

# SOLEDAD ACOSTA DE SAMPER Y LUIS SEGUNDO DE SILVESTRE: RETÓRICA DE LA “LIMPIEZA DE SANGRE” Y PROCESOS DE SUBJETIVACIÓN EN EL CAMPO DE LA NOVELA COLOMBIANA DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX\*

Paula Andrea Marín Colorado  
*Instituto Caro y Cuervo*

Recibido: 30/09/2011 Aceptado: 17/03/2012

**Resumen:** en este texto analizaré las tomas de posición de Soledad Acosta de Samper (Bogotá, 1833-1913) y Luis Segundo de Silvestre (Bogotá, 1838-1887) en sus respectivas novelas: *Dolores (cuadros de la vida de una mujer)* (1867) y *Tránsito* (1886). En ambas novelas, los autores elaboran una crítica al proyecto de modernización de la nación, tal como se presentaba en Colombia a mediados del siglo XIX. De acuerdo con lo anterior, intentaré demostrar que mientras la crítica de Acosta permite avizorar la emergencia de un ser (femenino, en este caso) en busca de su subjetivación, la de Silvestre configura personajes condicionados por factores

---

\* Este artículo es parte de los resultados del proyecto de investigación “Establecimiento del campo de la novela en Colombia (1820-2010)”, desarrollado bajo la coordinación de Hélène Pouliquen, con el apoyo del Instituto Caro y Cuervo (período de ejecución: 2010-2014).

externos (raza, género). A pesar de esta diferencia, en ambas novelas se legitima el discurso y el proyecto de nación de un individuo criollo (blanco, letrado y de noble cuna) sobre el de “gentes incivilizadas” (Silvestre) o el de civilizadas de manera corrupta (Acosta). De esta manera, el mestizaje como utopía nacionalista de la primera mitad del siglo XIX empieza a quedar atrás.

**Palabras clave:** novela colombiana decimonónica, Soledad Acosta de Samper, Luis Segundo de Silvestre, costumbrismo, modernidad.

## SOLEDAD ACOSTA DE SAMPER AND LUIS SEGUNDO DE SILVESTRE: THE RHETORIC OF “THE PURITY OF BLOOD” IN THE COLOMBIAN NOVEL FIELD FROM THE SECOND HALF OF THE 19TH CENTURY

**Abstract:** in this article, I will analyze the position-making of Soledad Acosta de Samper (Bogotá, 1833-1913) and Luis Segundo de Silvestre (Bogotá, 1838-1887) in their respective novels: *Dolores (cuadros en la vida de una mujer)* (1867) and *Tránsito* (1886). Both novels criticize the Colombian modernization project in the second half of the 19th century. According to this, I will try to prove that whereas the criticism from Acosta allows to understand the birth of a subject (feminine, in this case) and her intimacy, the criticism from Silvestre presents characters subjected to external conditions (race, gender). Despite this difference, both novels justify a nation project based on the superiority of the creoles’ thought (white race, lettered, noble origin) over the “uncivilized people” (Silvestre) or over the civilized ones in a wrong way (Acosta). Thus, the mixed race as a nationalist utopia from the first half of the 19th century belongs to the past.

**Key words:** colombian novel from the 19th century, Soledad Acosta de Samper, Luis Segundo Silvestre, “costumbrismo”, modernity.

### **1. Dolores (cuadros de la vida de una mujer): la blancura como privilegio y marginalidad**

En esta parte intentaré probar cómo Soledad Acosta muestra en *Dolores*<sup>1</sup> el proceso de perversión por el que atraviesa el proyecto moderno, según la percepción de la protagonista. Este proyecto, originalmente, está asociado con la blancura (limpieza de sangre) como símbolo de poder-superioridad (natural) de las élites criollas; así, si

---

1 Dolores fue publicada como folletín en el periódico *El Mensajero* y luego, en 1869, como una de las novelas recogidas en el libro *Novelas y cuadros de la vida sur-americana* (Bélgica).

el proyecto moderno se pervierte, la blancura, también. La protagonista (Dolores), al ser una mujer que deviene leprosa, encarna la blancura heredada (de su padre), pero pervertida por la tergiversación del proyecto civilizador que, en ese momento<sup>2</sup>, está pasando a manos de grupos sociales “ilegítimos” (los blanqueados, los “impuros” de sangre, productos “negativos” de la “entronización” de las reformas liberales) para llevarlo a cabo. El cuerpo de Dolores manifiesta la corrupción del ideal criollo de nación; el orden social que se percibe como degradado, a su vez, corroe la “pureza” de los seres más óptimos para consolidar el proceso de civilización.

Ante esta situación, Dolores se reconstruye desde adentro, se funda a sí misma como sujeto en visible contradicción con su medio degradado. Dolores asume la pérdida de su ideal criollo y muere para ese afuera corrupto, pero nace como sujeto, a través de la escritura y de la renuncia a su papel de mujer en la sociedad tradicional. En Dolores, el ser femenino público muere para que nazca el ser íntimo, fundado en el proyecto letrado; de esta manera, Dolores conserva y resguarda la que es considerada (por la autora) como la parte aún no corrupta del ideal criollo y, de esta forma, asume el proyecto civilizador como un proyecto asociado con el ideal ilustrado, con la educación a través de la cual se forman ciudadanos aptos para construir la nación.

Dolores, al descubrir cuál es la herencia —la lepra— que recibe de su padre (un individuo criollo, blanco, letrado), decide aislarse para constituir su subjetividad sobre la base del proyecto letrado (la lectura, la escritura). Esta elección conlleva dos consecuencias: la doble exclusión social por elegir la escritura y por estar enferma, y la pérdida de su cuerpo público, su muerte social. El sujeto propuesto por Acosta, es un sujeto limitado por las constricciones de la época: la mujer que, para advenir sujeto, debe renunciar a su papel social tradicional —en este caso, por el rechazo a su degradación—, a su actuación —aunque mínima— en la esfera pública; sujeto, entonces, incompleto, quien, sin embargo, enuncia el ideal de Soledad Acosta: una mujer consciente de los poderes que la constriñen y de la importancia de educarse para conseguir su ciudadanía, su lugar activo dentro de la construcción de la nación.

### 1.1. “Civilización vs. barbarie”: una “fiera” letrada

*Dolores* es una novela corta (cincuenta y cinco páginas) estructurada en tres partes: la primera de ellas corresponde a la descripción del paisaje rural, las costumbres y las cualidades de Dolores; esta parte del relato está en manos de Pedro, primo y

2 En *Dolores* es explícita la referencia temporal (1842-1846, fechas consignadas en el diario de la protagonista) en la construcción del relato.

amigo de la protagonista. La segunda, al descubrimiento de la enfermedad de Dolores; aquí, el relato fluctúa entre la voz de Pedro y la de ella. Finalmente, la tercera parte narra la salida de Dolores de la hacienda de su tía Juana para irse a vivir sola en una “choza” (en realidad, una casa pequeña y sencilla, pero con las comodidades necesarias) ubicada en los confines de aquella; en esta última parte, será menor la presencia de la voz de Pedro y mayor la palabra directa de Dolores.<sup>3</sup>

De ángel a monstruo se puede sintetizar la transformación de la protagonista y, aún más importante: de una mujer que posee “la cutis tan blanca y el color tan suave, como no se ve en estos climas ardientes” (*Dolores*: 45), a un ser que siente que ya no hace “parte de la humanidad” (*Dolores*: 90): “cada día siento que me vuelvo cruel como una fiera de estos montes, fría y dura ante la humanidad como las piedras de la quebrada” (*Dolores*: 98).

La transformación de Dolores configura un quiasmo narrativo: mientras los “incivilizados” se “civilizan” a través de estrategias de blanqueamiento, los verdaderos “civilizados” (criollos) se “barbarizan” y pierden su blancura. Los blanqueados salen de la provincia y conquistan la ciudad, mientras que los barbarizados se internan en los montes del “fondo de un bosque americano” (*Dolores*: 98). Dolores pierde (aparentemente) su “insensibilidad” civilizada (asociada al estoicismo) para llegar a la “insensibilidad” bárbara (asociada a la inhumanidad, la crueldad), pierde el logro del proceso de civilización que ella, como criolla-blanca, encarna y se opone así a esa civilización blanqueada (corrupta), a través de su conversión en monstruo-“bárbaro”.

De esta manera, es claro que la elección de la lepra como la enfermedad de Dolores no es gratuita: en la narración se hace énfasis en la pérdida de la sensibilidad como una de las características de esta infección.<sup>4</sup> A pesar de la aparente crueldad de la autora con su personaje, la lepra le permite tres formas de resistencia frente al orden social que se percibe como degradado: exhibir, sin eufemismos, la pérdida de la blancura como un privilegio en desuso dentro de la nueva sociedad blanqueada; renunciar a ser un “ángel del hogar”, representante del “bello sexo”, reproductora de una sociedad con la que no está de acuerdo; y refugiarse como una “fiera de los montes” en los confines de la hacienda, negándose a ser parte de ese proyecto de civilización corrupto. Así, adviene un sujeto femenino definido a través de un oxímoron: la fiera letrada.

---

3 Esta estructura ya había sido señalada en algunos estudios sobre esta novela de Soledad Acosta. Se pueden revisar los consultados para la realización de este artículo en la bibliografía.

4 Esta insensibilidad tendrá un segundo sentido dentro de la narración, el cual será explicitado más adelante y tiene que ver con la presencia de la ambigüedad en el proceso de subjetivación del personaje.

Si los individuos no aptos para llevar a cabo el proceso de civilización “invaden” el espacio reservado sólo para aquellos quienes legítimamente pueden hacerlo (los criollos), entonces la elección de Dolores como representante de los criollos es “invadir” el espacio de los “incivilizados”, aunque sin mezclarse con ellos. De esta manera, emerge en el personaje una nueva forma de subjetividad en la que se cruzan la “civilización” y la “barbarie”; sin embargo, resulta claro que, a pesar de este cruce, es el proyecto letrado el que define esta nueva subjetividad.

El proyecto letrado de Dolores valida el “deseo civilizador” (Rojas, 2001: 185-186) de las élites criollas en dos sentidos: primero, subraya la importancia de la educación en la formación de ciudadanos (mujeres y hombres), una forma de “cultivo de sí” que tiene por objetivo la educación de individuos ilustrados acordes con las exigencias de la consolidación de la nación, aunque no tanto en el terreno político (aspecto que nunca menciona Dolores), sino letrado (más genuino y puro que la política, que puede ser fácilmente corrompida); segundo, resalta la imposibilidad de la mezcla de razas y grupos sociales, pues aunque Dolores viva en los confines de la hacienda, aún en esa periferia evitará mezclarse con otros marginados como ella.

Dolores no se asimila a los otros marginados sociales; por el contrario, subraya su diferencia con ellos a través de su dedicación al estudio y a la escritura, de su acceso a la letra, y de su negativa (y la de su primo) a casarse con individuos “indignos”, diferentes a su grupo social. Ni Pedro ni ella logran casarse, lo que confirma la imposibilidad de encontrar seres “aptos” para una unión legítima (entre criollos) y productiva en la sociedad en la que ellos viven (Sommer, 2004: 41).

### *1.2. Ser nostálgico, ser melancólico: del romanticismo al realismo*

Pedro es el único sobreviviente —tras la muerte de Dolores al final de la novela— de su familia y su mirada es nostálgica frente a un ideal perdido: el del campo. Al principio de la narración, cuando habla de sus planes para el futuro, Pedro afirma:

Yo pensaba, después de hacer algunos estudios prácticos con uno de los facultativos de más fama, casarme y volver a mi pueblo a gozar de la vida tranquila del campo. Forzoso es confesar que N\*\*\* no era sino una aldea grande, no obstante el enojo que a sus vecinos causaba el oír la llamar así, pues tenía sus aires de ciudad y poseía en ese tiempo jefe político, jueces, cabildo y demás tren de gobierno local. Desgraciadamente ese tren y ese tono le producían infinitas molestias, como le sucedería a una pobre campesina que, enseñada a andar descalza y usar enaguas cortas, se pusiese de repente botines de tacón, corsé y crinolina (*Dolores*: 47).

A diferencia del discurso de Dolores, el de Pedro sí incluye juicios de valor (negativos) sobre el orden social y político. Es importante para Soledad Acosta construir su novela a través de la confluencia entre estos dos personajes, pues

ellos le permiten articular su propuesta ético-estética a través de la individualidad masculina y femenina, de acuerdo con sus posibilidades y límites en el siglo XIX. Pedro, a diferencia de Dolores, no puede sustraerse de su cuerpo público, de su cuerpo social (él es un hombre letrado, en todo el sentido de la palabra —educado, además, en la capital—; ella es una mujer aldeana); su discurso le permite al lector entender la situación de Dolores, pues lo que es explícito en el discurso de Pedro, se hace manifiesto a través del cuerpo de Dolores, la crítica hecha por Pedro frente a los cambios sociales es manifestada en la degradación del cuerpo de Dolores, en la pérdida de su blancura.

Pedro, al igual que su padre, es médico, pero, a diferencia de él, hace su carrera en la capital y luego en Europa, aunque al principio de la novela, manifieste su deseo de vivir en el pueblo. De esta manera, cumple el sueño de su padre: “Mi padre era el médico de N\*\*\* y en cualquier centro más civilizado se hubiera hecho notar por su ciencia práctica y su caridad. Al contrario de lo que generalmente sucede, él siempre había querido que yo siguiese su misma profesión, con la esperanza, decía, de que fuese un médico más ilustrado que él” (*Dolores*: 46). Si bien hay un dejo nostálgico en Pedro por esa provincia que empieza a modernizarse, también hay una aceptación de decirle adiós a ese orden que ya no coincide con los ideales ilustrados que encarnaban sus antecesores.

Ambos personajes hacen un duelo por el mundo perdido, por un orden en el que se sentían seguros, en el que su privilegio de blancos, criollos, no era puesto en duda, sin embargo, mientras que Pedro vive este duelo de manera apenas perceptible (su principio masculino lo obliga a que su cuerpo público sea mantenido, por encima de su intimidad melancólica), Dolores encarna el proceso de melancolía y duelo en su propio cuerpo. Así, el duelo de Dolores le permite a Pedro alejarse de la provincia, cortar el puente con ese orden anterior; lo que el lector puede asumir es que Pedro regresará a Europa para seguir en su camino de hacerse un médico más ilustrado que su padre —sin embargo, la narración no muestra, explícitamente, un futuro definido para él—.

En este sentido, la toma de posición<sup>5</sup> de Soledad Acosta en *Dolores* se asimila a la situación descrita por Rojas para la élite criolla después de la Independencia:

“Desaparecida la amenaza de la dominación española, los criollos intentaron identificarse más abiertamente con la civilización europea” (Rojas, 2001: 71). En

---

5 La toma de posición hace referencia al punto de vista axiológico (ético-estético) particular del escritor, puesto en forma en sus obras literarias. La toma de posición del escritor es su respuesta particular a los condicionamientos sociales de su época, el conjunto particular de sus prácticas sociales tangibles en el campo literario, su apuesta estética puesta en forma en el texto artístico (Bourdieu, *Las reglas* 302-309).

relación con lo anterior, es importante señalar que en esta novela, la capital no es tampoco un lugar adecuado para la realización de los personajes en la obra, en este caso, Pedro. La crítica al proyecto moderno en Colombia es doble, desde el punto de vista de la autora: el orden del campo empieza a quedar atrás y con él los privilegios de las élites criollas y aristocráticas<sup>6</sup>; el orden urbano se percibe como corrupto, pues otros valores son los que se imponen, principalmente, el dinero que otorga una posición social, no importa el origen verdadero de quien lo posea.<sup>7</sup>

Cuando Pedro recuerda el momento en que Antonio —hombre que encarna el amor para Dolores— se entera de la verdadera razón por la cual ella rechaza su propuesta de matrimonio, enuncia lo siguiente: “Ese rudo golpe no fue para él causa de desaliento: su carácter enérgico no permitía eso, y al contrario procuró vencer su pena dedicándose a un trabajo arduo y a un estudio constante. Pronto se hizo conocer como un hombre de talento, laborioso y elocuente, y alcanzó a ocupar un lugar honroso entre los estadistas del país” (*Dolores*: 94); poco tiempo después, Antonio se casa. El carácter enérgico de los hombres letrados, contrasta con el melancólico de Dolores, pero es precisamente este último el que le permitirá hacer un duelo que, al mismo tiempo que deja abierto el camino para que Antonio y Pedro puedan realizar su cuerpo social con dignidad, le posibilita fundarse (aunque no realizarse plenamente) a sí misma como sujeto y como mujer letrada (aunque de manera incipiente), esto gracias —como otro acto reflejo de la textualidad novelesca— a su contacto con Antonio y Pedro, quienes le permiten entender la importancia del estudio, de la educación.

El lector no asiste aquí a una posición romántica del héroe, sino realista; aquí el amor no se sobrepone a las miserias de la realidad, sino que la realidad es un llamado para que los personajes asuman de la mejor manera posible su situación, tratando de

6 En la novela, es Julián quien encarna una “aristocracia parasitaria” (Buenahora, 2005: 87). Este personaje, al principio es blanco de las críticas de Pedro, pero luego se convierte en su aliado cuando Antonio lo reta a un duelo. Se deduce, entonces, que, aunque este grupo social también ha perdido sus privilegios en la sociedad actual y ha permitido la degradación de sus valores, aún éstos siguen siendo legítimos en comparación con los que encarnan los blanqueados.

7 El personaje que encarna esta degradación en la obra es Basilio, quien intenta cortejar a Dolores (por su dote, según aclara el narrador) al mismo tiempo que Antonio —amigo de Pedro—; Basilio recibe las burlas de este, de Dolores y de Pedro, por tener semejante atrevimiento. A partir de ahí, Pedro y Dolores empiezan a sufrir lo que el lector entiende, implícitamente, como una venganza de Basilio. Para los protagonistas, don Basilio manifiesta una mezcla “impura” tanto en el terreno intelectual (mezcolanza de saberes que se perciben como gregarios) como en el político, pues sus principios varían, según sus intereses económicos. Aunque don Basilio logra casarse con una señorita de la capital (Mercedes, ex prometida de Pedro), es claro que la narración no aprueba este aparente triunfo del blanqueamiento social, sino al contrario: Mercedes ha dejado de ser digna del amor de Pedro por su carácter variable, “débil y fútil”, por lo tanto, su matrimonio con Basilio sólo le confirma su acertada decisión de alejarse de ella.

mantener una posición distinguida y digna en la sociedad (en el caso de los hombres), tal como lo exige la raza y grupo social a los que pertenecen.

Así como para Pedro la “dosis de realidad” es la muerte de Dolores y para Antonio es la verdad sobre su enfermedad, para ella, es el matrimonio de Antonio, que significa la pérdida del objeto amado y la renuncia completa a su papel tradicional en una sociedad degradada, pero también su muerte. Esta simboliza la tragedia de la mujer criolla a mediados del siglo XIX: el sacrificio de su cuerpo público (la pérdida de su belleza, de su blancura) la aísla y le impide una realización completa, pues la mujer sólo existe para lo público a través de sus roles como esposa y madre; al renunciar a ellos, funda su ser íntimo, su individualidad, pero, en esta época, esa lograda autonomía aún no alcanza —pero alcanzará algún día, parece pronosticar Soledad Acosta— para ser totalmente independiente y activa, desde el punto de vista económico y social (el lector sabe que Dolores puede recluirse en su “choza” a estudiar y a escribir porque son otros los que la sostienen económicamente).

De las descripciones amplias sobre el paisaje y las costumbres, en la primera parte de la novela, se pasa, en la segunda y tercera parte, a la narración sobre las transformaciones de los personajes y, sobre todo, sobre la intimidad de Dolores. De la visión romántica-nostálgica sobre el paisaje y las costumbres del medio actual, la narración pasa a concentrarse en la vivencia melancólica de Dolores y en el advenimiento del duelo en su “cueva” (Gilbert y Gubar, 1998: 110). Allí, se adueña de su intimidad, de sus contradicciones (su negación de Dios, sus deseos de suicidarse, sus estados de locura, las fluctuaciones de su ánimo), reconoce (no elimina) sus impulsos y su sensibilidad, y los canaliza a través de la escritura (su diario, sus cartas, sus composiciones en prosa y verso).

El proceso de ilustración de Dolores le permite recoger los pedazos del cuerpo de su padre (representante del blanco-letrado) e integrarlos a través de su propia representación como sujeto letrado; así, aunque la herencia de su padre sea la degradación del privilegio de blancura, conserva de él la letra que contrarresta su propia fragmentación (aunque no del todo, pues adviene la muerte para ella). Esto explicaría la falta de conexión entre Dolores y una tradición femenina. La presencia de la madre (su recuerdo) es inexistente en la narración, así como su relación con otras muchachas, con sus contemporáneas.

La falta de relación con esa tradición femenina hace que la mujer “no desarrolle completa ni conscientemente el papel de docilidad y sumisión que ella debería desempeñar al haberse plegado a los deseos y la personalidad de su madre, asimilando, las constricciones sociales a las que pasivamente se sometía su progenitora” (Rodríguez-Arenas, 1991: 151), y, en consecuencia, que desarrolle, mayormente, un deseo de dotarse de la figura masculina por representar esta lo intelectual (Alzate, 2005: 117), con lo que ella quiere identificarse. En el caso de Dolores —y de

la misma Soledad Acosta<sup>8</sup>—, por ser “hija de demasiado pocas madres, la escritora [la letrada] siente que está ayudando a crear una tradición viable que surge al fin” (Gilbert y Gubar, 1998: 65), aunque con las limitaciones propias de su condición y de su época.

Dolores no es víctima de una de las enfermedades que rinden culto a la invalidez femenina, a su “fragilidad”: la tuberculosis, las afecciones cardíacas (Gilbert y Gubar, 1998: 69); por el contrario, la enfermedad de Dolores tiene el poder que produce el miedo al contagio —según se pensaba en la época—, pero aún más importante: tiene el poder de obligarla a construir una imagen de sí misma como útil para sí, como responsable de sí. Este es el triunfo de una mujer que asume su proceso melancólico por un ideal perdido (el privilegio de la blancura, en este caso) y que, gracias a ese proceso, se funda como sujeto (negando la subjetividad que le ha sido impuesta desde afuera como mujer “tradicional” e internalizando una norma que elige, que asume como propia, y que instaure su espacio psíquico, íntimo), aunque sea sobre la base del sometimiento propio de la mujer colombiana en la sociedad eminentemente patriarcal de mediados del siglo XIX.

Este sometimiento a la norma patriarcal introduce una ambigüedad en el proceso de individuación femenina: la identificación con el ideal ilustrado ocasiona la desvalorización de sí misma al no tener todavía las vías y las herramientas necesarias para legitimarse como mujer letrada, como mujer escritora en la sociedad Neogranadina del siglo XIX colombiano. Este ideal se instaure en el interior psíquico como un “superyó severo”, como un “juez tiránico” (Kristeva, 1997: 16) que, al mismo tiempo que funciona como mecanismo de individuación de Dolores y defensa contra un afuera degenerado, le impide reconciliarse con su espacio de realización propiamente femenino, según los modelos de la época.

Como consecuencia de lo anterior, el “instinto de muerte” se hace mayor que el “instinto de vida” (Freud cit. Kristeva: 21-22) y Dolores cae en la “asimbolia” (Kristeva, 1997), en la incapacidad para dar sentido: “¿Para quién aprendo yo? Mis estudios, mi instrucción, mi talento, si acaso fuera cierto que lo tuviera, todo esto es inútil, pues jamás podré inspirar un sentimiento de admiración: estoy sola, sola para siempre” (*Dolores*: 99). A la pérdida de la fe en el ideal ilustrado, le sucede la noticia del matrimonio de Antonio y así como el cuerpo de Dolores, literalmente, “cae a pedazos”, también lo hace su Yo, que ya no encuentra identificación posible ni con

8 En el diario de Soledad Acosta resulta claro que su proceso de identificación se da con la figura del padre y no con la de la madre: “[Él era] la única persona que sabía lo que era yo porque me parecía en sus sentimientos, en el genio. ¡[Cuando murió sentí] que el apoyo se me había ido y que estaba sola. Mi madre estaba ahí, pero ella no me comprende, no toma interés en mi instrucción, en mi espíritu. Su amor hacia mí es grande, pero no me conoce.... [18 de noviembre de 1854]” (Acosta, cit. Alzate, 2005: 118).

el objeto femenino (ser esposa-madre) ni con el masculino (ser lectora-escritora). La aceptación de la pérdida del ideal criollo de nación se convierte en un proceso melancólico que deriva en duelo, pero la fragilidad del espacio psíquico que aquel crea no alcanza aún para evitar la muerte del sujeto “como triunfo final sobre el vacío del objeto perdido” (Kristeva, 1997: 14).

Si bien el “matricidio” es la condición *sine qua non* de nuestra individuación (Kristeva, 1997: 30), en el caso de Dolores, éste no sucede de manera óptima, pues aunque ella niega/pierde su objeto de identificación femenino (su realización en una esfera pública de manera tradicional) y elige la idealización del objeto masculino (mundo simbólico, letrado) como sublimación de la pérdida (a través del ejercicio de lectura y escritura) y fundación de su subjetividad, esta idealización del mundo simbólico significa, a su vez, la idealización de una normativa social que le exige recuperar su objeto materno rechazado, a lo que ella se niega por ver ahí la traición al ideal criollo (de allí también, la pérdida de su sensibilidad-cuerpo, asociada siempre con lo femenino, es decir, Dolores ha sacrificado su “sentir” femenino para ser fiel a su ideal “masculino” de nación).

Así, como un personaje de una tragedia griega, Dolores no puede conciliar lo femenino y lo masculino, su mundo interior y las exigencias del exterior, y muere, negándose a participar en un mundo en el cual ya no cree (la esfera pública: madre-esposa) y, a la vez, sintiéndose marginada del mundo en el que cree (el reconocimiento de su talento letrado) y que, por otro lado, está amenazado con desaparecer en medio del que se considera un creciente proceso de blanqueamiento, de “mestizaje” social.<sup>9</sup>

A pesar de esto, el final de *Dolores* representa tres formas del triunfo: el devenir sujeto de una mujer con mínimas posibilidades de lograrlo en un medio como el suyo; el hacer posible que Antonio y Pedro sí encuentren alternativas de vida al aceptar “el veredicto de realidad” por un acto reflejo: la representación de su melancolía en el cuerpo fragmentado, doliente y en duelo de Dolores y, a su vez, la proyección en ellos de la realización de su ideal ilustrado, moderno genuino; y, por último, el triunfo sobre un lector que reconoce la fuerza y la presencia de ese sujeto mujer a través de su narración y de su palabra propia, de su intimidad escrita (sus cartas, su diario, sus

---

9 “Os quieren ilustradas, pero no literatas”, dice Josefa Acevedo, y nada más dicente que esta frase de otra escritora del siglo XIX para explicar la situación del personaje de la novela de Acosta y de la misma escritora posicionada en un campo literario aún no autónomo. A pesar de las campañas para educar a la mujer a mediados de ese siglo, lo que expresa este proyecto es otra más de las contradicciones del “deseo civilizador”: mujer educada (criolla) sí, pero no reconocida por ser letrada, tal como podían serlo los hombres (criollos). El ejercicio letrado se circunscribía a la esfera privada y estaba siempre en segundo lugar después de sus roles como esposa y madre. Aquí el ideal ilustrado no conlleva un ideal de felicidad plena por las limitaciones que tenía la mujer de la época para realizarlo y, por otro lado, porque tal ideal sufre “tergiversaciones” en manos de grupos ilegítimos, pasando de la erudición clásica a la “mescolanza” de saberes (tal como lo ilustra Basilio) o a conocimientos exclusivamente prácticos.

composiciones en prosa y verso). Por eso no es la imagen de Dolores muerta la que cierra la novela, sino su diario, su palabra; en *Dolores*, la escritura no busca agotar la historia que se narra, sino producirla a través de la construcción de una discursividad en la que el sujeto de la enunciación se hace a sí mismo sujeto de su enunciado.

## 2. *Tránsito*: el cinismo criollo como domesticación del pensamiento

En esta parte intentaré demostrar que en *Tránsito*<sup>10</sup> Luis Segundo Silvestre legitima una concepción regeneracionista del proyecto de nación. Con esta novela, Silvestre valida el ideograma<sup>11</sup> “civilización vs. barbarie” al contraponer las “gentes civilizadas” y las “gentes campesinas” y, sobre todo, al construir una representación de estas desde la descripción de tipo costumbrista. De esta manera, el autor niega la posibilidad del mestizaje como proyecto de nación en Colombia y responsabiliza a las “gentes no civilizadas” del fracaso del proyecto de modernización, pues al no corresponder al ideal civilizado, se vuelven instancias inútiles para alcanzar el progreso, y causantes de la pobreza y las guerras civiles que acaecían en el país. Así, la propuesta de Silvestre es ratificar un proyecto de nación excluyente, a través de una propuesta estética anacrónica<sup>12</sup> que busca cerrar los ojos ante la realidad.

### 2.1. *El costumbrismo como velo de la realidad*

*Tránsito* narra la historia de Andrés, hombre de veintidós años proveniente de Bogotá, de buena familia y criollo-blanco. Andrés trabaja como administrador para su tío en Girardot, donde se encuentra una de las sucursales de su factoría de tabaco<sup>13</sup>.

10 Al buscar trabajos críticos sobre la obra de Silvestre, el panorama es desolador. A pesar de su cercanía al gobierno (fue secretario de gobierno durante la presidencia de Mariano Ospina y la de Antonio Cuervo en el Tolima), el desempeño de diversos cargos públicos en el entonces estado soberano del Tolima y la incursión en el periodismo en publicaciones como *La Patria*, *La República* y *El Orden*, la obra de Silvestre apenas es mencionada en las historias de la literatura colombiana como representante del costumbrismo.

11 Remito al trabajo realizado por Irlemar Chiampi sobre lo maravilloso en la literatura latinoamericana. Allí, Chiampi propone seis ideogramas (unidades cultural-ideológico-semánticas) para entender la representación de lo real maravilloso americano en la literatura: América como maravilla, neo-utopía ilustrada, civilización vs. barbarie, América ¿latina o mestiza?, europeísmo vs. indigenismo y mestizaje cultural (Chiampi, 1983: 127-135).

12 El auge de la toma de posición costumbrista se puede ubicar a mediados del siglo XIX (resultado del proyecto de la Comisión Corográfica llevado a cabo entre 1849 y 1858) y, específicamente, en la década de 1860 con la publicación de lo más representativo del género costumbrista en Colombia: *Museo de cuadros de costumbres* (1866), recopilación realizada por José María Vergara y Vergara y otros miembros del periódico *El Mosaico*.

13 En *Tránsito*, la época en que transcurre el relato se infiere a partir de las referencias a revoluciones (Mocho Vargas y Melo, cuando *Tránsito* es una niña –tiene nueve años cuando sucede la revolución de Vargas–) y al auge de las tabacaleras en Ambalema (se infiere, pues, que el presente de la narración está en la década de 1860-1870).

Al regresar de cumplir una de sus tareas en un pueblo ribereño, se le “atraviesa” en su camino Tránsito, una muchacha aldeana, mestiza y pobre que terminará enamorada de Andrés. Él no es indiferente a su belleza; en la narración se la describe como “una muchacha de tez bastante limpia, ojos muy negros y vivarachos, andar desembarazado, como si toda fuese de goznes y muy bien parecida” (*Tránsito*: 19), tan bien parecida —y de color de piel lo suficientemente claro— para que alguien de la capital (acostumbrado a ver verdaderas bellezas, según se sugiere) se fije en ella. Sin embargo, Andrés evitará su trato y su cercanía para cumplir con los mandatos de su tío acerca de lo impropio de trabar relaciones con mujeres de menor rango social (económico y racial). El final de Tránsito es trágico: asesinada a manos de uno de los hijos de un gamonal de la región, quien la acosaba sexualmente.

Todo sentido parece obvio en esta novela y, de hecho, lo es. *Tránsito* presenta un dialogismo mínimo y su discurso se construye a través de la negación a apropiarse de toda palabra ajena; las concepciones de mundo de los personajes están claramente diferenciadas de acuerdo con su raza, posición económica, género y procedencia (provincia / capital) y esto produce que la narración se organice a través de pares dicotómicos: mujer / hombre, mestizo / criollo-blanco, calentano / bogotano, inmoral / moral, incivilizado / civilizado, atrasado / moderno, creencias populares / conocimiento letrado. La interpretación del mundo que construye la obra reproduce (en un nivel simbólico evidente) los discursos políticos de la época (Regeneración) y confirma el orden dominante impuesto por las élites criollas; en este sentido, la narración privilegia el punto de vista de un letrado que elabora una visión negativa sobre la “otredad”.

Una de las principales estrategias para lograr la fijación de este sentido anti-dialógico de la obra es el uso del costumbrismo para representar la realidad. En el prólogo, la novela es presentada de la siguiente manera (por un autor anónimo): “Una de las muestras más simpáticas entre las narraciones colombianas de su género, pues, a descripciones llenas de color y de verdad, se agregan en ella un argumento interesante y un sentimiento delicado y puro que no desmaya; los caracteres están bien definidos, y para el estudio de nuestro folklore tiene gran valor” (*Tránsito*: 9). Lo que se destaca es, entonces, la autenticidad de la representación que logra construir Silvestre, la palabra que fija la comprensión de esa realidad representada.

La narración busca agotar una historia: la de Tránsito, desde el momento en el que se cruza en la vida de Andrés hasta su muerte. Esta narración es adornada con la descripción de paisajes y tipos sociales “propios” de las “tierras calientes”. Cuvardic García (2008) explica, de la siguiente forma, cuál es la intención de los tipos sociales en el costumbrismo latinoamericano:

La intención de los artículos de tipos sociales es perfilar a grandes rasgos un grupo social, un colectivo. Afirman Todorov y Ducrot [...] que el *tipo* se encuentra caracterizado por su estatismo y que, en él, “los atributos no sólo permanecen idénticos, sino que también son muy escasos y con frecuencia representan el grado superior de una cualidad o un defecto (por ejemplo, el avaro que sólo es avaro, etc.).” Se trata de describir lo específico (el individuo) por medio de lo general (el tipo social). Se define, en todo caso, socio-históricamente: el *tipo social* remite a un perfil profesional típico de una sociedad o a las prácticas de sociabilidad cotidianas de los individuos (Cuvardic, 2008: 40).

El estatismo y las descripciones generalizadoras (el uso de epítetos, por ejemplo, que asimilan a los individuos con modelos de la cultura letrada: “estatua de bronce”, “cíclope”, “viejo Neptuno”, “joven Marte”, “prima donna”) son las dos principales características de este tipo de representación. Lo que esto produce es la negación de la subjetividad de los personajes “típicos” descritos, es decir, la imposibilidad de que ellos sean particularizados y que tengan un margen de pensamiento y de acción más libres. Esto lo entiendo como una estrategia de domesticación del pensamiento. Los autores de artículos de tipos sociales y de relatos costumbristas contribuyeron a esta domesticación al propagar una interpretación estática de la realidad y, sobre todo, de las personas que habitan en ella, pues son concebidas como un otro sin valor dentro de lo que se considera la verdadera sociedad: blanca-criolla, letrada, patriarcal y con suficientes ingresos económicos para poner a andar el proyecto progresista que consolidaría la nación.

El culmen de esta domesticación del pensamiento que produce la representación costumbrista es la configuración de Tránsito, es decir, del tipo femenino:

Los tipos sociales femeninos se retratan desde una elevadísima misoginia. [...] Se describen tipos de mujer sexual y económicamente ‘improductivos’ (como es el caso de la coqueta o de la solterona). Se critica desde el patriarcado un tipo social que esta misma ideología se ha encargado de crear. Por su parte, los tipos sociales masculinos, económicamente improductivos y sexualmente productivos, aunque también reciben una crítica moral, esta última se enmarca en el ámbito de la ‘reprimenda’ o reconvencción, más que en el de la ‘condena’, como sucede en el caso de los tipos sociales femeninos (Cuvardic, 2008: 48).

Tránsito es representada como una coqueta e, implícitamente, se sugiere que es por su forma de ser (caracterizada por una temeridad ingenua) que llega al final trágico. Tránsito es un ser improductivo en la sociedad que se desea consolidar, pues, además de pobre, su carácter conlleva desorden en donde quiera que se encuentre (ya sea en la hacienda o en la factoría). Por otro lado, a pesar de que Andrés también haya demostrado tener un comportamiento moralmente “débil” (confiesa que ha

cometido no pocas “locuras” en las fiestas de Purificación), pasional, la narración no lo condena por ello, pero sí a Tránsito. Tránsito, entonces, aparece como un obstáculo en la vida de Andrés del que debe liberarse para consolidarse como un ser productivo y ejemplar en la sociedad criolla.

La narración también condena a los que se atreven a contradecir o a poner en duda la razón del blanco. Los “inferiores” deben respetar y aceptar la voluntad de los “superiores” y, sobre todo, deben actuar según lo esperado por éstos, según el código de comportamiento ideado por ellos, basado en la virtud cristiana, el servicio, la humildad y el eterno agradecimiento por cualquier acción que un blanco “haga por ellos”. Este último aspecto es la característica principal de la domesticación del pensamiento ejercida por los blancos sobre los otros “inferiores”: se les hace creer en la caridad del blanco como una excepción que deben agradecer infinitamente, se les hace creer que no merecen este “buen trato” del blanco, estos “favores” y, así, se forma una actitud sumisa y dependiente entre el blanco y el que no lo es. El “otro” se siente agradecido si lo tratan con amabilidad, si lo tratan con familiaridad, si le pagan un servicio o le agradecen por él; lo que debería ser normal —en una sociedad democrática— se torna una excepción y, peor, se naturaliza, por ejemplo, a través del costumbrismo.

Lo normal no es dar y recibir, no es solicitar un servicio y pagar por él, sino esperar recibirlo porque se tiene el privilegio para hacerlo; esto también confirma otro de los propósitos de la construcción de tipos sociales en *Tránsito*: fijar la bondad, la caridad, la virtud del buen cristiano como un deber de “aquellas gentes” no blancas para con quienes ellos deben servir: los blancos (como una actitud de rezago de la estructura social de la Colonia), en agradecimiento por los “favores recibidos” (la construcción y consolidación de una República).

Esta actitud sintetiza el cinismo de los criollos frente a los “otros” excluidos del proyecto de nación que ellos idearon desde antes de la Independencia y que esperaron consolidar después de ella. La retórica usada para convencer al “pueblo” de la conformación de una nación en condiciones de igualdad, muestra aquí su discurso ideológico subyacente: la exclusión de los que pertenecían a castas distintas a la de los criollos, a la de los blancos “puros”, con la excusa de que ellos no cumplían con los requerimientos del proyecto de modernización, la excusa de que no eran civilizados. Cristina Rojas explica este “carácter “incivilizado” que se atribuyó a quienes estaban vinculados con la producción manual de textiles: los mestizos, los indios, los negros y las mujeres. Sus identidades se definían con atributos pasionales, lo que descartaba canalizar recursos para aumentar su capacidad productiva. Eran percibidos como bárbaros necesitados de la civilización antes de ser asumidos por el mundo productivo” (Rojas, 2001: 198).

Sin embargo, en *Tránsito*, lo que se descarta, además, es la posibilidad de que estos “bárbaros” puedan civilizarse para ser asumidos por el mundo productivo: “Gentes tan salvajes así no se civilizarán nunca; y aunque se pongan botines como el don Urbano, que blasona caballero, te juro que entre sus progenitores ha tenido que haber por lo menos algún arriero; eso si no son dos” (*Tránsito*: 134). El proceso de mestizaje, entendido como blanqueamiento, se juzga también de forma negativa. Los únicos seres dignos son aquellos que han mantenido la pureza de la raza blanca, la “limpieza de sangre”. La otra cara del cinismo criollo se configura en *Tránsito* a través de la culpabilización de los “bárbaros” sobre el fracaso de la modernización del campo y el consiguiente y lógico abandono de los blancos “puros”.

## 2.2. La Regeneración o todo tiempo pasado fue peor

Cristina Rojas explica que, hacia mediados del siglo XIX, la región de Ambalema era “la principal exportadora de tabaco y tenía la fábrica de tabaco más grande del país. Muchos inmigrantes se establecieron en Ambalema. Desde la capital emigraron letrados y comerciantes hacia las tierras bajas en busca de fortuna. [...] Durante el auge del tabaco los jóvenes abogados liberales y los comerciantes de Bogotá se trasladaron a Ambalema, donde se establecieron como hacendados” (Rojas, 2001: 248-249). Este es el cronotopo real<sup>14</sup> de la novela, pero si miramos de cerca el desarrollo de la historia en *Tránsito*, es claro que lo que hace Silvestre es asimilar el tiempo-espacio real al tiempo-espacio novelesco, a través de un sistema simbólico que deja intacta la organización social y ética del mundo real representado en el texto literario, pero que vela la carga ideológica de esta organización, por medio de la suavización de las tensiones sociales en la representación costumbrista; así, el cronotopo artístico permite evidenciar el ideograma “civilización vs. barbarie” presente en la novela.

“Hacia 1875, Ambalema había fracasado como región exportadora de tabaco” (Rojas, 2001: 264), y sabemos también que en 1885 hubo una revuelta liberal que intentaba oponerse al régimen regeneracionista de Núñez, a causa de la pobreza que reinaba en toda la nación; esta revuelta fue reprimida. Estos dos hechos permiten entender mejor cuál es la toma de posición de Silvestre en *Tránsito*, pues ante una

14 El cronotopo concentra el “problema de la asimilación del tiempo real, es decir, el problema de la asimilación de la realidad histórica en la imagen poética” (Bajtín, 1989: 402). El cronotopo es un elemento del análisis textual que permite interpretar la vivencia del tiempo-espacio elaborada en una novela en particular: “Vamos a llamar cronotopo (lo que en traducción literal significa “tiempo-espacio”) a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura” (Bajtín, 1989: 237). El cronotopo artístico enriquece el cronotopo real, pues el autor evalúa la realidad histórica y construye una nueva significación de ella en el texto artístico.

realidad de pobreza y fracaso del proyecto modernizador, la novela propone una vuelta a un pasado desde el cual desea explicarse los motivos de los fracasos del presente. Si la factoría de tabaco no funcionó es porque quienes trabajaban allí eran perezosos, pasionales, adictos al juego, a la bebida, al baile y a las disputas, si el proyecto regeneracionista no funciona es porque la mayoría de la población continúa manifestando costumbres “bárbaras”.

Andrés, como administrador de la factoría, “se identificaba totalmente con los intereses y [...] costumbres puritanas del dueño” (Rojas, 2001: 251). Pareciera que Rojas estuviera hablando de *Tránsito*, pero, en realidad, está hablando de la situación de las factorías de la región de Ambalema a mediados del siglo XIX. La coincidencia entre el administrador descrito por Rojas y la caracterización de Andrés permiten hacer evidente la individualidad que éste constituye, sujeta al poder de su tío como norma patriarcal incuestionable. A pesar de que la narración en *Tránsito* esté en manos de un personaje (Andrés), la focalización interna y su discurso directo no configuran una subjetividad, sino una norma parlante, pues la intimidad de Andrés no emerge en la narración; lo que habla a través de él es el código moral del tío (único representante digno del proyecto modernizador en la región, lo que deja a los hacendados también fuera de este código). Andrés no se hace sujeto de su enunciación, sino que, al igual que *Tránsito*, es sujeto del enunciado, cuya enunciación, realmente, está en manos de la normatividad blanca de la que él acepta ser representante.

Andrés se siente cómodo en su situación privilegiada y cree en ella sin ninguna duda. La prueba de esto está en la construcción del tiempo de la narración: los “-aba” y los “-ían” se repiten incesantemente en la terminación de los verbos como un pasado que no acaba de ocurrir, como unos hechos que no cesan de acaecer, pero allá, lejos de la afectación de quien los recuerda y los narra. La preocupación de Andrés es recordarlos y describirlos lo más fielmente posible, y entendemos que, además, fijarlos en su estatismo, en lo que sigue ocurriendo copiándose a sí mismo hasta la eternidad, en unos personajes que pertenecen al paisaje y que deben permanecer allí, cumpliendo su papel.

Esto pasa con *Tránsito*, con los otros tipos sociales descritos y con la misma naturaleza: *Tránsito* es bella, pero incivilizada; “aquellas gentes” “calentanas” son buenas —en el fondo—, pero “bárbaras”; la naturaleza es bella, pero violenta, tan violenta, tan poco apta para el proceso modernizador, que *Tránsito* muere en un “bello” paraje:

Serían las ocho cuando llegamos al arroyo de Santa Ana, que corre por un cauce arenoso, poco profundo, por entre árboles y matorrales. Al llegar a la banda opuesta, notamos huellas de sangre, y nos internamos por una vereda siguiéndolas. Llegamos a una casita. Endimióñ iba adelante; en el patio de ella había un gran charco de sangre.

Nos acercamos todos, y al mirar hacia la salita, un grito se escapó de todas las bocas. Tránsito estaba allí moribunda (*Tránsito*: 137).

El arroyo poco profundo que corre entre árboles y matorrales, se convierte en un charco de sangre; el paisaje americano es bello, pero suele tornarse siempre violento, incivilizado. Tránsito, la muchacha dispuesta a sacrificarse por su patrón (*Tránsito*: 94), a ser su esclava (*Tránsito*: 95), consigue de él, ya moribunda, un angelical beso en la frente. Andrés huye de la presencia de Tránsito, ésta lo sigue a escondidas y a ella la sigue don Urbano, el hijo de un hacendado, quien le dispara ante su negativa a entregarse a él. La muerte de Tránsito confirma el cinismo de la representación costumbrista —y del mismo Andrés cuando expresa: “¡Qué villanos somos los hombres con las mujeres!” (*Tránsito*: 120): Tránsito muere para que nazca a la vida eterna (*Tránsito*: 140), lo que confirma una estrategia retórica más, utilizada por las élites criollas sobre el pueblo y, aún más, por el gobierno de la Regeneración: la vida verdadera que no está en el aquí y ahora, sino en el más allá, la vida verdadera que los exime de actuar en el presente y deja en manos de otros las decisiones que definirán sus destinos.

El beso de Andrés resume la actitud de los blancos con los no-blancos; se buscan estrategias retóricas (propias del “bien hablar” de la “ciudad letrada”) para suavizar las tensiones sociales, para continuar manteniendo el velo a través del cual se cubre la realidad y se domestica el pensamiento de aquellos a quienes se quiere seguir manteniendo en situación de dominación. *Tránsito* legitima una representación de la realidad que saca del espacio de la acción, sin ruidos, a quienes no pertenecen al grupo letrado y blanco. La tragedia de los dominados recreada en la muerte de Tránsito se “suaviza” a través del beso que, al fin, consigue de Andrés; a través del vestido blanco de desposada con el que visten su cuerpo muerto y que la convierte en “estatua sepulcral de mármol” (*Tránsito*: 144), en la novia de Nuestro Señor Jesucristo, lista para entrar en la Gloria; a través de la justicia de los hombres que nunca llega para la familia de Tránsito (su padre está en la cárcel por culpa de don Urbano —asesino de Tránsito— y, aunque ella ha dado su testimonio al Alcalde sobre el responsable de su muerte, la condena sobre él nunca se concreta en la narración), pero que esperan obtener de la divinidad; a través, finalmente, de la enredadera que Andrés y Endimión siembran al pie de su tumba. La enredadera que, como un adorno, un objeto distractor, cubre, disfraza, la tragedia que representa su muerte.

De esta manera, *Tránsito* cumple el propósito de la Regeneración: por un lado, intentar justificar el fracaso del presente y, por otro, tratar de convencer acerca de la existencia de una realidad degenerada, de un pueblo degenerado, que hay que regenerar (Melgarejo, 2008: 283), y de un pasado que era “de “desconcierto y ruina”, equivale[n]te a un “descenso moral” (1879), mientras que los nuevos son de

“concordia y progreso” (1885)” (Melgarejo, 2008: 291). Positivismo y cristianismo se integran en “lo que podemos llamar un programa del progresivismo cristiano: regeneración política (centralismo), regeneración moral (cristianismo) y regeneración económica (tendencia al proteccionismo)” (Melgarejo, 2008: 298), dirigido a unas masas incapaces de gobernarse.

Este “progresivismo cristiano” de la Regeneración se enmarca en lo que Cristina Rojas denomina el “deseo civilizador” como programa político de todo el siglo XIX colombiano. A partir de la mitad del siglo, este deseo “se encontró con el *laissez-faire* y este último fue subordinado al primero. Como la economía política estaba fundamentada en el deseo de civilizar a las distintas clases sociales, razas y géneros, las premisas del *laissez-faire* no podían ser alcanzadas” (Rojas, 2001: 185-186). La economía se subsume a la política y crea una contradicción irresoluble para el proyecto de modernidad en Colombia: se desea civilizar a las masas iletradas, pero este deseo realmente no se ejecuta, no se lleva a cabo, pues eso equivaldría a aceptar el principio del *laissez-faire*, el principio de respeto por el interés personal y el libre mercado de trabajo, la fuerza de trabajo indiferenciada, lo que acabaría con la relación dominantes / dominados y, así, con el dominio de la élite letrada criolla. Por esta razón, la narración condena a don Trino, pequeño comerciante que compraba el tabaco en las factorías para venderlo él mismo y cuya moralidad es duramente cuestionada por Andrés y su pariente Endimión.

“El fracaso del sector exportador [el fracaso de las factorías en varias regiones del país] tiene que ver con la violencia en las relaciones de producción y con las formas violentas de la explotación de la tierra. La caída en las exportaciones estuvo relacionada con una reducción del precio internacional del tabaco colombiano, precipitada por una baja en su calidad. Los métodos violentos de producción fueron un obstáculo para ejercer cualquier tipo de control de calidad del tabaco para exportación” (Ocampo cit. Rojas, 2001: 176). Realmente, el entorpecimiento de la productividad no se debía al carácter incivilizado de los trabajadores —como sugiere *Tránsito*—, sino a la reproducción de métodos coercitivos sobre los trabajadores (Rojas, 2001: 177), a los métodos de contratación y vigilancia mediados por consideraciones de raza y género (tratadas retóricamente como consideraciones morales) y no por la capacidad de trabajo de los individuos (Rojas, 2001: 249). Estos métodos impidieron que emergiera el interés personal y con él, la posibilidad de echar a andar el proceso de individuación o subjetivación de esas masas “incivilizadas”.

*Tránsito* castiga el deseo de una mujer por ascender en la escala social, por intentar mezclarse con un blanco. El romance frustrado entre Tránsito y Andrés alecciona al pueblo y a los mismos blancos acerca de la impertinencia de querer llevar a cabo un proceso de mestizaje. La estructura de la novela busca también aleccionar, no solo

con la construcción de una representación costumbrista que intenta fijar de una vez y para siempre (naturalizar) el comportamiento de los blancos letrados y los “otros” iletrados, y normativizar las relaciones (im)posibles entre ellos, sino también a través de los refranes que aparecen como títulos de los capítulos y que funcionan como fórmulas fijas que estructuran el pensamiento y reglan las creencias populares, siempre, sobre imaginarios de resignación y confirmación de la lógica sublevación-castigo.

*Tránsito* funciona, entonces, como *enxemplo*, como cuento con moraleja para la instrucción de la nación, con lo cual queda velado el sentido subyacente de dicha estructura: encubrir la verdad de un fracaso y justificar la imposición del programa político regeneracionista, que se podría sintetizar en una “modernización” neocolonialista (sistema capitalista en expansión en el que Colombia era proveedor de materias primas para beneficio de la economía y de los procesos de industrialización de otros países) que servía únicamente a los intereses de los blancos, pero que para los no-blancos señalaba una doble exclusión: por su naturalizada “barbarie” y por las violentas estrategias de “modernización” utilizadas con ellos.

### 3. Conclusiones: las paradojas del “deseo civilizador”

¿Cómo puede entenderse un proyecto de civilización sólo para las élites criollas del país? Entre el “deseo civilizador” y la realidad de su ejecución podemos entender la paradoja de nuestra modernidad. *Dolores* y *Tránsito* exponen esta paradoja que en la primera se traduce en melancolía y en la segunda en cinismo. *Dolores* se cuestiona la pérdida de su privilegio blanco en un orden degradado por lo que ella entiende como la tergiversación del “deseo civilizador”, y resguarda dentro de sí la parte más genuina de dicho deseo: el proyecto letrado. Por su parte, Andrés no se cuestiona su privilegio, sino que lo justifica a través de la condena a los “otros” sociales por su falta de civilización, su exceso de “barbarie”.

Ambas novelas dialogan con la discusión “civilización vs. barbarie” que distinguió los discursos sociales de la segunda mitad del siglo XIX latinoamericano, es decir, con los discursos que evaluaban cuál era la mejor forma de llevar a cabo el proceso de civilización del territorio americano y consolidación de las jóvenes naciones. Durante esta época (1855) también apareció el libro de Gobineau: *Ensayo sobre la desigualdad de las razas humanas*, el cual justificaba la diferencia entre razas que podían civilizarse y aquellas que no. No afirmo que Acosta y Silvestre leyeron a Gobineau (es información difícil de confirmar), pero sí que el influjo de sus argumentos tuvo que ver en la reiteración semántica del “deseo civilizador” de la época, entendido como posibilidad de construir civilización, pero sólo desde y para las élites criollas.

Al descartar que las masas populares y grupos sociales no pertenecientes a estas élites criollas pudieran ser considerados dentro del proyecto modernizador de la nación, al ser considerados como “bárbaros” a quienes ni siquiera valía la pena intentar, realmente, ilustrar, se los excluye doblemente: no sólo desde el punto de vista de su productividad, de su fuerza de trabajo para construir un sistema capitalista no dependiente, sino también desde el punto de vista de la configuración de subjetividades autónomas. Las masas iletradas, “incivilizadas” no poseían ningún medio para salir de su condición, pues cualquier tentativa de hacerlo fue sancionado por las élites criollas: sus intentos de independizarse, económicamente, sus intentos de sublevarse, políticamente, sus intentos de blanquearse, socialmente, fueron siempre blanco de crítica y de juicios negativos.

Esta situación no es frontalmente criticada por ninguna de las dos novelas, sino sutilmente aceptada, en el caso de *Dolores*, y explícitamente justificada, en el de *Tránsito*. Dolores, como “fiera letrada”, invierte los valores “civilizado” / “bárbaro”, pues ella, una aldeana, habitante de un profundo “bosque americano”, elige el proyecto letrado para constituirse como sujeto; de esta manera, Soledad Acosta propone una nueva utopía ilustrada como alternativa al ideograma “civilización vs. barbarie” y, aunque censura todo proceso de blanqueamiento social, defiende, por medio de su personaje femenino, la posibilidad de devenir sujetos (dignos de la blancura criolla) a través de la educación, del saber letrado, como una condición para poder contribuir y participar más activamente en la consolidación de la nación y en la construcción de un proyecto civilizador sin tergiversaciones.

Por su parte, en *Tránsito*, Luis Segundo Silvestre restringe la interpretación del orden social representado y lo subsume a la reproducción simbólica del orden social real. El costumbrismo, como toma de posición del autor en esta obra, obliga a mantener la dicotomía “civilización vs. barbarie”, es decir, a mantener absolutamente diferenciadas las voces de los “otros” sociales y del “nosotros” de las élites criollas (letradas). El uso de coloquialismos, de las descripciones del paisaje y de sus gentes, se convierten en estrategias retóricas que insisten en la distinción entre la palabra propia y ajena, entre lo correcto y lo incorrecto, entre lo normal y lo “bárbaro”. La voz de Andrés se subsume a la voz de una norma patriarcal civilizada, letrada, que es incuestionable, infalible.

En este sentido, resulta claro que la escritura en las dos obras sea diferente: en *Dolores* asistimos al relato de una historia que no se agota en la narración de unos acontecimientos que buscan llegar al final, rápidamente y de manera lógica, sino que, además, ésta se hace discurso, busca una retórica particularizante, para dejarnos ver el advenimiento de un sujeto, de su intimidad melancólica, pero triunfante en un medio que aparece como degradado; en *Tránsito* nos encontramos con la narración

de una historia que sobrepasa el destino particular de los hombres, pues estos son siempre sujetos de la enunciación, pero nunca sujetos de su propio enunciado.

En este orden de ideas, entendemos que mientras la puesta en forma de la melancolía en Dolores, ubica a Soledad Acosta en una toma de posición de tendencia realista, la de Silvestre se acerca al cinismo de la puesta en forma costumbrista; mientras Silvestre encubre la realidad, Acosta descubre la degradación (desde su punto de vista criollo, letrado) de su medio social, a través de la representación de un cuerpo doliente y en duelo. Ambos autores privilegian la imagen de una individualidad criolla como modelo del proyecto moderno nacional, pero para Acosta el futuro de esta individualidad privilegiada parece incierto, y para Silvestre está plenamente justificado. Las posiciones de estos dos autores en el campo literario no pueden desligarse de su filiación política: mientras la novela de Acosta parece darle la bienvenida —comprendiendo con lucidez sus limitaciones y advirtiendo sobre sus contras— al advenimiento de un gobierno de individuos (el proyecto liberal de la década de 1860), la de Silvestre justifica la imposición de un gobierno centralista y proteccionista (el regeneracionista).

## Bibliografía

- Acosta de Samper, Soledad. (2004). *Dolores (cuadros de la vida de una mujer)*. En: *Novelas y cuadros de la vida suramericana*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, Ediciones Uniandes, 45-100.
- Alzate, Carolina. (2005). “El diario íntimo de Soledad Acosta de Samper: configuración de una voz autorial femenina en el siglo XIX”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 62, 109-123.
- Bajtín, Mijaíl. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Trad. Helena Kriúkova y Vicente Cazcará. Madrid: Taurus.
- Bourdieu, Pierre. (1997). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama.
- Buenahora Molina, Giobanna. (2005). “Dolores. Cuadros de la vida de una mujer”. *Poligramas*, 22, 79-94.
- Cuvardic García, Dorde. (2008). “La construcción de *tipos sociales* en el costumbrismo latinoamericano”. *Filología y Lingüística*, XXXIV, 37-51.
- Chiampi, Irlemar. (1983). *Realismo maravilloso: Forma e ideología en la novela hispanoamericana*. Trad. Agustín Martínez y Mária Russotto. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Gilbert, Sandra y Gubar, Susan. (1998). *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Trad. Carmen Martínez Gimeno. Madrid: Cátedra.

- Kristeva, Julia. (1997). *Sol negro. Depresión y melancolía*. Caracas: Monte Ávila.
- Melgarejo Acosta, María del Pilar. (2008). “Trazando las huellas del lenguaje político de La Regeneración: la nación colombiana y el problema de su heterogeneidad excepcional”. En: Santiago Castro-Gómez y Eduardo Restrepo (eds.). *Genealogías de la colombianidad. Formaciones discursivas y tecnologías de gobierno en los siglos XIX y XX*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 278-307.
- Rojas, Cristina. (2001). *Civilización y violencia. La búsqueda de la identidad en la Colombia del siglo XIX*. Trad. Elvira Maldonado. Bogotá: Editorial Norma.
- Rodríguez-Arenas, Flor María. (1991). “Soledad Acosta de Samper, pionera de la profesionalización en la escritura femenina colombiana: *Dolores, Teresa la limeña* y *El corazón de la mujer* (1869)”. En: María Mercedes Jaramillo et al. (eds.) *¿Y las mujeres? Ensayos sobre literatura colombiana*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 289-307.
- Silvestre, Luis Segundo de. [s.f.]. *Tránsito*. Editorial Bedout.
- Sommer, Doris. (2004). *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*. Trad. José Leandro Urbina y Ángela Pérez. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.