

Capítulo 11.

Intelectuales, ñapangas y vergonzantes en las políticas estéticas de la nación colombiana

James Rodríguez Calle¹

Cítese como: Rodríguez-Calle, J. (2023). Intelectuales, ñapangas y vergonzantes en las políticas estéticas de la nación colombiana. En O. O. Valverde-Riascos (comp.), *Hacia una epistemología del saber pedagógico y de la práctica pedagógica en la formación docente* (pp. 122-139). Editorial UNIMAR. <https://doi.org/10.31948/editorialunimar.206.c323>

11.1 Introducción

La idea de la nación colombiana relacionada con la literatura del siglo XIX, especialmente con la novela, ha estado ligada de forma sostenida con la presencia metafórica de María, la problemática “ficción fundacional” de la “nación colombiana” (Sommer, 2004). María fue escrita por Jorge Isaacs y publicada inicialmente en 1867. Ante un monumento tan presente en la memoria colectiva del país, valía la pena preguntarse por todo aquello que quedó en la penumbra y que pudiera buscarse al pasar el “cepillo a contrapelo por la historia”, como recomendaba Benjamin (como se citó en Sánchez y Piedras, 2011, p. 119).

Inspirado en el gesto benjaminiano y en una búsqueda de varios años enmarcados en una tesis doctoral, apareció una “constelación” que ampliaba, cuestionaba y diversificaba el lugar de la mujer como representación de la cultura colombiana decimonónica, precisamente “en la configuración de un proyecto de nación” (Anderson, 1993), que iniciaría en 1875 con la Guerra de las Escuelas, y se condensaría en la Constitución conservadora-regeneradora de 1886. Aunque habría que ampliar mucho más la constelación, para hacerle honores a la diversidad de mujeres colombianas leídas como representaciones culturales, los “tipos” literarios costumbristas o estereotipos antropológicos de la intelectual, la ñapanga y la vergonzante pueden sintetizar un poco esa diversidad y continuar el camino de iluminar las sombras dejadas por la virtuosa, lánguida y obediente María: esa judía conversa, narrada desde los ojos de su primo enamorado que la presenta desde la nostalgia del hacendado esclavista que ha perdido su fortuna y su influencia política (Sommer, 2004; Navia 2005; Centro Virtual Isaacs, 2017)

¹Doctor en Literatura Latinoamericana de la Universidad Andina, sede Ecuador. Director de la Licenciatura en Literatura y Lengua Castellana de la Universidad de San Buenaventura, Cali. Correo electrónico: jamesroca@gmail.com, hjrodriguez@usbcali.edu.co

La constelación fue leída metodológicamente, a partir de dos propuestas complementarias: *La economía de la literatura* de Shell (2014) y *Las políticas estéticas* propuestas por Rancière (2005). Con Shell se lee la producción, tráfico y consumo de metáforas en un momento histórico; con Rancière se busca comprender la Aiesthesis, entendida como una constelación en movimiento que no sólo lee discursos y signos, sino también percepciones, “repartos de lo sensible” (régimen estético), agendas temáticas (régimen ético) y formas de hacer en el arte (régimen poético).

Así mismo, se trata de una búsqueda hermenéutica en la que se procura interpretar una fusión compleja de horizontes de comprensión: el de cada autor como lector de su tiempo, el de los posibles y efectivos lectores de las obras y el de la mirada actual, a la luz de enfoques históricos diversos (historia intelectual, historia cultural, historia de la mujer, historia de la educación, historia política, historia de la lectura, entre otras). Cada obra literaria y cada objeto estudiado ha tenido sus lectores, por tanto, se busca también una mirada, que sería imposible sin la lectura previa de estudiosos de las obras que han descifrado sus claves históricas, poéticas, discursivas; como el caso de Monserrat Ordóñez, Carolina Alzate y otras (para el caso de Soledad Acosta) y de Consuelo Triviño Anzola y Juan Carlos González Espitia (para el caso de Vargas Vila).

Es importante aclarar que, el ejercicio principal para esta ponencia fue sintetizar una lectura que está, en parte, dispersa por las páginas de un texto mucho más amplio en el que se proponían muchas otras y no sólo las que tuvieran que ver con la representación de un cierto tipo de heroína o personaje literario femenino.

11.2 Las intelectuales

Figura 1

La normalista Luisa García



Nota: Tomada de la versión facsimilar de *Una holandesa en América*; recortada por Acosta de Samper, 1888, p. 190).

Para el concepto de intelectual, se acude, en parte, a la propuesta de González (2015), quien manifiesta:

En Vargas Vila, Montalvo, Darío o Martí nos encontramos con productores emergentes de pensamiento, cuyo poder de influencia, en paralelo con el instrumento de su sustento, se halla a un mismo tiempo en la radicalidad de sus ideas y en la capacidad para mantenerse en la corriente de influencia cultural. (p. 818)

González cita algunas cartas entre Vargas Vila y Martí, que mostraban esa radicalidad y esa producción emergente de pensamiento. Además de sus textos panfletarios y su postura iconoclasta, Vargas Vila produjo –sobre todo en la novela *Los parias* (1920), con su personaje Claudio Franco y sus compañeros de tertulia– la que probablemente fuera la mejor representación literaria del intelectual. Su celo con el personaje lo llevó a rechazar de plano la identificación con Rafael Uribe Uribe, pero Franco era necesariamente un liberal que hasta el final habría luchado por mantener sus ideales. La muerte ficcional de Franco es más terrible que la de Uribe Uribe y más desesperanzadora.

Sin embargo, y quizás en contra de la propia idealización de Vargas Vila, la mejor creación intelectual de Vargas Vila debe haber sido la normalista recién graduada Luisa García. Su virtuosismo en la música, en la oratoria y, sobre todo, en su cuerpo perseguido por los poderes conservadores, es quizás el mejor ejemplo estrictamente literario de su postura subversiva frente al régimen regenerador que se había erigido con toda su fuerza en la fecha de su publicación. Vale la pena ver dos escenas que muestran con potencia quién es Luisa. La primera tiene que ver con el virtuosismo en la música. En un momento inicial de la novela, Luisa toca el piano para enorgullecer a la familia de hacendados que la exhiben frente al sacerdote y otros invitados:

La señora rogó a Luisa que fuera al piano;

haciendo una violencia inmensa, se encamino a él, apoyada en el brazo de Juanchito;

ensayó una sonata de Mendelssohn, apasionada y melancólica; y arrebatada por la inspiración atacó luego con verdadera maestría el *Alcestes* de Glück, su autor predilecto;

toda su alma de artista pasaba por el teclado y sus pesares, como un coro de pájaros ocultos, gemían bajo sus dedos en notas apasionadas y soñadoras, que impregnaban de sentimiento aquellas almas, y envolvían en una atmósfera de reconocimiento aquellas frentes antes despejadas; (Vargas Vila, 2004, p. 62)

Luego vendría el canto en el que sería todavía más virtuosa. La escena está planteada con ecos de la literatura francesa, rusa e inglesa. Es el momento de erotismo en el que los amantes hacen música juntos, pero, en este caso, quien lo hace es la hija de un artesano y una costurera o descalza (ñapanga):

Luisa se puso de pie, y Arturo tembloroso ocupó su puesto en el piano.

Luisa no lo miró siguiera; pálida, agitada, buscó un libro; Música sagrada; lo puso al frente de su acompañante, y sin inclinarse como la había hecho la primera noche, moduló en voz baja lo que iba a cantar;

cuando estuvo segura de que Arturo lo sabía, cantó a plena voz el Stabat, de Rossini, que ofrecía como un homenaje a la piedad de los presentes;

después cantó el Ave María de Gounod; y, por último, con un sentimiento modernista admirable, la Redención, del maestro César Franck;

su alma, nada mística no daba a esos cantos religiosos más belleza que la que tenían en una ejecución limpia y fría;

sin embargo, esto bastó para que el cura le perdiese en parte la aversión, hablándole de cantar en el coro la próxima Semana Santa;

luego volvió a sus autores predilectos: Berilos el apasionado;

Suman, el sensible extraordinario; Schubert, el de los liederes mágicos; y entonando Les plaintes de la jeune fille, arrebató el auditorio, envolviéndolo en una nube de tristeza, como el final de un poema de amor, la muerte de una tarde invernal en la llanura;

después cantó: Vorreí morire;

su voz sonora, aumentada por la pasión, tomó todas las vibraciones, gemía, apostrofaba, sollozaba, era himno y plegaria, imprecación y cántico...

y, fulguraba con pasión intensa, el índigo color de sus pupilas;

Arturo no apartaba la vista de aquel rostro divino; de aquella garganta, por la cual pasaba en cascadas la armonía de aquel seno que se agitaba como un mar, en ondulaciones voluptuosas; de toda aquella belleza asombrosa, que tenía el esplendor de un símbolo pagano. (Vargas Vila, 2004, pp. 62-63)

Después de esto, Luisa tendrá que debatir con un sacerdote y mantener su cuerpo a salvo de la libido del hacendado y de otro sacerdote, que terminan llevándola a la situación más triste posible del fin de siglo: el de una mujer desamparada que debe pedir dinero en la calle para sobrevivir (se volverá a la imagen de Luisa cuando se describa a las vergonzantes)²

²Para un análisis de Luisa en tanto vergonzante ver el artículo: La disputa por la virtud del cuerpo femenino en Flor de fango, de Vargas Vila (Rodríguez, 2017).

11.3 De Dolores a Mercedes: las intelectuales costumbristas de Soledad Acosta

Con todo, más que Vargas Vila, quien logró mostrar mujeres intelectuales con mayor potencia y valor simbólico fue la escritora Soledad Acosta. Muy tempranamente, en el mismo año de publicación de *María* (1867), Acosta publicó “Dolores”, en el libro *Novelas y cuadros de la vida sudamericana*. Una diversidad de mujeres se revela en ese libro “polifónico” y “poliscópico”. Ante nuestros oídos y nuestros ojos pasan voces e imágenes que cuestionan con sus historias el ideal romántico del amor, el matrimonio y la realización de la nación colombiana. Eran todavía, en la poética de Acosta, personajes románticos, pero cuestionadores de una imagen demasiado ingenua de la mujer. Una a una las escuchábamos despertar y hacer consciencia de su precaria situación de sometidas al orden social y cultural en el que existían. Entre todas, unas monjas, otras amas de casa, otras casadas por obligación, se erige Dolores, esa extraña heroína lazarina (leprosa) que prefirió apartarse de la sociedad y de los cuidados que su estatus social podría brindarle para vivir en un aislamiento que unos leen como representación metafórica del fracaso de la nación, pues al decir de Navia (2016), “se expulsa a la heroína del centro posible” (pp. 181-182). Por su parte, Martínez (2016) lee la expulsión así:

Consecuencia de las ansiedades [que el] proyecto civilizatorio de la nación mestiza —como forma racial y cultural del contacto— supuso para las propias élites que lo sumaron. En esta novela se escenifica el conflicto de las élites a la hora de celebrar el ascenso social de los mestizos y aceptar la posible pérdida de estatus de la minoría de blancos letrados en las décadas posteriores a la fundación de la nación. (p. 114)

Pero es Carolina Alzate (2015) quien lee a Dolores como una heroína letrada romántica; en el trabajo sistemático de Alzate, se asiste a una transformación estética y sobre todo poética de la novelística de Soledad Acosta, pues, esa heroína romántica pasa a la representación de heroínas de novela costumbrista y luego de novela psicológica en una rica novelística que estuvo inédita hasta hace muy poco. Dolores se aísla con su enfermedad para poder hablar con los muertos. En las cartas a su primo, quien viaja por Europa, se lee el deseo de una mujer que se aparta para asumir la vida intelectual y cuestionar, con su libertad, el posible sometimiento que habría tenido que vivir en otro espacio. Llama la atención que Dolores, incluso, se atreva a dudar de la existencia de Dios, en una época en la que la religiosidad era innegociable. A continuación, se muestra la entrada de su diario, fechada el 8 de diciembre de 1843:

La vida es un negro ataúd en el cual nos hallamos encerrados. ¿La muerte es acaso principio de otra vida? ¡Qué ironía! En el fondo de mi pensamiento sólo hallo el sentimiento de la nada. Si hubiera un Dios justo y misericordioso como lo quieren pintar, ¿dejaría penar un alma desgraciada como yo? ¡Oh! ¡Muerte, ven, ven a socorrer al ser más infeliz de la tierra! Soledad en todas partes, silencio, quietud, desesperante calma en la naturaleza... El cielo me inspira horror con su espantosa hermosura: la luna no me conmueve con su tan elogiada belleza: el campo me causa tedio: las flores me atraen recuerdos de mi pasada vida. Flores, campos, puros aromas, armonías de la naturaleza que son emblemas de mi vida, ¿por qué venir a causar tan hondos sentimientos a la que ya no existe?... (Acosta de Samper, 1869/2004, p. 23)

Su cuerpo apartado del centro civilizador puede ser el mayor cuestionamiento a una sociedad en la que una mujer intelectual encontraba poco espacio. Se apartaba, no solo por su enfermedad, sino por la posibilidad de hablar sobre lo trascendente, con los muertos. En una carta enviada a su hermano Pedro, el narrador, se puede apreciar: “Mi espíritu es un caos: mi existencia una horrible pesadilla. Mándame, te lo suplico, algunos libros. Quiero alimentar mi espíritu con bellas ideas: deseo vivir con los muertos y comunicar con ellos” (Acosta de Samper, 1869/2004, p. 22).

Era ya una semilla para las mujeres intelectuales que vendrían después, como Mercedes en *Una holandesa en América* (Acosta de Samper, 1988), quien, en la lectura de Carolina Alzate, marcaría el paso a la heroína costumbrista y al personaje femenino intelectual que se aparta del centro de las tramas para asumir el lugar de consejera que ayuda a la heroína a realizarse y, sobre todo, a apartarse de la opresión a la que habría podido estar sometida. En el caso de Lucía, en *Una holandesa en América*, el acompañamiento de su amiga intelectual fue fundamental para que la heroína decidiera administrar una hacienda y encargarse de llevar a cabo la crianza de sus hermanos menores. Es, además, el paso de una mujer proveniente del mundo protestante (Holanda) que se asienta en el mundo católico hispánico de lo que sería pronto la República de Colombia. Una república que necesitaría de las mujeres intelectuales para que se encargaran de la educación moral de los niños, según la interpretación de Zandra Pedroza y Gilberto Loayza Cano. En un plano más real, Acosta asumiría un liderazgo en ese lugar desde varios frentes, mientras encontraba grietas para que las mujeres encontraran otros lugares de realización.

11.4 Las ñapangas

Figura 2

“Las Llapangas”, de José María Paz (1820-1902)



Fuente: Tomada de la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos)³

11.4.1 Manuela y Tránsito

La palabra ñapanga, al parecer, proviene del quechua o del quichua, con el vocablo Llapanga o Llapanku, que significa descalza y, en algunos casos, simplemente mujer mestiza. En la literatura, el caso más importante y recordado de heroína literaria está en la novela *Manuela*, de Eugenio Díaz Castro, la que, según Doris Sommer, debió ser la heroína nacional colombiana porque encarnaba las luchas contra el poder enquistado en élites tanto del centro del país como en las provincias. Al respecto de *Manuela* se ha escrito bastante, y quizás uno de los trabajos más sistemáticos es la tesis doctoral de Escobar (2009), quien plantea la idea de que

³Ver en el siguiente enlace: <https://www.wdl.org/es/item/9069/>

Manuela no pudo ser la ficción fundacional colombiana porque en vez de nación en Colombia se tuvo un impasse histórico.

En todo caso, en lugar de intentar restablecerla en un centro de representación metafórica, propongo que Manuela haga parte de una constelación de ñapangas en las que estarían personajes como la Tránsito de Jorge Isaacs en María, y aún más la Tránsito, protagonista de la novela con el mismo nombre publicada por Luis Segundo de Silvestre en 1886, fecha en la que se instauro la constitución de la Regeneración colombiana (De Silvestre, 1936). Se trata de una ficción que empieza con el relato de un viaje a través del río Magdalena, con la ñapanga protagonista que va como polizona en la balsa que usa el protagonista de regreso a una fábrica de tabacos en la que trabajaba el personaje principal masculino.

Tránsito no sólo representa el lugar de la mestiza “descalza” que debe ganarse el sustento, sino que, al igual que María, mantendría el lugar de una moral y una pureza a prueba del asedio de los poderes masculinos inmorales que la perseguirían, pues escapa del gamonal liberal que quiere ejercer derecho de pernada, mientras se aferra al recuerdo de su primera comunión como tesoro principal de su infancia. Es posible que, incluso más que María, Tránsito sea el mejor modelo de heroína conservadora vista desde el lugar del poder masculino de la Regeneración. La edición que se conserva, de 1936, en la colección de Samper Ortega, incluye el prólogo de uno de los principales autores de la Constitución de 1886, José María Samper. Su voz le da toda la favorabilidad requerida para que fuera una de las ficciones llamadas a representar esa nación que estaban fundando. A continuación, se presenta algunos apartes de lo que escribió José María Samper:

Seguramente ninguna de las formas del arte en literatura es más simpática ni más seductiva que la novela: ella despierta vivísimos recuerdos de felices días; levanta la imaginación hacia las alturas de un ideal; entretiene y alivia el espíritu, cargado casi siempre con el peso de las complicadas faenas y preocupaciones de la vida; fecunda a las veces las semillas que deja en el corazón una tristeza saludable, descubriendo a las miradas del lector unos horizontes que no conocía, y analizando ante su mente los sentimientos y pasiones, el carácter y las costumbres de los hombres, le ofrece frecuentemente fecundas enseñanzas.

Pero para que la novela tenga estas buenas condiciones, es necesario, ante todo, que sea noble en sus fines y sus formas; que alíe y armonice la verdad de los hechos humanos, tales como son, atenta y lealmente observados, con la verdad ideal, esto es, con la verdad necesaria y suprema que solicitan y persiguen las almas honradas; que sea una obra de imaginación y arte y al propio tiempo una obra de razón; que contenga la imagen fiel de las pasiones y los caracteres, en la medida de lo honesto, y sin apartarse un punto de propósitos morales; que tienda, en fin, no a exhibir en toda su desnudez y fealdad, ni menos a hacer amables las miserias y torpezas del ser humano, cuando cae en la insania de su debilidad, sino antes bien a investigar, dignificar y glorificar las excelencias. (Samper, 1953, pp. 226-227)

El prólogo de José María Samper defiende elementos poéticos, estéticos y, sobre todo, éticos del “régimen del arte” (Rancière, 2009; 2013), que se establecía con el proceso de la regeneración. En ese sentido, la ñapanga vendría a ser la representación de la mujer que se “gana la vida honradamente”, a pesar de sus penurias y necesidades económicas. Un elemento extraño se lee, sin embargo, desde nuestro horizonte de comprensión actual: Tránsito le ofrece una absoluta fidelidad a Andrés, el personaje principal de la novela, quien, al pertenecer a otra clase social, jamás le ofrece esperanzas como posible pareja para un futuro juntos.

Con todo, es el final de la novela el que más puede hacer pensar en un restablecimiento de la moral católica y, por tanto, de una cercanía discursiva de esta novela con el proyecto hispanista, conservador y católico de la Regeneración: Tránsito muere con todos los cuidados espirituales de un sacerdote que le administra el alivio moral propio de una mujer piadosa. Las ñapangas estarían entonces en el centro de una salvación moral e incluso política de la nación: serían fuerza de trabajo y fuerza moral para el proyecto de nación que se estaría estableciendo.

11.4.2 Las ñapangas de Soledad Acosta

En Dolores, Soledad Acosta ya había creado una escena en la que nos acercaba, como espectadores lejanos, al mundo de las ñapangas. Se trata de un escenario importante para el costumbrismo: las fiestas del santo o fiestas patronales de los pueblos. Desde una ventana, Dolores (antes de enfermarse) observa al díscolo Basilio, ya entrado en años, impresionando a las ñapangas con su mal francés y sus relatos de un viaje bastante cuestionable a Europa. Vale la pena revisar la escena por extenso:

Después de haber inspeccionado las mesas de la plaza, en las cuales campeaba la alegría popular, nos dirigimos hacia el baile de ñapangas o cintureras. Era tal la compostura de estas gentes, que las señoras gustaban ir a verlas bailar, sin temor de que sus modales pudiesen ser tachados. Se había anunciado este baile como muy ruidoso y en extremo concurrido; así fue que hallamos una multitud de curiosos que rodeaban la puerta o prendidos de las ventanas se asomaban a la sala. Sin embargo, al vernos llegar se hicieron a un lado, y las señoras se situaron al pie de las ventanas y nosotros detrás de ellas.

La sala era de regular tamaño, enladrillada, blanqueada con aseo, y en las paredes se veían algunas pinturas coloreadas representando, según parecía, escenas de Guillermo Tell y de Matilde o las Cruzadas, cuatro sofás de cuero bruto y algunas silletas desiguales eran los muebles que la adornaban. En las puertas de las alcobas, a derecha e izquierda, se veían cortinas de percala roja que disimulaban la falta de puertas de madera. De trecho en trecho y prendidas de la pared habían puestas alacayatas de lata con sus correspondientes velas de sebo, a cuya incierta luz podíamos distinguir las muchachas que se habían sentado en contorno de la sala.

Las ñapangas vestían enaguas de fula azul con arandela abajo, camisa bordada de rojo y negro, pañolón rojo y azul y sombrerito de paja fina con lazos de cinta ancha. Algunas se quitaban los sombreros para bailar y descubrían sus profusas cabelleras negras partidas en dos trenas que caían por las espaldas terminando en lazos de cinta.

Los hombres, casi todos con pretensiones de cachacos de la sociedad, fumaban y tomaban copitas de aguardiente, fraternizando con los músicos, quienes situados en la puerta interior de la sala templaban sus instrumentos.

—¡Arriba, don Basilio! —exclamaron varias voces desde la puerta, al momento que empezaban a tocar un alegre bambuco. ¡La pareja lo aguarda!

Y todas las miradas se dirigieron a un hombre de unos cuarenta años, grueso, lampiño, de cara ancha, frente angosta y escurrida hacia atrás: su mirada torva y la costumbre de cerrar un ojo al hablar le daban un aire singularmente desagradable.

—Nos vamos a divertir esta noche si baila don Basilio —dijo Antonio.

Cállate —le contesté [Pedro, el primo de Dolores, es el narrador], que si te oye no te perdonará jamás; ese hombre es presuntuoso y vengativo.

—Bailo —exclamó don Basilio con aire importante—, si Julián me acompaña.

—¡Adelante, Julián! —gritaron los cachacos; y sacando a Julián de en medio de ellos lo obligaron a que diera la mano a una alegre y desenvuelta ñapanga, cuyos negros ojuelos hacían contraste con un ramo de azahares que llevaba en la cabeza. Entre tanto don Basilio tiraba a otra de la mano diciéndole al oído palabras que la hicieron sonrojarse, y adelantándose con aire complacido se situó frente a ella y empezó a bailar bambuco. La muchacha, joven y ligera, daba vueltas en torno de su pareja poniendo en ridículo al grueso talle y toscos ademanes de su galán, el cual parecía un enorme oso jugando con una gatita. Aunque afeminado y lleno de afectación, Julián formaba con la otra muchacha un cuadro más agradable.

Basilio Flores era hijo de una pobre campesina de los alrededores de Bogotá. Su genio vivo y natural talento llamaron la atención a un rico hacendado en cuyo terreno su madre cultivaba su sementerilla de papas y maíz. El hacendado lo llevó a su casa y le enseñó a leer en sus ratos de ocio; y encantado con la facilidad que el muchacho tenía para aprender, se propuso sacar de él un buen dependiente, sobre quien pudiese, con el tiempo, descargar una parte de sus complicados negocios. Lo envió, pues, a un colegio en donde pronto hizo grandes adelantos. Tenía Basilio dieciocho años cuando estalló la guerra de la Independencia, y el español que lo protegía creyó necesario emigrar. Antes de partir llamó al muchacho con mucho sigilo y le exigió bajo juramento que cuando

se calmasen las revueltas públicas sacase una suma que había enterrado en un sitio de la casa de su habitación y que con ella lo fuese a buscar a España.

La situación del país impedía que se tuviese comunicación alguna con la madre patria, y en medio de las emociones políticas que lo rodeaban el protegido del español seguramente ofició la recomendación de su patrón. Después de haber tomado en arrendamiento por un mes la casa del español (que había sido confiscada) por cuneta de una familia que debía llegar del campo y que nunca se vio en Bogotá, Basilio se retiró de la capital para acompañar, decía, a un pariente rico que vivía en el fondo de no sé qué provincia. Otros aseguraron que ese tío era completamente imaginario y que durante el tiempo que se eclipsó lo vieron en la choza de su madre entregado al estudio, con la esperanza de hacer una brillante entrada en la sociedad bogotana. (Acosta de Samper, 1869/2004, pp. 50-52)

Se trata, entonces, al igual que en *Tránsito*, de un personaje asediado por acosadores díscolos e inmorales que aparecerían en todas las novelas posteriores de Soledad Acosta. Sus novelas tendrían, dentro del régimen del arte y la economía de la literatura (Shell, 2014), entre muchas de sus posibles labores morales, la de mostrarles a otras mujeres el peligro al que podían enfrentarse y el camino para salir de él. Con matices y muchas diferencias, personajes masculinos engañosos aparecerían después, o al mismo tiempo, en novelas como *Doña Jerónima*, *Constancia* y *Laura*, aunque no necesariamente fueran como Basilio y estuvieran detrás de las ñapangas; algunos parecían buenos partidos para un matrimonio, como era el caso del personaje masculino en *Laura*, un extranjero embaucador de la ingenua heroína.

Pero la ñapanga, en la novelística de Soledad Acosta también podía ser un personaje redimido. Es el caso de Clarissa, la hermana de la protagonista Lucía, en *Una holandesa en América*. Al principio de la novela, se encuentra en un conflicto frontal con su padre, quien la habría convertido en su sirvienta personal; con la llegada de Lucía a la hacienda en la que vivían, Clarissa abandona el hogar de la mano de unos cómicos con quienes termina convirtiéndose en vergonzante, una mujer despreciada por la sociedad del momento, que está a punto de vivir de la caridad ajena.

El personaje debió generarle problemas dramáticos a su autora Soledad Acosta; sin embargo, al final Lucía, convertida en una próspera hacendada y con la ayuda de su amiga intelectual Mercedes, termina consiguiéndole un empleo como costurera en la capital. Es decir, Clarissa pudo haberse redimido a partir de asumir un trabajo decente que le proporcionaría el sustento para no tener que vivir de la caridad ajena. Es probable que ningún escritor y ninguna escritora del siglo XIX, al menos en Colombia, se haya preguntado de forma tan sistemática por el lugar que podía y debía ocupar la mujer en el proyecto de nación que se estarían configurando los regeneradores para el final del siglo XIX e inicios del siglo XX.

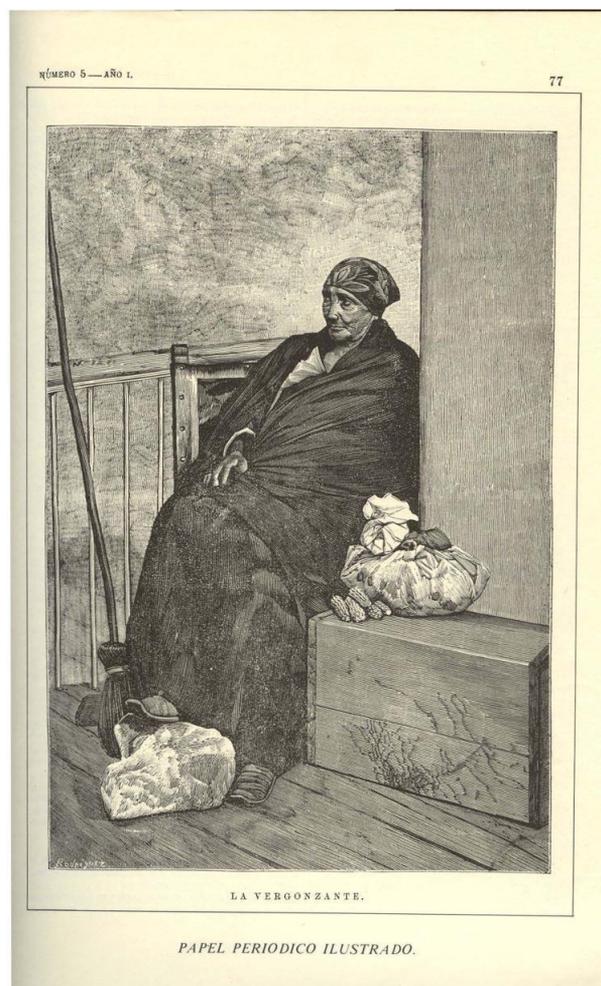
11.5 Las vergonzantes

11.5.1 Del papel periódico ilustrado: vanguardia gráfica y reacción conservadora

En el número 5, del primer año de publicación de *El papel periódico ilustrado*, apareció el grabado de Antonio Rodríguez denominado *La vergonzante* (ver Figura 3). Se trataba de un personaje femenino en un primer plano muy propio del realismo ruso o francés. La imaginación podría hacer creer que, en el periódico, podría haberse publicado un texto que le diera vuelo realista al personaje, que contara las peripecias para que hubiera terminado en el estado de indigencia en el que se encontraba.

Figura 3

“*La vergonzante*”



Fuente: Papel Periódico Ilustrado, Año I, N.º 5, 15 de noviembre de 1881.

Sin embargo, el texto que lo acompaña en el número es bastante reaccionario. Propone que es una necesidad imperante volver a poner en su sitio, o en su quicio, a esa mujer que circula libremente por las ciudades colombianas. Veamos lo que propone su autor Juan de Dios Carrasquilla:

A donde quiera que encaminemos nuestros pasos, hemos de tropezar seguramente con la Vergonzante, enseñando su flaca y estropeada humanidad, envuelta en sucia y rota vestimenta, ya transitando, merced á la garantía de libre circulación é industria, ya en los templos, decidida más por el culto del dios Morfeo que por el culto del Dios verdadero, ó acantonada en el quicio de una puerta, con su envoltorio de ordenanza al lado, bostezando incesantemente y en la tarea de pasar por las armas, vulgo uñas, á los zoológicos insectos comunistas que la tienen sacrificada (pues no hay enemigo pequeño), y cosa rara, aquella mujer, mientras más pesada sea la carga de fatalidad que lleva encima, ménos riesgo tiene de salirse de quicio.

En sus amargos días de prueba (en los cuales nada puede probar, excepto su ineptitud), se dedica á la inocentísima faena, según dicen, de matar el tiempo; necio engaño, él es quien nos mata a todos irremisiblemente.

Trabajoso será el decir á ustedes cuál es su oficio favorito; ella se ocupa de todo y no se ocupa en nada; está en ejercicio de uno de los fuertes y penosos trabajos para una persona delicada y decente: del trabajo de pedir.

Pedir para conservar la vida es casi tanto heroísmo como dejarse morir de hambre.

Cuán espantoso debe ser, para la generalidad de estas pobres señoras, nacidas en el seno de una familia noble y acomodada, arrulladas en dorada cuna y envueltas en pañales de finísimo holan, quedar luego reducidas á la más humillante y triste condición, cual es la de pedir limosna [sic]. (Carrasquilla, 1886, pp. 29-30)

Desde una perspectiva biopolítica y desde el liberalismo decimonónico, “La vergonzante” representa una afrenta a lo que los conservadores regeneradores considerarían un buen gobierno. Se trata de una mujer que “se les habría salido de las manos” al gobierno liberal de ese momento, que ya estaba en sus últimos momentos de hegemonía. Quizás la interpelación más directa a la política de Estado tiene que ver con la “libre circulación” del personaje.

Pero, además, su presencia en las calles sería consecuencia de uno de los fenómenos que más les servía a los conservadores del Partido Nacional y de la Regeneración para justificar una transformación del Estado: abogaban por un gobierno fuerte, centralista y republicano que terminara con la secuencia de guerras del régimen liberal. La vergonzante podría ser una viuda, una huérfana o una mujer que habría perdido a sus hijos y se habría quedado sin el apoyo de los hombres que habrían muerto en la guerra o estarían en el exilio. La guerra de los

regímenes liberales constituía la representación más acabada de la barbarie en el fin de siglo colombiano.

11.6 La normalista que se transforma en Flor de fango

La mejor representación de la Vergonzante, la más completa, no la logra, sin embargo, ninguno de los escritores conservadores, y ni siquiera Soledad Acosta logra narrarla en una aventura completa que le hiciera honores a la imagen realista del grabado de Antonio Rodríguez. Quien se atreve a seguirla en una aventura completa es José María Vargas Vila. Su personaje Luisa García pasa de ser la intelectual tutora de los hijos de un hacendado, a la maestra de escuela acosada por el cura del pueblo. La consecuencia de este suceso sería la persecución de los poderes conservadores que la llevarían a pedir en la calle antes de someterse al poder de la iglesia y de los conservadores. Sobre ella recaería todo el poder biopolítico de los hospicios que no sólo querían sanar el cuerpo, sino también el alma. Luisa prefiere morir antes de someterse a semejante poder. Vargas Vila lo narra con detalle, casi con saña. Sabe que su personaje constituye un ataque frontal al poder que se estaba erigiendo:

Su cabellera, aquella cabellera opulenta y triunfal, que semejaba la cimera de sombras sobre su frente pálida, cortada había sido y rasada a raíz del cráneo, el que, azuloso, blancuzco semejaba una selva recién talada por el fuego;

sus labios exangües; sus facciones modeladas ya por el dedo de la muerte para el gran gesto trágico, y, en la expresión del rostro todo, impreso el grande espanto de la vida, el supremo horror al Destino, al Ciego Irreductible;

al llegar el sacerdote, a la orilla del lecho, la llamó: Luisa abrió los ojos;

el anciano en actitud hierática, deslumbrante, erecto, con algo de espectral y de terrible, tenía la hostia en las manos, y la alzaba temblorosa, más como una amenaza que como un perdón;

con voz fuerte, solemne, se dirigió a la enferma.

–Dios viene a visitaros– le dijo–; pero antes es necesario hacer digna de recibirlo a vuestra alma pecadora, limpia por el arrepentimiento del limo del pecado;

¿os arrepentís de todas vuestras faltas? ¿pedís perdón a Dios, y al mundo, de todos vuestros escándalos? ¿pedís perdón a la Iglesia, y al sacerdote, a quien calumniasteis? ¿declaráis falsa la horrible acusación?

¡Valor, hija mía, valor! –añadió, viendo que los labios de Luisa se agitaban como para hablar;

ella se levantó, apoyándose sobre un codo, mirando fijamente al sacerdote, y a la multitud que, de rodillas, esperaba la confesión salvadora;

el conocimiento de lo que hacía en aquella emboscada alevé, vino a su mente; enrojecieron sus mejillas lívidas; se hincharon las venas de su cuello, casi transparente, y con voz ronca, nerviosa, lenta, dijo:

– ¿Yo? ¿habláis conmigo? yo no tengo de qué arrepentirme; yo no he hecho mal a nadie, yo no he escandalizado, no he calumniado, no he mentado: ¡soy virgen soy inocente!

el sacerdote vaciló.

– ¡Mujer! ¡Satanás os tienta! confesad que habéis pecado, que habéis escandalizado, que habéis calumniado.

– ¡Mentís! –exclamó Luisa, sacando casi fuera del lecho su gusto de espectro su rostro cadavérico... (Vargas Vila, 2004, pp. 267-268)

La Vergonzante era entonces disputada por las distintas fuerzas del régimen del arte. En el régimen ético era indiscutible su lugar, pero en el régimen poético y en el estético había grandes diferencias: solo un intelectual crítico frontal del régimen se atrevió a narrar con detalle una aventura así: a percibirla como una licencia en el régimen estético y a ponerla en un lugar protagónico en el régimen poético.

11.7 Clarissa y Valentina: las vergonzantes en tercer plano

Los conservadores, alineados con el proyecto de la regeneración, ni siquiera la narrarían, le darían una muerte cristiana o la pondrían en un segundo plano, como en el caso de Soledad Acosta, quien la narra en un segundo plano con Clarissa, como ya adelantamos, o la pondría aún más lejos de la trama principal, como un personaje indeseable en la novela inédita *Elisa o los corazones solitarios* (Acosta de Samper, 1876)⁴: Su nombre es Valentina y es la madre perdida de Elisa, la protagonista. Es la vergonzante, que sobrevive con una pequeña pensión que le entregan a cambio de alejarse de su hija. El tema principal de la novela es una osadía de Acosta, si la comparamos con las narraciones de personajes virtuosos como María o la Tránisto de De Silvestre, ya mencionada. Se trata de la mujer infiel que es repudiada por la sociedad y aparece en la vida de su hija para evitar que repita la historia:

Ya la aguardaban porque encontró las puertas abiertas y al entrar al salón la salió a abrazar una mujer pobremente vestida, con la tez ajada, las manos duras, la voz alta y los modales vulgares y toscos.

¡Esta era su madre! Después de los primeros abrazos, que podrían haber sido tiernos y no fueron sino fríos por parte de ella y embarazados por la de Valentina, Elisa se sentó en un sofá a su lado abochornada y sin saber cómo empezar la conversación. No hay nada que rechace tanto la simpatía como la

⁴Aunque la novela está disponible en manuscrito en la Biblioteca Soledad Acosta de Samper (<https://soledadacosta.unian-des.edu.co>), agradecemos a Carolina Alzate por permitirnos conocer su edición de 2009 que aún no se ha publicado.

vulgaridad. La mujer educada con finura huye de la vulgaridad con más horror que del crimen mismo. Confieso que esto es una gran falta y un error de lesa humanidad, pero así es la naturaleza humana y aunque sea yerro es la verdad y la reconozco como un hecho psicológico.

- Eres bella, Elisa -dijo Valentina mirando a su hija con los ojos húmedos-, y te pareces a tu padre. Yo también fui hermosa, pero era otro tipo.

Elisa no contestó.

-Te he mandado llamar -añadió la madre- a pesar de que con ello faltó a una promesa que hice para poder recibir la corta pensión que se me pasa.

- ¿Qué promesa? -preguntó Elisa.

-La de no tener ninguna comunicación contigo ni de palabra ni por escrito.

- ¿Quién madre mía, pudo arrancarle una promesa tan cruel?

-No era cruel, sino justa, contestó ella. Yo había faltado a mis deberes como esposa y como madre y debía sufrir las consecuencias.

Elisa se sosegó y bajó los ojos. Algo de esto había adivinado, pero le dolía que su madre lo confesara. (Acosta de Samper, 1876, p. 75)

La presencia de Valentina ya no era necesaria en la trama de la novela. Elisa aprendería la lección moral y terminaría en un autoexilio al que solo llegaría una amiga religiosa para servir de puente con el narrador, elegido para contar la historia, el pseudónimo y personaje Aldebarán. Soledad Acosta haría así su aporte en la representación de la vergonzante, que constituiría, en temática, percepción-mimesis y creación, una de las metáforas más importantes para el régimen del arte y la economía de la literatura al final del siglo XIX en Colombia.

11.8 Conclusiones

La representación metafórica de un proyecto de nación fue un feliz hallazgo de Sommer (2009), posterior a los estudios de la nación y el nacionalismo de Anderson (1993). Sin embargo, es posible que los actuales horizontes de comprensión permitan plantear una comprensión más diversa. María es una especie de monolito que recoge una única representación de la nación y lo nacional; a su alrededor y a la sombra estaría la constelación de representaciones olvidadas o soslayadas por la historia y la memoria.

Aun cuando la intelectual, la ñapanga y la vergonzante no recogen la totalidad de representaciones posibles de las habitantes de la nación, sí se acercan a la diversidad de mujeres que negociaban con los poderes al final de siglo, al menos en representaciones literarias propias del régimen del arte y la economía de la

literatura que se erigieron para la república centralista que se consagró en la Constitución de 1886.

Es muy probable que todavía queden muchas representaciones por encontrar al pasar más profundamente el cepillo a contrapelo por la historia.

Referencias

- Acosta de Samper, S. (1876). *Elisa o los corazones solitarios* [Novela inédita]. Biblioteca Nacional de Colombia.
- Acosta de Samper, S. (1988). *Una holandesa en América*. Bethencourt e hijos.
- Acosta de Samper, S. (2004). Dolores. En *Novelas y cuadros de la vida suramericana* (pp. 1-72). Biblioteca Nacional de Colombia.
- Alzate, C. (2015). *Soledad Acosta de Samper y el discurso letrado de género, 1853-1881*. Iberoamérica Vervuert.
- Anderson, B. (1993). *Las comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* (E. Suárez, Trad.). Fondo de Cultura Económica.
- Carrasquilla, F. (1886). *Tipos de Bogotá*. Fernando Pontón.
- Centro Virtual Isaacs. (2017, 20 de noviembre). Adelaida Fernández y Ángela Patricia Castro en el IX Simposio Internacional Jorge Isaacs [Video]. You Tube. <https://www.youtube.com/watch?v=JoycDdu0ETo>
- Comisión Corográfica Sponsor & Paz, MM. (1853) Llapangas, Provincia de Popayán. Cauca Colombia, 1853 [Fotografía]. Biblioteca del Congreso de Estados Unidos, <https://www.loc.gov/item/2021670073/>
- De Silvestre, L. S. (1936). *Tránsito*. Minerva.
- Escobar, S. (2009). *Manuela*, By Eugenio Díaz Castro, The Novel About the Colombian Foundational Impasse [Tesis doctoral, Universidad de Michigan]. Archivo digital. https://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/handle/2027.42/62410/sescobar_1.pdf?sequence=1
- González, J. C. (2015). Vargas Vila, intelectual. *Revista Iberoamericana*, LXXXI(252), 805-826. <https://doi.org/10.5195/REVIBEROAMER.2015.7311>
- Navia, C. (2005). María, una lectura desde los subalternos. *Poligramas*, 23, 31-54. <https://bibliotecadigital.univalle.edu.co/handle/10893/2914>

- Navia, C. (2016). Protagonistas de Soledad Acosta, señas de resistencias femeninas. En C. Alzate, I. Corpas (Comp.), *Voces diversas. Nuevas lecturas de Soledad Acosta de Samper* (pp. 175-193). Instituto Caro y Cuervo.
- Rancière, J. (2005). *Las políticas estéticas* (M. Arranz, Trad.). Universitat Autònoma de Barcelona.
- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible*. LOM.
- Rancière, J. (2013). *Aiethesis*. (H. Pons, Trad.). Bordes Manantial.
- Rodríguez, J. (2017). La disputa por la virtud del cuerpo, en Flor de fango, de Vargas Vila. En A. Prieto, A. Uscátegui y E. Lasso (coord.), *Cuerpos y fisuras. Miradas a la literatura latinoamericana* (pp. 141-156). Editorial Unimar.
- Rodríguez, J., Gutiérrez, R., Escovar, E. y Santa, E. (colaboradores). (1881, noviembre). La vergonzante [Imagen]. *Papel Periódico Ilustrado*, I(5). <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll26/id/371>
- Sánchez, J. y Piedras, P. (2011). A propósito de Walter Benjamin. Nueva traducción y guía de lectura de las “Tesis de la filosofía de la historia” de Walter Benjamin. *Duererías. Analecta Philosophiae* (2.ª época), 111-143. <http://guindo.pntic.mec.es/~ssag0007/sumario.htm>
- Shell, M. (2014). *La economía de la literatura*. Fondo de Cultura Económica.
- Sommer, D. (2004). *Ficciones fundacionales: las novelas nacionales de América Latina* (J. Urbina y A. Pérez, Trad.). Fondo de Cultura Económica.
- Vargas Vila, J. M. (2004). *Flor de fango*. Panamericana Editorial.