listado azul, los calzones arremangados hasta la rodilla y el capisayo atravesado a lo largo sobre los muslos. Seguía, montado en una yegua bebeca agobiada por los años y por cuatro racimos de plátanos, un muchacho idiota, el mismo que desempeñaba en la chagra funciones combinadas de porquero, pajarero y hortelano.

Cita 10, Capítulo XXXV:

Tránsito iba ya solamente con su vestido de domingo; y el de novia no le sentaba mejor: sombrerito de Jipijapa, por debajo del cual caían las trenzas sobre el pañolón negro de guardilla morada: la falda de zaraza rosada con muchos boleros y ligeramente recogida para librarla del rocío de los gramales, dejaba ver a veces sus lindos pies, y el embozo, al descuidarse, la camisa blanca bordada de seda negra y roja.

Cita 11, Capítulo XLVIII:

Esto decía, sin mirarme de lleno, y entre alegre y vergonzosa, pero dejándome ver, al sonreír su boca de medio lado, aquellos dientes de blancura inverosímil, compañeros inseparables de húmedos y amorosos labios: sus mejillas mostraban aquel sonrosado que en las mestizas de cierta tez escapa por su belleza a toda comparación. Al ir y venir de los desnudos y mórbidos brazos sobre la piedra en

que apoyaba la cintura, mostraba ésta toda su flexibilidad, le temblaba la suelta cabellera sobre los hombros, y se estiraban los pliegues de su camisa blanca y bordada. Sacudiendo la cabeza echada hacia atrás para volver a la espalda los cabellos, se puso a lavarse las manos [...]

Cita 12, Capítulo LVIII:

Rufina, señalándome el camino, subió con admirable destreza la escalera formada de un solo tronco de guayacán con muescas, y aun me ofreció la mano entre risueña y respetuosa cuando ya iba yo a pisar el pavimento de la choza, hecho de tablas picadas de pambil, negras y brillantes por el uso. Ella, con las trenzas de pasa esmeradamente atadas a la parte posterior de la cabeza, que no carecía de cierto garbo natural, follao de pancho azul y camisa blanca, todo muy limpio, candongas de higas azules y gargantilla de lo mismo aumentada con escuditos y cabalongas, me pareció graciosamente original, después de haber dejado por tanto tiempo de ver mujeres de esa especie; y lo dejativo de su voz, cuya gracia consiste en gentes de la raza, en elevar el tono en la sílaba acentuada de la palabra final de cada frase; lo movable de su talle y sus sonrisas esquivas, me recordaban a Remigia en la noche de sus bodas.

Cita 13, Capítulo LVIII:

Bibiano, padre de la núbil negra, que era un boga de poco más de cincuenta años, inutilizado ya por el reumatismo, resultado del oficio, salió a recibirme, el sombrero en la mano, y apoyándose en un grueso bastón de chonta: vestía calzones de bayeta amarilla y camisa de listado azul, cuyas faldas llevaba por fuera.

Cita 14, Capítulo LIX:

Un mulato alto y delgado salió de entre las barricadas de zurrones de tabaco, que tapiaban los dos costados de la tolda por donde ésta no llegaba hasta el suelo: era el caporal Justo. Vestía camisa de coleta con pretensiones a blusa corta, calzoncillos bombachos, y tenía la cabeza cubierta con un pañuelo atado a la nuca.

Cita 15, Capítulo XXXV:

Ella estaba tan hechicera como mis ojos debieron de decírselo: un gracioso sombrero de terciopelo negro, adornado con cintas escocesas y abrochado bajo la barba con otras iguales, que en el ala dejaba ver, medio oculta por el velillo azul, una rosa salpicada aún de rocío, descansaba sobre las gruesas y lucientes trenzas cuyas extremidades ocultaba: arregazaba con una de las manos la falda negra, que ceñía bajo un corpiño del mismo color un cinturón azul con broche de brillantes, y una ancha capa se le desprendía de los hombros en numerosos pliegues [...] Mi madre estaba también apercebida para partir: la coloqué en su rosillo predilecto, único



*Las antioqueñas Tránsito y Lucía.
Dibujo realizado por Jesús María Salcedo
(estudiante programa Diseño de Vestuario).*

que según ella, no era una fiera. No estaba yo muy tranquilo cuando hice montar en el retinto a María: ella, antes de saltar de la gradilla al galápago, le acarició el cuello al caballo, inquieto hasta entonces: éste se quedó inmóvil esperando su carga, y mordía el freno, atento hasta al más leve ruido del ropaje [...] -¿Ves? -me dijo María ya sobre el animal-; él me conoce: cuando papá lo compró para ti, tenía enferma esta mano, y yo hacía que Juan Ángel lo curara bien todas las tarde. El caballo estornudaba desasosegado otra vez, porque seguramente conocía aquella voz acariciadora.

Partimos, y Juan Ángel nos siguió conduciendo sobre la cabeza de la silla el lío que contenía los vestidos que necesitaban en el pueblo las señoras.

La cabalgadura de María, ufana con su peso, parecía querer lucir el paso más blando y airoso: sus crines de azabache temblaban sobre el cuello arqueado, y cayendo por medio de las orejas breves e inquietas, le velaban importunas los brillantes ojos. María iba en él con el mismo aire de natural abandono que cuando descansaba sobre una mullida poltrona.

Después de haber andado algunas cuadras, pareció haberle perdido completamente el miedo al caballo; y notando que yo iba intranquilo por el brío del animal, me decía de modo que mi madre no alcanzase a oírlo:

- Voy a darle un fuetazo, uno solo.
- Cuidado con hacerlo.
- Es uno solamente, para que veas que nada hace. Tú eres ingrato con el retinto, pues quieres más a ese rucio en que vas.
- Ahora que ése te conoce tanto, no será así.
- En éste ibas la noche que fuiste a llamar al doctor.
- ¡Ah! sí; es un excelente animal.
- Y después de todo, no lo estimas en lo que merece.

Cita 16, Capítulo LVI

Aunque el Administrador era padre de una bella e interesante familia establecida en el interior del Cauca, al hacerse cargo del destino que desempeñaba, no se había resuelto a traerla al Puerto, por mil razones que me tenía dadas y que yo, a pesar de mi inexperiencia, hallé incontestables. Las gentes porteñas le parecían cada día más alegres, comunicativas y despreocupadas; pero no encontraría grave mal en ello, puesto que después de algunos meses de permanencia en la costa, el mismo Administrador se había contagiado más que medianamente de aquella despreocupación.

Después de un cuarto de hora que yo empleé en cambiar por otro mi traje de a bordo, el Administrador volvió a buscarme: traía ya en lugar de su vestido de ceremonia, pantalones y chaqueta de intachable blancura; su chaleco y corbata habían empezado una nueva temporada de oscuridad y abandono.

- Descansarás un par de días aquí antes de seguir tu viaje -dijo llenando dos copas con brandi que tomó de una hermosa frasería.
- Pero es que yo no necesito ni puedo descansar -le observé.
- Toma el brandi; es un excelente Martell; ¿o prefieres otra cosa?

Cita 17, Capítulo XIX:

En breve empezaron a servir el almuerzo, mientras yo me las había con doña Andrea, madre de Emigdio, la que por poco deja su pañolón sin flecos, durante un cuarto de hora que estuvimos conversando solos.

Emigdio fue a ponerse una chaqueta blanca para sentarse a la mesa; pero antes nos presentó una negra engalanada el azafate pastuso con aguamanos, llevando pendiente de uno de los brazos una toalla primorosamente bordada.

Servíanos de comedor la sala, cuyo ajuar estaba reducido a viejos canapés de vaqueta, algunos retablos quiteños que representaban santos, colgados en lo alto de las paredes no muy blancas, y dos mesitas adornadas con fruteros y loros de yeso.

Cita 18, Capítulo XIX:

Habíamos llegado ya al lugar del rodeo. En medio del corral, a la sombra de un guácimo y al través de la polvareda levantada por la torada en movimiento, descubrí a don Ignacio, quien se acercó a saludarme. Montaba un cuartago rosillo y cotudo, enjaezado con un galápago cuyo lustre y deterioro proclamaban sus merecimientos. La exigua figura del rico propietario estaba decorada así: zamarros de león raídos y con capellada; espuelas de plata con rodajes encascabeladas; chaqueta de género sin aplanchar y ruana blanca recargada de almidón; coronándolo todo un enorme sombrero de Jipijapa, de esos que llaman cuando va al galope quien los lleva: bajo su sombra hacían la tamaño nariz y los ojillos azules de don Ignacio, el mismo juego que en la cabeza de un paletón disecado, los granates que lleva por pupilas y el prolongado pico.

Cita 19, Capítulo XXXVII:

Emma, después de inútiles esfuerzos para evitarlo, se durmió en la poltrona que estaba a la cabecera de la cama. María, reclinada al principio en uno de los brazos del pequeño sofá que ocupábamos, había dejado caer sobre éste, rendida al fin, la cabeza, cuyo perfil resaltaba en el damasco color de púrpura de los almohadones: habiéndosele desembozado el pañolón de seda que llevaba, negreaba rodado sobre el nevado linón de la falda, que con los boleros ajados parecía, a favor de la sombra, formada de espumas. En medio del silencio que nos rodeaba se percibía su respiración, suave como la de un niño que se ha dormido en nuestros brazos.

Sonaron las tres. El ruido del reloj hizo hacer un ligero movimiento a María como para incorporarse; pero fue más poderoso otra vez el sueño que su voluntad. Hum-

did a la cintura en el ropaje que de ella descendía a la alfombra, quedaba visible un pie casi infantil, calzado con una chinela roja salpicada de lentejuelas.

Yo la contemplaba con indecible ternura, y mis ojos, vueltos algunas veces hacia el lecho de mi padre, tomaban a buscarla, porque mi alma estaba allí, acariciando esa frente, escuchando los latidos de ese corazón, esperando oír a cada instante alguna palabra que me revelase alguno de sus sueños, porque sus labios como que intentaban balbucirla.

Cita 20, Capítulo XXVIII:

Dudo que la escena que acabo de describir con la exactitud que me es posible, fuera estimada en lo que valía por don Jerónimo, el cual con las manos dentro de las faltriqueras de su chupa azul, se acercaba en aquel momento con mi padre; para éste todo pasó como si lo hubiese oído.

Cita 21, Capítulo XXII:

Al llegar ahí sonó la campanilla del comedor avisando que el refresco estaba servido. Carlos, suspendiendo la fiscalización de mis libros, se acercó al espejo, peinó sus patillas y cabellos con una peinillita de bolsillo, plegó, como una modista un lazo, el de su corbata azul, y salimos.

Cita 22, Capítulo VI:

Iba ella a colocar una lámpara en una de las mesas del salón cuando me acerqué a saludarla; y ya había extrañado no verla en medio del grupo de la familia en la gradería donde acabábamos de desmontarnos. El temblor de su mano expuso la lámpara; y yo le presté ayuda, menos tranquilo de lo que creí estarlo. Parecíame ligeramente pálida, y alrededor de sus ojos había una leve sombra, imperceptible para quien la hubiese visto sin mirarla. Volvió el rostro hacia mi madre, que hablaba en ese momento, evitando así que yo pudiera examinarlo bañado por la luz que teníamos cerca: noté entonces que en el nacimiento de una de las trenzas tenía un clavel marchito; y era sin duda el que le había dado yo la víspera de mi marcha para el Valle. La crucecilla de coral esmaltado que había traído para ella, igual a las de mis hermanas, la llevaba al cuello pendiente de un cordón de pelo negro. Estuvo silenciosa, sentada en medio de las butacas que ocupábamos mi madre y yo.

Cita 23, Capítulo XXIII:

María, resentida tal vez conmigo, esquivaba mirarme. Estaba bella más que nunca, así ligeramente pálida. Llevaba un traje de gasa negra profusamente salpicado de uillas azules, cuya falda, cayendo en numerosísimos pliegues, susurraba tan

quedo como las brisas de la noche en los rosales de mi ventana. Tenía el pecho cubierto con una pañoleta transparente del mismo color del traje, la que parecía no atreverse a tocar ni la base de su garganta de tez de azucena: pendiente de ésta en un cordón de pelo negro, brillaba una crucecita de diamantes: la cabellera, dividida en dos trenzas de abundantes guedejas, le ocultaba a medias las sienes y ondeaba en sus espaldas.

Cita 24, Capítulo IX:

Las mujeres parecían vestidas con más esmero que de ordinario. Las muchachas, Lucía y Tránsito, llevaban enaguas de zaraza morada y camisas muy blancas con golos de encaje ribeteadas de trencilla negra, bajo las cuales escondían parte de sus rosarios, y gargantillas de bombillas de vidrio color de ópalo. Las trenzas de sus cabellos, gruesas y de color de azabache, les jugaban sobre las espaldas, al más leve movimiento de los pies desnudos, cuidados e inquietos. Me hablaban con suma timidez; y su padre fue quien, notando eso, las animó diciéndoles: «¿Acaso no es el mismo niño Efraín, porque venga del colegio sabio y ya mozo?». Entonces se hicieron más joviales y risueñas: nos enlazaban amistosamente los recuerdos de los juegos infantiles, poderosos en la imaginación de los poetas y de las mujeres. Con la vejez la fisonomía de José había ganado mucho: aunque no se dejaba la barba, su faz tenía algo de bíblico, como casi todas las de los ancianos de buenas costumbres del país donde nació: una cabellera cana y abundante le sombreaba la tostada y ancha frente, y sus sonrisas revelaban tranquilidad de alma. Luisa, su mujer, más feliz que él en la lucha con los años, conservaba en el vestir algo de la manera antioqueña, y su constante jovialidad dejaba comprender que estaba contenta con su suerte.

Cita 25, Capítulo LII:

Volvíme hacia María para averiguar la verdad, pero no fue preciso, porque ella misma se acusaba con su sonrisa. Sus ojos brillantes tenían la apacible alegría que nuestro amor les había quitado; sus mejillas, el vivo sonrosado que las hermozeaba durante nuestros retozos infantiles. Llevaba un traje blanco sobre cuya graciosa falda ondulaban las trenzas al más leve movimiento de su cintura o de sus pies, que jugaban con la alfombra.

- ¿Por qué estás triste y encerrado? -me dijo-: yo no he estado así hoy.
- Tal vez sí -le respondí por tener pretexto para examinarla de cerca aproximándome a la reja que nos separaba.

Ella bajó los ojos fingiendo anudar de nuevo los largos cordones de su delantal de gro azul; y cruzando luego las manos por detrás del talle, se recostó contra una hoja de la ventana diciéndome:

- ¿No es verdad?

Cita 26, Capítulo LXIV:

Teniendo entre mis manos las trenzas de María y recostado en el sofá en que Emma le había oído sus postreras confidencias, dio las dos el reloj: él había medido también las horas de aquella noche angustiosa, víspera de mi viaje; él debía medir las de la última que pasé en la morada de mis mayores.

Soné que María era ya mi esposa: ese castísimo delirio había sido y debía continuar siendo el único deleite de mi alma: vestía un traje blanco vaporoso, y llevaba un delantal azul, azul como si hubiese sido formado de un jirón de cielo: era aquel delantal que tantas veces le ayudé a llenar de flores, y que ella sabía atar tan linda y descuidadamente a su cintura inquieta, aquél en que había yo encontrado envueltos sus cabellos: entreabrió cuidadosamente la puerta de mi cuarto, y procurando no hacer ni el más leve ruido con sus ropajes, se arrodilló sobre la alfombra al pie del sofá: después de mirarme medio sonreída, cual si temiera que mi sueño fuese fingido, tocó mi frente con sus labios suaves como el terciopelo de los lirios del Páez; menos temerosa ya de mi engaño, dejome aspirar un momento su aliento tibio y fragante; pero entonces esperé inútilmente que oprimiera mis labios con los suyos: sentóse en la alfombra, y mientras leía algunas de la páginas dispersas en ella, tenía sobre la mejilla una de mis manos que pendía sobre los almohadones: sintiendo ella animada esa mano, volvió hacia mí su mirada llena de amor, sonriendo como ella sola podía sonreír: atraje sobre mi pecho su cabeza, y reclinada así, buscaba mis ojos mientras le orlaba yo la frente con sus trenzas sedosas o aspiraba con deleite su perfume de albahaca.

Cita 27, Capítulo LIII:

Juan Ángel, después de haberme traído el café y ensillado mi caballo negro, que impaciente ennegrecía con sus pisadas el gramal del pie del naranjo a que estaba atado, me esperaba lloroso, recostado contra la puerta de mi cuarto, con las polainas y los espolines en las manos: al calzármelas, su lloro caía en gruesas gotas sobre mis pies.

— No llores —le dije, dando trabajosamente seguridad a mi voz—: cuando yo regrese, ya serás hombre, y no te volverás a separar de mí. Mientras tanto, todos te querrán mucho en casa.

Era llegado el momento de reunir todas mis fuerzas. Mis espuelas resonaron en el salón, que estaba solo. Empujé la puerta entornada del costurero de mi madre, quien se lanzó del asiento en que estaba a mis brazos. Ella conocía que las demostraciones de su dolor podían hacer flaquear mi ánimo, y entre sollozo y sollozo trataba de hablarme de María y de hacerme tiernas promesas.

Cita 28, Capítulo IV:

Dormí tranquilo, como cuando me adormecía en la niñez uno de los maravillosos cuentos del esclavo Pedro.

Soñé que María entraba a renovar las flores de mi mesa, y que al salir había rozado las cortinas de mi lecho con su falda de muselina vaporosa salpicada de florecillas azules.

Cuando desperté, las aves cantaban revoloteando en los follajes de los naranjos y pomarrosos, y los azahares llenaron mi estancia con su aroma tan luego como entreabrí la puerta.

Cita 29, Capítulo XXVII:

No queriendo verme de nuevo en peligro de que Carlos me hablase de sus asuntos, me dirigí a los aposentos de mi madre. María se hallaba en el costurero: estaba sentada en una silla de cenchas, de la cual caía espumosa, arregazada a trechos con lazos de cinta celeste, su falda de muselina blanca; la cabellera, sin trenzar aún, rodábale en bucles sobre los hombros. En la alfombra que tenía a los pies, se había quedado dormido Juan, rodeado de sus juguetes. Ella, con la cabeza ligeramente echada hacia atrás, parecía estar viendo al niño: habiéndosele caído de las manos el linón que cosía, descansaba sobre la alfombra.

Cita 30, Capítulo XXXV:

Tránsito iba ya solamente con su vestido de domingo; y el de novia no le sentaba mejor: sombrerito de jipijapa, por debajo del cual caían las trenzas sobre el pañolón negro de guardilla morada: la falda de zaraza rosada con muchos boleros y ligeramente recogida para librarla del rocío de los gramales, dejaba ver a veces sus lindos pies, y el embozo, al descuidarse, la camisa blanca bordada de seda negra y roja.

Cita 31, Capítulo XIX:

Vinieron en mi auxilio dos negros, varón y mujer: él sin más vestido que unos calzones, mostraba la espalda atlética luciente con el sudor peculiar de la raza; ella con follao de fula azul y por camisa un pañuelo anudado hacia la nuca y cogido con la pretina, el cual le cubría el pecho. Ambos llevaban sombrero de junco, de aquéllos que a poco uso se aparaguan y toman color de techo pajizo. Iba la risueña y fumadora pareja nada menos que a habérselas con otra de potros a los cuales había llegado ya su turno en el mayal; y supe a qué, porque me llamó la atención el ver no sólo al negro sino también a su compañera, armados de rejos de enlazar.

Cita 32, Capítulo V:

En la madrugada del sábado próximo se casaron Bruno y Remigia. Esa noche a las siete montamos mi padre y yo para ir al baile, cuya música empezábamos a oír. Cuando llegamos, Julián, el esclavo capitán de la cuadrilla, salió a tomarnos el estribo y a recibir nuestros caballos. Estaba lujoso con su vestido de domingo, y le pendía de la cintura el largo machete de guarnición plateada, insignia de su empleo. Una sala de nuestra antigua casa de habitación había sido desocupada

de los enseres de labor que contenía, para hacer el baile en ella. Habíanla rodeado de tarimas: en una araña de madera suspendida de una de las vigas, daba vueltas media docena de luces: los músicos y cantores, mezcla de agregados, esclavos y manumisos, ocupaban una de las puertas. No había sino dos flautas de caña, un tambor improvisado, dos alfandoques y una pandereta; pero las finas voces de los negritos entonaban los bambucos con maestría tal; había en sus cantos tan sentida combinación de melancólicos, alegres y ligeros acordes; los versos que cantaban eran tan tiernamente sencillos, que el más culto diletante hubiera escuchado en éxtasis aquella música semisalvaje.

Cita 33, Capítulo IX:

Después de una pequeña cuesta pendiente y oscura, y de atravesar a saltos por sobre el arbolado seco de los últimos derribos del montañés, me hallé en la placeta sembrada de legumbres, desde donde divisé humeando la casita situada en medio de las colinas verdes, que yo había dejado entre bosques al parecer indestructibles. Las vacas, hermosas por su tamaño y color, bramaban a la puerta del corral buscando sus becerros. Las aves domésticas alborotaban recibiendo la ración matutina; en las palmeras cercanas, que había respetado el hacha de los labradores, se mecían las oropéndolas bulliciosas en sus nidos colgantes, y en medio de tan grata algarabía, oíase a las veces el grito agudo del pajarero, que desde su barbacoa y armado de honda, espantaba las guacamayas hambrientas que revoloteaban sobre el maízal. Los perros del antioqueño le dieron con sus ladridos aviso de mi llegada. Mayo, temeroso de ellos, se me acercó mohíno. José salió a recibirme, el hacha en una mano y el sombrero en la otra.

Cita 34, Capítulo V:

Al encontrarnos con un grupo de esclavos, dijo mi padre a un joven negro de notable apostura:

- Conque, Bruno, ¿todo lo de tu matrimonio está arreglado para pasado mañana?
- Sí, mi amo -le respondió quitándose el sombrero de junco y apoyándose en el mango de su pala.
- ¿Quiénes son los padrinos?
- Ña Dolores y ñor Anselmo, si su merced quiere.
- Bueno. Remigia y tú estaréis bien confesados. ¿Compraste todo lo que necesitabas para ella y para ti con el dinero que mandé darte?
- Todo está ya, mi amo.
- ¿Y nada más deseas?
- Su merced verá.
- El cuarto que te ha señalado Higinio ¿es bueno?
- Sí, mi amo.

– ¡Ah! ya sé. Lo que quieres es baile.

Rióse entonces Bruno, mostrando sus dientes de blancura deslumbrante, volviendo a mirar a sus compañeros.

– Justo es; te portas muy bien. Ya sabes -agregó dirigiéndose a Higinio-: arregla eso, y que queden contentos.

– ¿Y sus mercedes se van antes? –preguntó Bruno.

– No –le respondí–; nos damos por convidados.

Cita 35, Capítulo III:

Mi padre, encanecido durante mi ausencia, me dirigía miradas de satisfacción, y sonreía con aquel su modo malicioso y dulce a un mismo tiempo, que no he visto nunca en otros labios. Mi madre hablaba poco, porque en esos momentos era más feliz que todos los que la rodeaban. Mis hermanas se empeñaban en hacerme probar las colaciones y cremas; y se sonrojaba aquélla a quien yo dirigía una palabra lisonjera o una mirada examinadora. María me ocultaba sus ojos tenazmente; pero pude admirar en ellos la brillantez y hermosura de los de las mujeres de su raza, en dos o tres veces que a su pesar se encontraron de lleno con los míos; sus labios rojos, húmedos y graciosamente imperativos, me mostraron sólo un instante el velado primor de su linda dentadura. Llevaba, como mis hermanas, la abundante cabellera castaño-oscura arreglada en dos trenzas, sobre el nacimiento de una de las cuales se veía un clavel encarnado. Vestía un traje de muselina ligera, casi azul, del cual sólo se descubría parte del corpiño y la falda, pues un pañolón de algodón fino color de púrpura, le ocultaba el seno hasta la base de su garganta de blancura mate. Al volver las trenzas a la espalda, de donde rodaban al inclinarse ella a servir, admiré el envés de sus brazos deliciosamente torneados, y sus manos cuidadas como las de una reina.

Cita 36, Capítulo IV:

Luego que me hube arreglado ligeramente los vestidos, abrí la ventana, y divisé a María en una de las calles del jardín, acompañada de Emma: llevaba un traje más oscuro que el de la víspera, y el pañolón color de púrpura, enlazado a la cintura, le caía en forma de banda sobre la falda; su larga cabellera, dividida en dos crenchas, ocultábale a medias parte de la espalda y pecho: ella y mi hermana tenían descalzos los pies. Llevaba una vasija de porcelana poco más blanca que los brazos que la sostenían, la que iba llenando de rosas abiertas durante la noche, desechando por marchitas las menos húmedas y lozanas. Ella, riendo con su compañera, hundía las mejillas, más frescas que las rosas, en el tazón rebosante. Descubríome Emma: María lo notó, y sin volverse hacia mí, cayó de rodillas para ocultarme sus pies, desatóse del talle el pañolón, y cubriéndose con él los hombros, fingía jugar con las flores. Las hijas núbiles de los patriarcas no fueron más hermosas en las alboradas en que recogían flores para sus altares.

Cita 37, Capítulo XIX:

En breve empezaron a servir el almuerzo, mientras yo me las había con doña Andrea, madre de Emigdio, la que por poco deja su pañolón sin flecos, durante un cuarto de hora que estuvimos conversando solos.

Cita 38, Capítulo LVI:

- Toma el brandi; es un excelente Martell; ¿o prefieres otra cosa?
- Yo creí que Lorenzo tenía preparados bogas y canoas para madrugar mañana.
- Ya veremos. ¿Conque prefieres ginebra o ajeno?
- Lo que usted guste.
- Salud, pues -dijo convidándome.

Y después de vaciar de un trago la copa:

- ¿No es superior? -preguntó guiñando entrambos ojos; y produciendo con la lengua y el paladar un ruido semejante al de un beso sonoro, añadió:- ya se ve que habrás saboreado el más añejo de Inglaterra.
- En todas partes abrasa el paladar. ¿Conque podré madrugar?
- Si todo es broma mía -respondió acostándose descuidadamente en la hamaca y limpiándose el sudor de la garganta y de la frente con un gran pañuelo de seda de India, fragante como el de una novia-. ¿Conque abrasa, eh? Pues el agua y él son los únicos médicos que tenemos aquí, salvo mordedura de víbora”.

Cita 39, Capítulo XXXIX:

Sentado mi padre en un sofá, tenía a su lado a María, cuyos ojos no se levantaron para verme. Él me señaló un lugar desocupado cerca de ella. Mi madre se colocó en una butaca inmediata a la que ocupaba mi padre.

- Bien, mi hija -dijo éste a María, la cual con los ojos bajos aún, jugaba con una de las peinetas de sus cabellos-; ¿quieres que repita la pregunta que te hice cuando tu mamá salió, para que me la respondas delante de Efraín?”

Cita 40, Capítulo XXII:

Al llegar ahí sonó la campanilla del comedor avisando que el refresco estaba servido. Carlos, suspendiendo la fiscalización de mis libros, se acercó al espejo, peinó sus patillas y cabellos con una peñillita de bolsillo, plegó, como una modista un lazo, el de su corbata azul, y salimos.

Cita 41, Capítulo XLIX:

Salió del arbolado el cantor, y era Tiburcio, quien con la ruana colgada de un hombro y apoyado en el otro un bordón de cuya punta pendía un pequeño lío, en-

tretenía su camino contando por instinto sus penas a la soledad. Calló y detúvose al divisarme, y después de un risueño y respetuoso saludo me dijo luego que me acercué:

– ¡Caramba! que sube tarde y a escape... Cuando el retinto suda... ¿De dónde viene así sorbiéndose los vientos?

Capítulo 42, Capítulo XLX:

Emigdio [...] se abrochó unos zamarros blancos de piel melenuda de cabrón [...] Cuelga tus zamarros lejos de aquí -dijo a Emigdio-; porque si no, saldremos del baño con dolor de cabeza. Rióse él de buena gana, observándome al colocarlos en la horqueta de un árbol distante:

– ¿Quieres que todo huela a rosas? El hombre debe oler a chivo.

– Seguramente; y en prueba de que lo crees, llevas en tus zamarros todo el almizcle de una cabrera.

Cita 43, Capítulo LXII:

Cuando mi madre se convenció de que María había muerto, ante su cadáver, bañado de la luz de los arboles de la tarde que penetraba en la estancia por una ventana que acababan de abrir, exclamó con voz enronquecida por el llanto besando una de esas manos ya fría e insensible:

– ¡María!... ¡hija de mi corazón!... ¡por qué nos dejas así?... ¡Ay! ya nunca más podrás oírme... ¿Qué responderé a mi hijo cuando me pregunte por ti? ¿Qué hará, Dios mío?...

¡Muerta! ¡Muerta sin haber exhalado una queja!

Ya en el oratorio, sobre una mesa enlutada, vestida de gro blanco y recostada en el ataúd, mostraba en su rostro algo de sublime resignación. La luz de los cirios brillando en su frente tersa y sobre sus anchos párpados, proyectaba la sombra de las pestañas sobre las mejillas: aquellos labios pálidos parecían haberse helado cuando intentaban sonreír; podía creerse que alentaba aún. Sombreábase la garganta las trenzas medio envueltas en una toca de gasa blanca, y entre las manos, descansándole sobre el pecho, sostenía un crucifijo.

Cita 44, Capítulo XIX:

En tu casa como que viven con mucho tono; y se me figura que una de esas niñas criadas entre holán, como las de los cuentos, necesita ser tratada como cosa bendita.

Cita 45, Capítulo XXXIV:

No todas las personas que nos aguardaban estaban en el corredor: no descubrí entre ellas a María. Algunas cuerdas antes de llegar a la puerta del patio, a nuestra izquierda y sobre una de las grandes piedras desde donde se domina mejor el valle,

estaba ella de pie, y Emma la animaba para que bajase. Nos les acercamos. La cabellera de María, suelta en largos y lucientes rizos, negreaba sobre la muselina de su traje color verdemortiño: sentóse para evitar que el viento le agitase la falda, diciendo a mi hermana, que se reía de su afán:

- *¿No ves que no puedo?*
- Niña –le dijo mi padre entre sorprendido y risueño–, *¿cómo has logrado subirte ahí?*

Ella, avergonzada de la travesura, acababa de corresponder a nuestro saludo, y contestó:

- *Como estábamos solas...*
- *Es decir -le interrumpió mi padre-, que debemos irnos para que puedas bajar. ¿Y cómo bajó Emma?*
- *Qué gracia, si yo le ayudé.*
- *Era que yo no tenía susto.*
- *Vámonos, pues –concluyó mi padre dirigiéndose a mí–; pero cuidado...*

Bien sabía él que yo me quedaría. María acababa de decirme con los ojos: «no te vayas». Mi padre volvió a montar y se dirigió a la casa: mi caballo siguió poco a poco el mismo camino.

- *Por aquí fue por donde subimos -me dijo María mostrándome unas grietas y hoyuelos en la roca.*

Al acabar yo mi maniobra de ascenso, me extendió la mano, demasiado trémula para ayudarme, pero muy deseada para que no me apresurase a estrecharla entre las mías.

Sentéme a sus pies y ella me dijo:

- *¿No ves qué trabajo? ¿Qué habrá dicho papá? Creerá que estamos locas.*

Yo la miraba sin contestarle: la luz de sus ojos, cobardes ante los míos, y la suave palidez de sus mejillas, me decían como en otros momentos, que en aquél era ella tan feliz como yo.

Cita 45, Capítulo XLIV:

Luego que las esclavas la vistieron y colocaron en un ataúd, cubierta desde la garganta hasta los pies de un lino blanco, fue puesta en una mesa enlutada, en cuyas cuatro esquinas había cirios encendidos. Juan Ángel a la cabecera de la mesa derramaba lágrimas sobre la frente de su madre, y de su pecho enronquecido por los sollozos salían lastimeros alaridos.

Cita 46, Capítulo XLVIII :

Pierda cuidado, le respondí haciendo llegar al corredor mi caballo, al cual espantaba la ropa blanca colgada por allí... La salita tenía por adorno algunos taburetes aforrados en cuero crudo, un escaño, una mesita cubierta por entonces con almidón

sobre lienzos, y el aparador, donde lucían platos y escudillas de varios tamaños y colores. Cubría una alta cortina de zaraza rosada la puerta que conducía a las alcobas, y sobre la cornisa de ésta descansaba una deteriorada imagen de la Virgen del Rosario, completando el altarcito dos pequeñas estatuas de San José y San Antonio, colocadas a uno y otro lado de la lámina.

Cita 47, Capítulo LII:

—Pero no se lo dirás a mamá, porque se enojaría. —Prometo no decírselo. —He estado aplanchando. —¿Tú? —Pues yo. —Pero ¿cómo haces eso? —A escondidas de mamá. —Haces bien en ocultarte de ella... Pero ¿qué necesidad hay de estropear tus manos tan... —¿Tan qué?... ¡Ah! sí; ya sé. Fue que quise que llevaras tus más bonitas camisas aplanchadas por mí ¿No te gusta? Sí me lo agradeces, ¿no?... —Yo te agradezco muchísimo todos esos cuidados; pero no me imaginé que tuvieras fuerzas ni manos para manejar una plancha... —Si es una muy chiquita, y envolviéndole bien el asa en un pañuelo, no puede lastimar las manos. —A ver cómo las tienes... Las tomé en las mías y les acaricié las palmas, suaves como el raso.

Cita 48, Capítulo LVI:

Si todo es broma mía —respondió acostándose descuidadamente en la hamaca y limpiándose el sudor de la garganta y de la frente con un gran pañuelo de seda de India, fragante como el de una novia—. ¿Conque abrasa, eh? Pues el agua y él son los únicos médicos que tenemos aquí, salvo mordedura de víbora.

Cita 49, Capítulo XXXI:

— Te quiero como a los ojitos, te quiero como al corazón. Ya no estoy bravo ni tonto. Esta noche voy a rezar el bendito muy formal para que me hagas otros calzones.
— Muéstrame los calzones que te hacen, le dije.
Juan se puso de pie sobre el sofá, entre María y yo, para hacerme admirar sus calzones.
— Qué lindos, exclamé abrazándolo. Si me quieres bastante y eres formal, conseguiré que te hagan mucho y te compraré silla, zamarros, espuelas [...]



Los esclavos Remigia y Bruno.
Dibujo realizado por Jesús María Salcedo
(estudiante programa Diseño de Vestuario).

Bibliografía

- ANDERSON, Imbert, Enrique (1971). *La romántica María de Isaacs en crítica interna*. Madrid, Taurus.
- BAJTIN, Mijail (2005). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid, Alianza.
- BARNEY, Benjamín (1995). *La arquitectura de las casas de hacienda en el Valle del Cauca*. Colombia, Ancora.
- BARTHES, Roland (2003). *El sistema de la moda y otros escritos*. Madrid, Paidós.
- BARTHES, Roland (2002). *Mitologías*. México, Siglo XXI.
- BENJAMÍN, Walter (2007). *Libro de los pasajes*, tomos 1 y 2. Madrid, Akal.
- BERMÚDEZ, Susy (1993). “El ‘bello sexo’ y la familia durante el siglo XIX en Colombia. Revisión de publicaciones sobre el tema”. En: *Historia Crítica*, No. 8. Universidad de los Andes.
- BOURDIEU, Pierre (1991). *El sentido práctico*. Madrid, Taurus.
- BOURDIEU, Pierre (1991). *La Distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. España, Alfaguara.
- CASTRO-GÓMEZ, Santiago (2007). “Michel Foucault y la colonialidad del poder”. En: *Tabula Rasa*. No. 6, Bogotá.
- CASTRO-GÓMEZ, Santiago (2009). *Tejidos Oníricos. Movilidad, capitalismo y biopolítica en Bogotá (1910 - 1930)*. Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana.
- CASTRO-GÓMEZ, Santiago (2005). *La hybris del punto cero. Ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750 - 1816)*. Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana.

- CARREÑO, Manuel Antonio (1968). *Compendio del manual de urbanidad y buenas maneras*. Bogotá, Voluntad.
- CARREÑO Martínez, Aída (1994). "Los oficios femeniles". En: *Historia Crítica*, No. 9. Bogotá, Universidad de los Andes.
- CERTEAU, Michel de (1996). *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*. México, Universidad Iberoamericana - Instituto tecnológico de estudios superiores de occidente.
- CERTEAU, Michel de (1996). *La escritura de la historia*. México, Universidad Iberoamericana.
- CORDOVEZ MOURE, José María (1899). *Reminiscencias de Santafé y Bogotá*. Bogotá: Librería Americana.
- DELEUZE GILLES, Guatari (2000). *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Madrid, Pretextos.
- Diccionario Enciclopédico Gaspar y Roig (1853 - 1870). Madrid, Imprenta Gaspar y Roig.
- ELÍAS, Norbert (1988). El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas, México, Fondo de Cultura Económica.
- _____ (1982). *La sociedad cortesana*. México, Fondo de Cultura Económica.
- _____ (2000). *La sociedad de los individuos*. España, Península.
- ENTWISTLE, Joanne (2002). *El cuerpo y la moda, una visión sociológica*. Barcelona: Paidós. Falk, Pasi, 1994. *The Consuming Body*. Finland, Sage publications.
- FLORIAN BUITRAGO, Maribel (2008). "La María de Jorge Isaacs y su aporte en la construcción de la identidad de los sujetos". En: *Revista Tábula Rasa*. No. 9. Bogotá.
- FOUCAULT, Michel (1995). *Tecnologías del yo*. Madrid, Paidós.
- _____ (1978 - 1979), 2004. *Naissance de la biopolitique*. París, Gallimard.
- _____ (1977 - 1978), 2004. *Sécurité, territoire, population*. París, Gallimard.
- CURIOSA GROSSO, José Luis (2009). *Conferencias y charlas. Cátedra Florestán Fernandes*. Curso virtual: Estudios Sociales del cuerpo y las Emociones. Clasco.

- GARCÍA PINTO, Magdalena (1998). “Enfermedad y ruina en la novela sentimental hispanoamericana”. En: *Revista Estudios Colombianos* No. 18. Asociación de Colombianistas. The University of Illinois.
- HALLET, Clive y JOHNSTON, Amanda (2010). *Telas para moda, Guía de Fibras naturales*. Editorial Blume, Barcelona.
- NORMAN, Hollen; SADDLER, Jane; LANGFORD, Anna L. (1990). *Introducción a los textiles*. Noriega editores, Limusa.
- HOYOS MAZUERA, Ximena (2010). *Erotismo velado y decoro en “María” de Jorge Isaacs*. Cali, Colección de Trabajos de Grado Meritorios. Universidad del Valle, Facultad de Humanidades. Escuela de Estudios Literarios.
- ISAACS, Jorge (2005). *Obras completas, Tomo 1. María*. Bogotá, Universidad Externado de Colombia; Universidad del Valle. Ed. María Teresa Cristina.
- JUDD, S.; CAMPBELL, C.S. ; KELLOGG, E.A.; STEVENS, P.F. Y DONOGHUE, M.J. (1999). *Plant systematics a phylogenetic approach*. Sinauer Associates, Sunderland, Massachusetts, USA.
- KASTOS, Emirio (1858). “Artículos Escogidos. Antioquia y sus Costumbres”. *El Tiempo*, número 186 de 20 de julio de 1858. Publicación digital en la página web de la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República. URL: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/modosycostumbres/ares/ares43.htm>
- LEACH, Edmund (1967). “Cabello Mágico” (Traducción: Guadalupe González Aragón y José Hernández Prado). En: *Revista Alteridades*, 1997 No. 13. México, UNAM.
- LE BRETON, David (2006). *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*. Buenos aires, Nueva Visión.
- LE BRETON, David (2010). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- LÓPEZ-ARÉVALO, Hugo y GONZÁLEZ-HERNÁNDEZ, Andrés (2006). “Venado sabanero, *Odocoileus virginianus*”. Libro rojo de Mamíferos de Colombia, p. 114.
- MARTÍNEZ CARREÑO, Aída (1994). “Los oficios femeniles”. En: *Revista Historia Crítica*. Bogotá, Universidad de los Andes.
- MAUSS, Marcel (1979). *Sociología y Antropología*. Madrid. Tecnos.

- MAUSS, Marcel (1934). “Técnicas del cuerpo”. En: *Incorporaciones*. Eds. Jonathan Crary, Sanford Kwinter, Madrid, Cátedra.
- MEJÍA DUQUE, Jaime (1974). *Narrativa, Neocoloniaje en América Latina*. Buenos Aires, Crisis.
- MERLEAU - PONTY, Maurice (1945). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona, Península.
- MÚNERA, Alfonso (2011). “María de Jorge Isaacs, la otra geografía”. En: *Memorias críticas VI Simposio Internacional Jorge Isaacs. “Jorge Isaacs. El creador en sus facetas”*. Facultad de Humanidades. Universidad del Valle.
- OKEEFFE, Linda (1998). *Zapatos: un tributo a las sandalias, botas y zapatillas*. Madrid, Konemann.
- OSPINA VÁZQUEZ, Tulio (1917). *Protocolo hispanoamericano de la urbanidad y el buen tono*. Medellín, Bedout.
- ORIOL RONQUILLO, José (1853). *Diccionario de materia mercantil, industrial y agrícola*. Barcelona: Imprenta de Agustín Gaspar.
- PAGOTTO, María Alejandra (2011). “Políticas del rostro y del cuerpo”. En: *Estudios sociales sobre el cuerpo: Prácticas, saberes, discursos en perspectiva* (Compiladores: Victoria D’Hers y Eduardo Galak). Buenos Aires, Editora Estudios Sociológicos.
- PEDRAZA GÓMEZ, Zandra (2008a). “Experiencia, cuerpo e identidad en la sociedad señorial en América Latina”. En: *Espacio Abierto*. Vol. 17. Universidad del Zulia.
- _____ (2007). “Saber emocional y estética de sí mismo”. En: *Anthropologica*. Vol. 26. Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.
- _____ (2004). “El regimen biopolítico en América Latina.” En: *Iberoamericana*. Vol.4. America Latina - España - Portugal.
- _____ (1999). *En cuerpo y alma: visiones del progreso y de la felicidad*. Bogotá, Ediciones Uniandes.
- _____ (2008b). *Al borde de la razón: sobre la anormalidad corporal de niños y mujeres. Cuerpos Anómalos*. Bogotá, Publicaciones Universidad Nacional de Colombia.
- _____ (2009). *Conferencias y charlas Cátedra Florestán Fernandes. Curso virtual: Estudios Sociales del cuerpo y las Emociones*. Clacso.

- _____ (2010). Stella Restrepo y Miriam Jimeno. *Atributos de ciudadanía y gobierno del hogar: el uso político de las imágenes médicas del cuerpo de la mujer*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.
- Periódico *El Relator* (1920). Catálogo de prensa microfilmada. Centro de Documentación Regional, Banco de la República, Cali.
- Periódico *Correo de Brujas* (1903). Catálogo de prensa microfilmada. Centro de Documentación Regional, Banco de la República, Cali.
- Periódico *El Alba* (1869) Catálogo de prensa microfilmada. Centro de Documentación Regional, Banco de la República, Cali.
- QUIJANO, Aníbal (2000). “Colonialidad del poder clasificación social”. En: *Journal of world - systems research*, VI, 2.
- Real Academia de la Lengua Española (2010). Diccionario. Publicación digital URL <http://buscon.rae.es/draeI/http://buscon.rae.es/draeI/>
- RESTREPO, Stella; JIMENO, Miriam (2010). *Atributos de ciudadanía y gobierno del hogar: el uso político de las imágenes médicas del cuerpo de la mujer*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.
- RYBCZYNSKI, Witold (1999). *La casa : historia de una idea*. Madrid : Nerea.
- SOLANO, Pablo (1928). *La iraca: comunidad artesanal de Sandoná*. Publicación digital en la página web de la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República. URL: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/modosycostumbres/iraca/indice.htm>
- SOMMERS, Doris (2004). *Ficciones fundacionales: las novelas nacionales de América Latina*. México, Fondo de Cultura Económica.
- TOUSSAINT-SAMAT, Maguelonne (1994). *Historia técnica y moral del vestido*. Tomo 3. Madrid, Alianza.
- TRAVERSA, Oscar (1997). *Cuerpos de papel: figuraciones del cuerpo en la prensa 1918-1940*. Barcelona, Gedisa.
- URIBE-URIBE, Rafael (1887). *Diccionario abreviado de galicismos, provincialismos y correcciones del lenguaje*. Tercera Edición. Recuperado por la Universidad Eafit, 2007.
- VOLOSHINOV, Valentín N.; BAJTIN, Mijail (1992). *Marxismo y filosofía del lenguaje*. Madrid, Alianza.

El vestuario como producto cultural, invención y fabricación construye una frontera entre la piel y el sistema social, entre la naturaleza y la cultura. Al vestirse los cuerpos quedan envueltos con un objeto, que es a su vez un símbolo de uso reglamentado que lo sujeta y lo vuelve dócil a la internalización de la norma social en relación al movimiento, al desplazamiento, a la acción; así mismo, fomenta un régimen de cercanías y/o alejamientos con otros cuerpos. Los vestuarios de la novela *María* de Jorge Isaacs, son una manera de habitar el espacio y factores decisivos para agenciar el comportamiento y la apariencia de los cuerpos. La persona es al mismo tiempo moldeada y moldeadora de su yo y con base en su experiencia transcribe en otros cuerpos la disciplina indeleble de la apariencia. En este texto veremos que con el fin de “amoblar el alma” o de “vestir el alma” la sociedad señorial vigila, desde el cuerpo, el acato de una fisiología moral aprendida en la vida privada del hogar como ejercicio de las virtudes y la tradición; en consecuencia de todo lo cual el vigor del alma dotaba al cuerpo de las cualidades para actuar con buen tono, fineza y elegancia, con un cuerpo envuelto en telas y cercano o lejano a objetos que jugaban un papel táctico y estratégico (De Certeau, 1996) en el espacio social. En este sentido, la fisiología moral y las gramáticas corporales dependen una de la otra y le dan sentido a la totalidad de la escenificación de la apariencia.



**UNIVERSIDAD DE
SAN BUENAVENTURA
CALI**

LA UMBRÍA, CARRETERA A PANCE
PBX: 318 22 00 – 488 22 22
FAX: 555 20 06 A.A. 25162
WWW.USBCALI.EDU.CO

