

Los objetos que cubren y rodean los cuerpos para la escenificación de la apariencia a finales del siglo XIX: sobre los vestidos para el alma.

Resultado de investigación finalizada.

GT 26: Sociología del cuerpo y las emociones.

Elizabeth Vejarano Soto.¹

Resumen:

Esta investigación tuvo como propósito indagar la relación íntima entre el cuerpo y el vestido en el siglo XIX, con base en el análisis de un texto literario, para comprender las maneras en las que los sujetos vivían, sentían, habitaban el espacio y el vestido y el impacto de los textiles y los objetos cercanos al cuerpo en la construcción de subjetividades durante este periodo. También entenderemos que la historia material de la cultura en el Gran Cauca (Colombia siglo XIX), despliega una gramática corporal que da cuenta de la forma como se construye una nación colonial / republicana, a partir de representaciones – o “escenificaciones” – de la apariencia basadas en la preminencia del capital social de blancura.

Palabras clave: Cuerpos, vestuario, escenificación de la apariencia.

Precisiones

La escenificación de la apariencia se define principalmente por ese recubrimiento sólido de vestidos y adornos, de gestos y posturas meditadas, de palabras aromatizadas, ejemplo o modelo del decoro en la compleja red de relaciones que se tejen al finalizar el siglo XIX y en los albores del siglo XX. Las huellas del cuerpo, 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 la piel del otro 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 época. En este juego, el vestido sobrecodifica al 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 plúvicas o multidimensionales”* (Deleuze y Guattari, 2000: 185). El análisis de la escenificación de la apariencia en la segunda mitad del siglo XIX, a través de la novela *María* de Jorge Isaacs, nos ha permitido entender que: 1) dicha escenificación de la apariencia en el contexto estudiado es una 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, siendo lo portado por los sujetos en sus cuerpos, o lo que los rodeaba, sistemas de signos para la clasificación de

¹ Docente Investigadora de la Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño, Programa Diseño de Vestuario de la Universidad San Buenaventura Cali. Magister en Literaturas Colombiana y Latinoamericana de la Universidad del Valle en Cali, Colombia. Autora del libro *Vestidos para el Alma*, resultado de su más reciente investigación.

las diferencias; 2) esa escenificación personal de la apariencia se dará en la novela *María* en el contexto de la hacienda con sus modos de producción y de división étnica del trabajo y, también, en la *Casa de la Sierra*, lugar idílico que habita la familia patriarcal y los enamorados María y Efraín, en la cual se distribuye, se adquiere y acumula el capital simbólico necesario para mantener el status social; 3) el orden estético dominante es dictado desde la *Casa de la Sierra* (centro de blanqueamiento), en relación a 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; 4) el contexto de la novela despliega la escenificación de la apariencia de diferentes corporalidades que representan la división social en la estructura social del Gran Cauca (Colombia) del siglo XIX: amos terratenientes, esclavos, colonos, pequeños propietarios, manumisos y agregados están figurados como sujetos con una posición corporizada(1). Es decir, las prendas que todos los sujetos llevaban puestas en la composición social estudiada en el texto, eran una prolongación de su carne y del destino de su género y condición social. En consecuencia, todos experimentan una relación asimétrica de los cuerpos, desde la cual administran sus corporalidades y vestuarios según el capital social de blancura que poseen (o que les es otorgado por la familia patriarcal), constituyendo el vestuario uno de los elementos, a través del cual los cuerpos viven y sienten la materialidad objetiva de su condición. 5) Se evidencian 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), que 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.

En síntesis, el vestuario y los objetos cercanos a él en el lugar o espacio habitado se conciben a manera de un caparazón de signos que recubren y sostienen al cuerpo, son artefactos que le conceden vivir al sujeto las disciplinas de la socialidad y definen su papel incorporado dentro de ellas. 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 esa fue, en resumen, una labor política del vestido.

La novela *María* de Jorge Isaacs (primera edición 1867), constituye un campo empírico de riquísima información, pues permite desentrañarse historia íntima del vestuario como exterioridad constitutiva al cuerpo, que ha sido organizado en una sintaxis en el fondo de la cual subyace una política de agenciamiento de los cuerpos con fines hegemónicos.

A continuación se presentan ejemplos o casos de usos de vestuarios, objetos, textiles y espacios para la escenificación de la apariencia de los cuerpos de los personajes de la novela *María* de Jorge Isaacs.

A manera de ejemplos

Los vestidos de María (2) y sus breves transgresiones:

El vestido que es coraza sólida afuera, en la vida social, se desprende adentro, en espacios íntimos. Para las mujeres del siglo XIX uno de estos espacios sería el costurero donde el cuerpo de María juega a estar más libre por un momento y el bordado en el que había trabajado por tanto tiempo rueda por el regazo de ella, porque poco importa ya el tejido o el espléndido botón que administra el escote de su vestido. En el capítulo XXVII ella simplemente está allí, libre en el costurero, tal vez recordando los acercamientos que se habían dado durante los meses desde que regresó su primo Efraín de su temporada de estudios en la capital de Bogotá.(3)

El costurero funcionaba a la 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. Por eso generalmente todas las hijas estaban allí reunidas, rodeando a la madre, quien pulía la costura y vigilaba sutilmente la construcción de la feminidad de sus hijas. Es la madre la guía del ordenamiento de las materialidades, porque ella prevé el recorrido de los miembros de la familia hacia diferentes espacios de la casa. El costurero era uno de los espacios especializados de la casa, para forjar la vida interior de las mujeres, a partir de la práctica de un arte de hacer. No obstante, de forma paralela, el costurero era un lugar usado como refugio de las mujeres en las grandes casas del siglo XIX: en la privacidad de este lugar cerrado de la casapodían soltar sus cuerpos y, entre hilos y telas, confeccionaban prendas con las que se imaginaban envolver la piel de las personas de su familia o engalanar sus propios cuerpos. En definitiva, en el costurero las mujeres podían desentenderse, a veces, de las rígidas reglas que instrumentalizaban sus movimientos, en razón del código de la gramática corporal. De allí que en este capítulo (XXVII) María se encuentre en el costurero desentendida de cualquier norma de urbanidad e incluso olvidada de su labor fundamental: el trozo de linón que cosía se le ha caído del regazo y ella está casi que tumbada sobre la silla, abandonada en sus pensamientos, tan libre como quisiera ser. El tejido que borda María en esta escena es el Linón, hecho en hilo de lino muy fino y ligero de ligamento tafetán, a veces con un acabado almidonado, originario de Laón, 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, 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.

Otro espacio interior para las breves trasgresiones y la intimidad de una mujer como María es el lugar de los oficios varios de la casa. Espacio reservado para las esclavas y prohibido para las señoritas. Pero María se encierra allí llena de angustia, porque sabe que Efraín se marchará pronto a Londres. Su objetivo es llevar a cabo una labor que no le estaba permitida a las mujeres de la casa señorial en aquellos tiempos: planchar la ropa, en este caso la que Efraín se llevaría a su viaje. Emprender esta tarea suponía rebajarse a esclava, invistiéndose de una condición inferior; la entrega era íntima, a escondidas, el sacrificio se hacía en silencio (las manos terminaban llagadas por el calor y el peso de la plancha), 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 para palpar y a acariciar las telas que se enredarían en el cuerpo de Efraín, como en un acto fetiche, donde al objeto de 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.

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 de 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” (Isaacs, 2005: 289)

La ligereza de la muselina de su vestido permite que el cuerpo de María quede pegado casi al textil, como una segunda piel, cuyas formas son más fáciles de adivinar. Podríamos decir que, para Efraín, la muselina es la piel de María, la piel a la que él realmente él puede acceder con la mirada y a veces con el tacto casual(4) y que le permite descifrar a su cuerpo interior, casi que tatuado por la vaporosidad de aquel textil. La muselina, por sus particularidades de tersura, fineza y sobriedad, es un textil adecuado para vestir a un personaje como María, quien para Efraín posee todas las cualidades de ese textil en su interioridad. María revela su alma, revistiendo su cuerpo con las propiedades distintivas de la muselina:

transparencia y solidez (Oriol: 368, 1853). 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. Ella sigue el código vestimentario de la época, pero se ha vestido para maravillarlo a él.

La muselina es una 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 *salonieres*, 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 (1850), 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.

En la novela Efraín idealizará esos vestidos de María (y de otros personajes femeninos secundarios en la novela) y examinará la piel camuflada en la tela, absorta, con pliegues que no razonan en la alegría dúctil de un vestido único bailando al compás de los objetos que adornan la casa y de la misma naturaleza. 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; es así como María amarraba y desamarraba su delantal y jugaba 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 en su apariencia o movimiento(5). 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 mujeres 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 en sus labores cotidianas, en el costurero 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 del grupo social dominante. María aparece vestida y con su delantal, revelándole a Efraín que ha estado muy oficiosa. No obstante, ha realizado una labor prohibida, como lo es planchar. Ella aprendió a hacerlo mirando a la esclava Marcelina, a tal punto que luego pudo dirigir a aquella esclava en su labor para que Efraín no le devolviera más las camisas cuando las consideraba mal planchadas (6). 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 ayuda a 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 su esposa. Antes de morir, María pide que le entreguen a Efraín aquel delantal de Gro azul, donde envuelve sus trenzas. Así reafirma que sus posesiones más importantes eran privativas al ideal de conformar una familia a su lado. 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. El delantal es de Gro azul, material que también usa la madre de Efraín en vestidos propios para estar al interior de la casa, supervisandolas labores cotidianas. Gro quiere decir grueso. Es una tela de seda de punto tafetán, sin brillo (seda fuerte) y de cuerpo estructurado (Hallett & Johnston 2010). El Gro es un textil muy noble, de alta calidad que les daba a las señoras el estatus requerido en la intimidad de la Casa de la Sierra, pues les aporta a sus cuerpos 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 para la señora. La norma de urbanidad hacía énfasis en que la señora o la señorita debían procurar corrección muy severa al vestir en todos los contextos y situaciones, y uno de ellos que no se podía olvidar era la vida cotidiana del hogar, como fórmula de disciplinamiento corporal frente a los otros, los familiares. El Gro era un textil que le aportaba al cumplimiento de esa norma. 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.

Relación Tránsito – María, a través de un sombrero:

Tránsito y Lucía son las hijas del colono José. La relación de la familia de la Casa de la Sierra con los antioqueños es cercana, pues constituían estos el ejemplo de cuidado de los detalles y pulcritud de las maneras y las buenas costumbres. El hábitus de la familia antioqueña está formado por valores como la austeridad, la piedad religiosa y el trabajo. Las muchachas montañeses 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. Para ella María si era blanca y por eso le decía “la Virgen de la Silla”, la mujer de blancura idealizada, inmaculada. María establece con Tránsito una relación de hermana mayor y accede a ser la madrina de la boda de Tránsito y Bruno. Su regalo de bodas será el vestido de novia. Una parte muy importante del ajuar que le confecciona es el sombrero de jipijapa(7). Dado a su alto costo, el hecho que lo luzca la hija del colono, 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. El sombrero que engalanaa Tránsito en su condición, es una concesión a su apariencia durante este día especial (igual que en la boda de los esclavos Bruno y Remigia, concesión que otorga el padre en el capítulo V). María confecciona un vestido de bodas para Tránsito que la hiciera lucir bella, pero con sobriedad y que le permitiera conservar el lugar que socialmente ella ocupaba en el contexto de la novela. El pequeño sombrero de Jipijapa es usado como tocado con velillo de novia, una elegancia para la antioqueña, pero que en un vestido de boda acicala su destino. María asiste a la boda de Tránsito tan elegante como si ella misma fuera la novia. La pompa en la envuelve construye un pedestal que ubica a su cuerpo por encima del de Tránsito. 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, que en comparación con el de Tránsito era suntuoso: 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. El color negro de su vestuario 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 el caballo son uno es este pasaje, un híbrido, mitad mujer, mitad caballo, variación del mito griego del Centauro(8). En este capítulo Maria está altiva y rebelde como nunca antes, es la mujer caballo, está dispuesta a todo, no tiene miedo, es bravía, risueña, irónica, juguetona(9). 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.

La noción de vida interior: la norma, la individualidad y el confort.

La Casa de la Sierra es el lugar de ocio, contemplación y resolución romántica de Efraín y de los miembros de la familia. Hablamos, entonces, de una casa diseñada para estructurar la intimidad de sus habitantes y para amansar la cotidianidad, disociando el espacio productivo que estaba en la hacienda, del espacio residencial que es la Casa de la Sierra, lo cual era un signo de suntuosidad material. A diferencia de los colonos y pequeños propietarios, quienes construían una residencia laboral, es decir una casa donde coexistían el espacio para la residencia y el productivo, 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, antes 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. Era la casa de la Sierra una vivienda de campo(10), desde donde se planeaba la domesticación de la naturaleza circundante, lo mismo que de los afectos y se formaba la noción de individualidad de todos los que allí habitaban.

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 por los placeres de la naturaleza.(11). 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, redundaba en una pasión por la vida nacional. De allí que la casa como 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 pasando todos los desafíos de la naturaleza, para llegar a la provincia y llenar espacios significativos: son objetos comprados para el prestigio de sus dueños y con el fin de que el cuerpo tuviera una sensación de confort. Sin embargo, la consciencia 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 constituye una técnica corporal que no todos los grupos sociales de la novela habían incorporado(12) y se da en la relación de los cuerpos y los objetos, generalmente al 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, amigo de Efraín, en el capítulo XIX llega a la ciudad de Bogotá y se encuentra con un objeto para el cual su cuerpo no estaba adiestrado, pues poseía 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 objeto es el sofá de resortes. Después de verificar las dificultades de su amigo para sentarse, Efraín le hace entender, en broma, 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 mejor 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 producir(13): “...*siéntate en esta butaca, que no tiene trampa*” (Isaacs, 2005: 66), le dice Carlos, muy divertido con el episodio.

Esclavos, camisas y cabiblanco:

En la novela *María* se describen diferentes tipos de corporalidades, útiles y clasificables, entre otras cosas, a través del vestido; todas han ejercido una fuerza de instrumentalización de su naturaleza interna y externa(14), 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. La escenificación social de la apariencia, con base en los principios de la limpieza de sangre, incluye a los esclavos y las personas que sirven o se relacionan con esta organización social dentro de la casa- hacienda patriarcal, blanqueados de forma desigual pero desde el mismo imaginario compartido de blancura. Como los esclavos de la hacienda patriarcal de Efraín, pues tienen “más de lo que se merecen”, de acuerdo a 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. Por ellos sus vestidos son definidos por él 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.

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. El vestuario de los esclavos de la hacienda de Emigdio (amigo de Efraín) 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, ordinarias 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 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.

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. 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. 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 donde 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.

El cabiblanco: Correspondía a un elemento de trabajo de campo, pero que sobre todo significaba la jerarquía que podía ostentar un esclavo dentro de su grupo, considerándose como persona de confianza. Era usual que el amo y señor de la hacienda tuviera un esclavo más cercano y a quien encargara la vigilancia del orden en las labores de la hacienda y de la convivencia dentro de la misma. Bruno era precisamente el esclavo de 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, tatuando 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 un 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 adorno sobre 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.

El vestido y el adorno o nadería simple o complejo, adjetiva al cuerpo en grado superlativo, máximo o mínimo, comparativo y relacional. En definitiva, todos, vestido y adorno, el textil y el accesorio, son uno sólo con el cuerpo en movimiento o en quietud y al final nos hablan de la historia de los cuerpos, contextualmente situados, a través de los usos de la cultura material: imaginarios, tradiciones, trasgresiones, normas, discursos dominantes, funcionan a manera de telón de fondo de las dinámicas de la escenificación de la apariencia.

Anexos:

- (1) 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: 69)
- (2) María es la protagonista de la novela, prima huérfana de Efraín. Llegaría muy pequeña a los brazos de la madre Efraín y según voluntad expresa de su padre Salomón debían convertirla en una mujer cristiana, dado que era judía, cambiarían su nombre de Esther a María y sería tan dulce y buena como la misma Virgen María.
- (3) “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. 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” (Isaacs, 2005: XXXVII).

- (4) “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. 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” (Isaacs, 2005: XXXVII)
- (5) “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 (...)”
- (6) 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” (Isaacs, 2005: 287 – 288)
- (7) 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>)
- (8) En el capítulo XXXV leemos: “María iba en él con el mismo aire de natural abandono que cuando descansaba sobre una mullida poltrona”.
- (9) 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”

- (10) 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 tratada 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” (115)
- (11) 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” (40)
- (12) 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” (32)
- (13) “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, 1989: 37)
- (14) 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, 1994:50)

Bibliografía:

- Barney, Benjamín (1995). La arquitectura de las casas de hacienda en el Valle del Cauca. Colombia, Ancora.
- Castro – Gómez, Santiago, 2005. La hybris del punto cero. Ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750 – 1816). Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana.

Deleuze, Gilles; Guatari, 2000. Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia. Madrid, Pretextos.

Falk, Pasi, 1994. The Consuming Body. Finland, Sage publications

Hallet y Johnston, 2010. Fabric for Fashion. L.A, Spiral – Bound.

Hollen Norman, Jane Saddler, Anna L. Langford 1990. Introducción a los textiles. Noriega editores, Limusa.

Isaacs, Jorge, 2005. Obras completas, Tomo 1. María. Bogotá, Universidad Externado de Colombia; Universidad del Valle. Ed. María Teresa Cristina.

Martínez, Carreño, Aída (1994). Los oficios femeniles. En: Revista Historia Crítica. 1994. Bogotá, Universidad de los Andes.

Rybczynski, Witold (1999). **La casa : historia de una idea.** Madrid : Nerea.

Oriol, Ronquillo José (1853). Diccionario de materia mercantil, industrial y agrícola. Barcelona: Imprenta de Agustín Gaspar.