

LOS PECADOS DE INÉS DE HINOJOSA DE PRÓSPERO MORALES PRADILLA O LA TRANSGRESIÓN MESTIZA

Celia Rosado Avilés
Oscar Ortega Arango
Universidad Autónoma de Yucatán, Mérida

[Ketzalcalli 1|2008: 93–102]

Resumen: El artículo analiza a la protagonista femenina de *Los pecados de Inés de Hinojosa*, novela de Próspero Morales Pradilla, y su permanencia en la literatura colombiana desde la crónica colonial *El carnero*. Esta figura femenina, recurrente en la novela colombiana, resulta interesante porque es configurada como una mujer mestiza que utiliza su sexualidad como estrategia de transgresión del orden socio-genérico establecido. La buena aceptación de la novela por el público lector contemporáneo, cuyo éxito editorial sólo es comparable con el de *María* (1867) de Jorge Isaac, *La vorágine* (1924) de José Eustacio Rivera y *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez, nos habla de un imaginario vivo y poderoso en donde lo mestizo, en configuración femenina, se vincula con una sexualidad libre, atractiva y peligrosa.

Palabras claves: Novela histórica colombiana, mujer, mestizaje, género.

LA MUJER MESTIZA Y LA HISTORIA COMO ESPECTÁCULO

El éxito editorial alcanzado por *Los pecados de Inés de Hinojosa* (1986) de Próspero Morales Pradilla en el ámbito literario colombiano sólo es comparable con el de *María* (1867) de Jorge Isaacs, *La vorágine* (1924) de José Eustacio Rivera o *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez. Fue editada inicialmente por Plaza y Janes (1986) y entre noviembre de 1986 y marzo de 1988 tuvo siete ediciones. Aunado a ello, logró una fulgurante adaptación como telenovela a cargo de la Radio Cadena Nacional – RCN en 1989, para luego, en la década de los noventa, ser reeditada en varias ocasiones por Seix Barral y Planeta Colombiana.

Pese a la innegable aceptación de la obra por parte del público lector, el dictamen canónico de la crítica literaria colombiana¹ ha sido sancionar, con su silencio, su baja calidad artística y, con ello, ubicarla más cerca de los circuitos de mercadotecnia que de la literatura estéticamente lograda.

Esta situación reactiva, como señaló Seymour Menton (1992) en su texto "*Dos novelas seductoras: la culta y la popular o Genoveva e Inés*", la discusión entre literatura culta y literatura popular en el marco de la novela postmoderna. De acuerdo a ello, la literatura culta presenta obras dotadas de una alta complejidad técnica, estilística, cronotópica, así

como una caracterización bien lograda en los personajes; entretanto, las obras de literatura popular se desentienden de dichos problemas para fijar su objetivo en ser accesibles para una mayor cantidad de lectores:

“Casi por definición, una novela popular tiene que ser accesible a un gran número de lectores, la mayoría de los cuales no pertenecen a la élite cultural. Por lo tanto, ni el argumento ni la caracterización, ni la estructura ni el estilo pueden crearles problemas de comprensión. Al mismo tiempo, el interés del lector tiene que mantenerse con una serie de episodios dramáticos y eróticos salpicados de suspenso y colocados a menudo en un espacio exótico. Con esta fórmula, *Los pecados de Inés de Hinojosa* cuenta con siete ediciones entre noviembre de 1986 y marzo de 1988” (Menton 1992: 2).

La novela está dividida en tres partes: “El bailarín” “El encomendero” y “El árbol”. La primera parte está conformada por siete capítulos, la segunda por ocho y la tercera por cuarto. La novela retoma un hecho histórico y desde la concepción de Hayden White una leyenda vuelta novela. Por ello, los personajes pondrán en cuestionamiento diferentes elementos éticos vinculados con la sociedad colonial neogranadina. Sin duda, *Los Pecados de Inés de Hinojosa* sigue los parámetros marcados por la NNH (Nueva Novela Histórica) en tanto incorpora la historia a la ficción para enfrentar las formas culturales del pasado con el presente y cuestionar los discursos hegemónicos y de poder persistentes, reconociendo los márgenes históricos relegados o periféricos (Guillen 1988, citado por Pons 1996: 73.).

La novela presenta linealidad temporal en su proceso diegético; el cual arranca en 1561 con la muerte de Lope de Aguirre² en Nueva Segovia (Venezuela) y llega hasta la muerte de Inés de Hinojosa en 1571 en Tunja (Colombia); presenta, además, poca diversidad espacial (Carora, Pamplona, Tunja); y una escasa innovación estilística, que incluso llega a caer en anacronismos tales como permitir a la protagonista la lectura de *Las mil y una noches* en pleno período colonial en la Nueva Granada. Sin embargo, resulta interesante que esta obra, tan bien aceptada por el público lector, recurra a procedimientos narrativos de la novela histórica del siglo XIX, tales como el uso exclusivo de un narrador heterodiegético el cual, como comenta Luz Aurora Pimentel: “[...] se define por su no-participación en el mundo narrado, cumplimiento del fenómeno de mediación para la consecución narrativa, para que pueda cumplirse el fenómeno o la ilusión de que los acontecimientos narrados ocurren frente a nuestros ojos y son ‘verídicos’” (Pimentel 2002: 70–71); el asumir una posición externa a la diégesis (extradiegético); y el ubicar el acto de narración en una retrospectiva. Además de lo anterior, el uso de la intriga como un elemento de apelación al lector / receptor contribuye, finalmente, a que se cree una sensación de verdad en el público receptor, muy propia de la novela histórica del siglo XIX. Así, se puede afirmar que una de las características desarrolladas por la novela del siglo XIX, desde Dickens hasta autores latinoamericanos, fue el reconocer a la novela como un artificio discursivo que debía pensarse como un espectáculo para un público receptor.

Con este antecedente, la intención dramática en *Los pecados* de Inés de Hinojosa es doblemente llamativa pues su argumento tiene su fundamento en el capítulo X de un texto colonial, *El Carnero*, de Juan Rodríguez Freyle el cual, sintomáticamente, evidencia estrategias teatrales en su construcción. A este respecto, Luis Hermosilla ha señalado que una de las principales aportaciones de *El Carnero* a la tradición colombiana está dada por su teatralidad discursiva:

“(...) a la obra de Rodríguez Freyle (...) podríamos [catalogarla] como de “teatralidad textual” [pues muestra] el intento de representar las intrigas, la

vida cotidiana de los vecinos de Santafé de Bogotá, en un escenario textual. En *El carnero*, la teatralidad se puede observar principalmente en la interacción de los personajes, los cuales son citados por el narrador en la mayor parte de los casos en que representan un suceso que tiene lugar entre vecinos del Reino” (Hermosilla 1995: 31–38, 42).

Con ello en *El carnero* se intentó contribuir al establecimiento de la “identidad” (Hermosilla 1995: 33) de cada una de las regiones descritas, a la vez que reivindicar la posición social de diversos grupos de conquistadores durante el período colonial.³ Unido a este alegato a favor de la restitución de las castas de los conquistadores, en *El Carnero* se presentó un reclamo contra la incompetencia de los legisladores del Nuevo Reino y las políticas colonizadoras y su impotencia para generar una organización de las prácticas sociales (Dangler 1999: 14–23). Esto hace que en dicho texto, en palabras de David W. Foster, Freyle crea una voz narrativa que registra la incompetencia de administradores y oficiales enviados por el rey para instituir el orden en el Reino de Granada (Foster 1986: 1–15). Desde tal perspectiva, Rodríguez Freyle logró desarrollar una voz narradora con personalidad e identidad propia para manifestar, a lo largo del texto, diversos argumentos a favor de los conquistadores y en oposición a la incompetencia de los españoles enviados por la corona.

El procedimiento que se siguió en *El Carnero* para lograr este objetivo fue introducir dentro de su narración los rumores sobre los conquistadores, los hechos incómodos, los secretos de las familias de la época, los fraudes, las historias sobre brujería, los asuntos de Dios, del diablo y de las mujeres. Así, valiéndose de técnicas novelescas como la individualización de las historias y el manejo del suspenso, *El Carnero* logró evidenciar, ante el espectador/lector del siglo XIX,¹ el repetido conflicto entre la norma/historia impuesta y la vida entre telones a partir del rumor en el universo regional colonial. Es decir, con *El Carnero* se rompió el orden privado a través de la intriga sembrada entre las diferentes historias de los neogranadinos. Para ello, evidenció los modos culturales de la sociedad mestiza que en nada figuraban con los lineamientos ideológicos–literarios que eran legalizados como los básicos para forjar la “identidad europea” en el Nuevo Mundo.

Los rumores sociales incluidos en *El Carnero* dirigieron la mirada del lector–espectador hacia la vida privada para ubicarla como el elemento central del universo social colonial y, por tanto, constituir la en un espectáculo histórico que pusiera en tela de juicio los principios sociales rectores de la cultura europea. Se potenciaba, así, la ruptura de las estructuras impuestas vía una intromisión pública y literaria en el espacio privado de lo “secreto” en donde, como ya se mencionó, se escondían las trasgresiones y se ocultaba la naciente sociedad mestiza. Eje importante en esta situación fue la intromisión discursiva, diversa a la norma literaria, del universo mestizo femenino (visualizado en la presencia del protagónico femenino Inés de Hinojosa) como contrario a los lineamientos ideológicos propuestos en la política oficial colonizadora. Con ello, el lector quedaba enfrentado a los universos privados como una crítica a las políticas oficialistas mediante la construcción narrativa de una mujer mestiza.

De tal manera, y debido a que *Los pecados de Inés de Hinojosa* reescribe una narración de un texto colonial editado durante el siglo XIX, se podría afirmar, entonces, que la idea de construir una novela histórica contemporánea como un espectáculo se articula directamente con la tradición literaria colombiana. Esta forma remanente asumida en la novela de Próspero Morales Pradilla lleva a la necesidad de evidenciar el tipo de “espectáculo” histórico que intenta validar/negar una construcción histórica determinada. En ese sentido, lo primero que llama la atención es que el texto tenga como temática fun-

damental la historia de una mujer del universo colonial neogranadino construida, desde la crónica de *El Carnero* hasta las novelas históricas colombianas del siglo XIX, a partir de la desviación de las normas tanto sociales como sexuales. De tal manera, el eje central para construir este espectáculo “histórico” apunta a una mujer mestiza presentada, a partir de la tradición colombiana, como la encarnación de la desviación de la norma social instituida, a partir del ejercicio de una actividad sexual diferenciada.

LA INÉS DE LOS PECADOS

“La peor desgracia de las mujeres no es haber nacido para que los hombres las disfruten, sino andar por ahí, lejos de un marido verdadero” (*Los pecados de Inés de Hinojosa*: 35)

Muy diferente a la configuración femenina de *El Carnero*, la Inés de *Los pecados de Inés de Hinojosa* es presentada al lector en un escenario social que privilegia la supeditación de la mujer al poder masculino, a través del ejercicio de la violencia física legalizada por el matrimonio. El fragmento que abre la primera parte de la novela, “El bailarín”, finaliza con la consumación del coito en la noche de bodas de Pedro de Ávila y la joven mestiza Inés de Hinojosa, luego de que el contrayente golpeó y flageló el cuerpo de la recién desposada:

“Pedro descargó sus apetitos contenidos y la fiereza de las frustraciones contra el cuerpo de Inés. A cada latigazo crecía su vehemencia, su terrible condición de animal desencadenado, su vida primitiva, su pasión incontrolada. Veía el cuerpo sangrante de la mujer no sólo con odio, sino algo de sensualidad, como si a cambio del coito disfrutara el placer de producir sufrimiento, de retorcer el cuerpo de esa mujer a latigazos, porque le había sido entregada en sacramento hasta el día de su muerte. Cansado del esfuerzo y viendo gotear la sangre, Pedro sintió [...] cómo el deseo principiaba a recorrer sus venas, y esa mujer sangrante podría satisfacerlo. Era hermosa, muy hermosa, le había abierto las piernas ... ¡Estaba erecto!” (Morales Pradilla 1999 (1986): 17).²

El ejercicio del poder masculino, en esa primera noche, erotiza al varón, quien: “[...] la poseyó hasta cuando ambos supieron que, por fin, estaban casados”. (17). Presentados los hechos de esta manera, el lector establece un vínculo de simpatía con el personaje femenino; más aún cuando el narrador informa que las motivaciones que llevaron la agresión sobre el cuerpo de la joven Inés de Hinojosa se relacionan con que trasgredió su rol sexual femenino,³ el cual debía ser pasivo, aún en espacios cerrados como la habitación nupcial. En efecto, luego de la gran celebración matrimonial, el consumo de alcohol hace que el contrayente caiga dormido en la cama nupcial donde la joven mestiza Inés, ilusionada con la noche de bodas, imagina la emoción del coito y toma la iniciativa de desnudarse:

“Inés se reincorporó y sintió la carne cimbreada. Se quitó la pequeña túnica y se sentó en la cama, de espaldas al bulto humano que yacía sobre las sábanas. Luego, con las manos como si no fueran suyas, como si fueran de un ser recién llegado a su aposento para ayudarla a desvestirse, aflojó el ajustador y surgieron los dos senos tersos, redondos, tibios, con pezones trigueños y duros”. (12).

Pero, aún más, realiza la misma operación con su esposo:

“Inés se deslizó al suelo, le quitó a Pedro los zapatos, lo tendió sobre la cama y comenzó a aflojarle los pantalones sujetos arriba de la rodilla. Primero con

suavidad y, luego, con impaciencia, se los bajó y retiró las largas calzas negras, así como también unos calzoncillos de hilo, dejando a la vista el miembro viril, que apenas era un pene flácido rodeado de vello. Tuvo la intención de tocarlo pero le resultaba incómodo”. (13).

Lo importante de este par de acciones (desnudarse y desnudar al “otro” masculino-esposo) es que con ellas Inés de Hinojosa realiza una severa violación a los roles sociales impuestos por el modelo patriarcal a la figura de la esposa. En efecto, para dicho modelo la mujer es concebida como una figura engañosa de la cual los hombres tenían que cuidarse pues su cuerpo se imaginaba como cargado de poderes ambiguos debido a una saturación sexual que se debía controlar en el espacio familiar, por medio de una fecundidad regulada. Tal concepción perfilaba a la mujer como una figura maligna y de espíritu demoníaco y, por tanto, como un agente a ser dominado por el poder masculino. Es decir, dos prototipos de mujer entran en juego en la estructura patriarcal con respecto a la forma de concebir a la mujer: la de María, virtuosa y obediente, y la de Eva, transgresora y causante de los desórdenes divinos.

“Denunciadas durante mucho tiempo como las hijas de Eva por teólogos misóginos y por el clero sexualmente frustrado, las mujeres fueron representadas como insidiosas incitadoras, cuyo objetivo principal en la vida era el de seducir a los hombres ingenuos y entregarlos a Satán” (Perrot Michelle 1993: 184).

Según la visión patriarcal, en todas las mujeres se esconde una Eva, causante e instigadora de los pecados, que desborda pasiones y es más carnal que el hombre. Lo importante de esta categorización es que la mujer mestiza fue asociada, en este modelo, a la imagen de la tentación y, por tanto, fue concebida como portadora de la trasgresión en potencia a través del pecado sexual. Esto fue consecuente con el proceso de colonización en América, pues el mestizaje fue la muestra del fracaso de las estrategias de la cultura dominante por evitar las relaciones interétnicas que violaban las jerarquías de las castas. El vínculo diabólico mujer- sexualidad es conocido por Inés de Hinojosa, quien lo usa como forma de justificación ante los reclamos del marido:

“¿Quién te quitó la ropa, acaso no fuiste tú misma?

–O el diablo. De pronto sentí unas terribles corrientes en el cuerpo mientras tú dormías. Esas corrientes me quitaron todo cuanto me cubría hasta dejarme dispuesta a tus antojos, pero tú no existías”. (16).

Si bien el matrimonio era el único espacio donde la mujer podía desenvolver una sexualidad procreativa, la sexualidad sensual, implícitamente, quedó relegada al espacio de la ilegalidad.

“La virginidad se convirtió en el ideal cristiano y el matrimonio en el último grado de continencia: el único espacio válido para la sexualidad procreativa, pues el placer era concupiscencia y fornicación aún dentro del matrimonio. [...] La reputación de una mujer se cuidaba y permanecía dentro del ámbito de lo privado y, [...] el honor tenía una especial importancia. Toda mujer tenía derecho a hacer gala de él, pero sólo las elites lo definían en una perspectiva exclusiva, pues éste era el carácter que los diferenciaba en la estructura jerárquica colonial” (Borja 1995: 44, 50–59).

Ahora bien, lo interesante de dicha cuestión es que este sistema simbólico, violado por Inés de Hinojosa mediante las acciones antes mencionadas, tenía connotaciones legales. En efecto, a partir de las disposiciones emanadas del Concilio de Trento (1545–1563),⁴ la

actividad evangelizadora se orientó hacia la depuración del cuerpo a partir del establecimiento de un conjunto de prohibiciones carnales que producirían una limpieza espiritual.

Dicho sistema de dominio no sólo fue punto de vigilancia por parte de la iglesia, sino también para la sociedad en general que cuidó que el conjunto de restricciones se cumpliera para mantener el orden público y social (Ceballos Gómez 1995). Así, tanto las relaciones interétnicas como la correcta jerarquización de las castas, se tornaron temas de interés y vigilancia pública en detrimento de la intimidad. Esto conllevó a que las conductas personales fueran estrechamente cuidadas por la iglesia y la sociedad a tal punto que, mediadas por la inquisición, fueron sometidas a leyes penales:

“Todo lo bueno y lo malo, los castigos y las penas, las condenas y los nacimientos reales [...] todo ha de ser público y notorio. [...] Cuando se peca o se delinque, no sólo se ofende a Dios, [...] es a la sociedad toda a quien se está ofendiendo. [...] al ofender a un individuo se está atentando contra Dios, el Rey, la Justicia y los demás habitantes del lugar de donde se es vecino, el escarnio público y la justicia ejemplarizantes son la forma más efectiva de ejercer el control social, control que es pilar [...] del engranaje social” (Ceballos Gómez 1995: 112.).

De tal manera que, a partir del ejercicio activo de la sexualidad femenina y el gobierno autónomo de su cuerpo, Inés de Hinojosa se coloca, al iniciar el texto, en los límites de la ilegalidad socialmente regulada mediante sistemas jurídicos. Esta situación hace que, a los ojos del lector/espectador se dé un choque entre conducta sexual y cuerpo social que, por la perspectiva de la narración, intenta acercar a Inés de Hinojosa al horizonte de realidad del público lector. Tal posicionamiento se intensifica cuando dicha situación narrativa también evalúa, encierra y define la construcción masculina del esposo Pedro de Ávila. Esto porque, como comenta Amparo Bonilla (1997: 146), las diferencias de género⁵ se expresan en el rol social que adquiere cada agente respecto a las relaciones y actividades que se esperan de él. Así, el individuo se caracteriza por ser una suerte de actor que lleva a cabo sus acciones con relación a otro, pero visto y articulado desde un sistema en particular. En tal sentido, la desnudez autorrealizada por Inés de Hinojosa viene a cuestionar la identidad del marido en la medida en que con ello no se define como su propiedad. Esto, como se mencionó anteriormente, es definitivo pues desposee al ser masculino de sus características de agente creador y transformador. Tal situación se evidencia cuando, al momento de despertar de la borrachera, el narrador informa: “[Pedro] observó la desnudez de su esposa [...] Una esposa no podía estar desnuda a cualquier hora sobre la cama, debía respetar y respetarse [...] – ¿Tú me desvestiste? Y... ¿me viste?”(16–17). Así, el cuerpo y la sexualidad de Inés de Hinojosa se instituyen como punto de conflicto, de trasgresión a la identidad masculina, de cuestionamiento al rol genérico socialmente asignado y regulado jurídicamente provocando, finalmente, la violencia contra dicho cuerpo femenino. Por ello, Pedro de Ávila afirma: “Maldita, eres maldita. ¡Eres el pecado!”(17) y, acto seguido, golpea el cuerpo de la joven esposa.

EL SILENCIO Y LA CLANDESTINIDAD:

LOS RECURSOS DE LA MUJER IMAGINADA

Siguiendo con las estructuras del modelo patriarcal, el impulso sexual del sujeto masculino, no era considerado como trasgresión sino como un pecado mínimo puesto que, socialmente, era definido como débil a los impulsos del deseo carnal de la mujer, la cual se

constituye en la culpable de incitarlo ya que, como se mencionó arriba, su cuerpo y sexualidad ocultaban tal principio de trasgresión.

Con lo anterior se suceden dos circunstancias que van acompañando un proceso de silenciamiento de la voz femenina. Por un lado, la restitución de un pasado encarnado en Inés de Hinojosa y, por otro, la necesidad de conservar la violencia sobre la mujer como propia del espacio interior matrimonial. En efecto, una vez había pasado las celebraciones de la boda, Pedro de Ávila agradece a su mujer su prudencia respecto a los golpes recibidos:

“Pedro de Ávila regresó a la alcoba encontrando a su esposa serena, firme, mirándolo desde la cama sin bajar los ojos.

Gracias –dijo Pedro...

¿Por qué?

Por haber callado.

Mi madre fue india.

No lo comprendo.

Ya lo comprenderás”. (33)

El silencio sobre la violencia infringido a la joven esposa se hace necesario en la medida en los golpes violan el modelo patriarcal que, si bien permite un ejercicio de la sexualidad desinhibida y al exterior, no debe permitir que ningún rasgo de deshonor (tal como el golpear a su esposa) deba trascienda los espacios privados.

Guardián del espacio privado y agente de una sexualidad masculina liberada en el espacio público, el modelo patriarcal que encarna Pedro de Ávila se ve afectado y en peligro, precisamente, por la posibilidad de que la mujer haga público un rumor que ponga en tela de juicio su papel social. Esto porque el rumor es, finalmente, un potenciador del escándalo público al subvertir el orbe religioso y civil. Tal situación guiará el comportamiento de los actores, dado que el “señalamiento” de la trasgresión hacia ellos podría verterse en un escarnio público pues la sociedad conforma, finalmente, una unidad para regular el castigo a las acciones ilícitas. En respuesta a ello, los actores individuales (particularmente los mestizos) comprendieron/emprendieron un “juego” de normas que se calificaban en la “aceptación” a la norma y de trasgresión/ clandestinidad de la misma. Esta situación creó una eterna dualidad entre lo lícito y lo ilícito que se constituyó como la respuesta de los diversos actores a la realidad de sus relaciones sociales. Si a lo anterior se adiciona que gran parte de dichas situaciones comunitarias se dieron en núcleos poblacionales distantes, se puede decir que las relaciones sociales coloniales estuvieron, finalmente, reguladas por la clandestinidad:

“La trasgresión a la norma imaginada, impuesta y sostenida por una cultura dominante, chocó de frente contra lo que fácilmente pudo ser la forma de vida “normal” del otro núcleo. Actos, palabras y actitudes que no correspondían a la imagen, se convertían en contradicción dentro del mismo núcleo. Por esto, lo clandestino regulaba las relaciones sociales” (Borja 1995: 57–58.).

Por eso lo clandestino se dibujó como el mecanismo regulador más importante de las relaciones sociales. Lo anterior muestra que, al asumir un silencio sobre la intimidad, se incentivó una fragmentación social en la medida que confirmaron los universos autónomos socialmente diseñados a partir de un sistema de clases que ahondó aún más la división entre la sociedad. Esto es importante pues la sociedad patriarcal teme fuertemente al escándalo social, particularmente a aquel que involucra, actividad sexual:

“El escándalo era incitador y subvertía el orden religioso y civil y más cuando se trataba de relaciones interétnicas: un mal ejemplo. El inconveniente en la moral colonial no era el acto mismo, sino el peligro latente que representaba para la comunidad. [...] La comunidad sabía de la intensidad de las relaciones extramatrimoniales, la gravedad reposaba en que éstas se hicieran públicas. [Por tanto] Vigilar las relaciones sexuales entre estos núcleos se convirtió en una tarea fundamental” (Borja 1995: 61).

Tal ocultamiento/vigilancia se hizo definitivo en la constitución del matrimonio de Inés de Hinojosa, quien encontraba en dicho universo silenciado–clandestino una posibilidad de generar un poder vía la constitución de la sexualidad como un arma que le permitía ubicarse en determinados roles sociales. En este sentido, no hay que olvidar que Inés es una mujer mestiza, hija del conquistador Fernando de Hinojosa, y de, posiblemente, una india panameña. Esto, informa el narrador, era confirmable en Inés de Hinojosa debido a “El color de piel, la manera de mirar, la agilidad del cuerpo y el hecho de andar libremente como si careciera de ropa, garantizaban la raza de su madre [Indígena], complementada con la decisión de ademanes, el movimiento rapaz y la belleza del conjunto, proveniente de sus antepasados andaluces” (18–19). La anterior descripción fija las características fenotípicas propias de un determinado origen étnico como el índice definidor de los comportamientos sociales de Inés de Hinojosa. Es más, a tales elementos étnicos, el narrador le adjudica una serie de características negativas que se articulan con la identidad femenina:

“sobreponiéndose a su condición de mujer y de mestiza, pensaba en asesinar [...] Inés, chupándose los dedos, se sintió la dueña de todo lo visible y lo recordable [...] los músculos y el arrojío de los hombres sirven para cumplir los deseos de las mujeres se decía acariciándose el cabello” (375).

Así, desde una perspectiva patriarcal, el narrador delimita un personaje femenino a partir de su ascendencia étnica, con un poder dado por su sexualidad la cual emerge como capaz de establecer una contrarespuesta al modelo patriarcal. Por tanto, aunque el narrador quiere dirigir la construcción del personaje femenino protagónico Inés de Hinojosa como producto de la violencia inmanente al modelo patriarcal (debido a la violación de su rol como ser pasivo en la sexualidad marital), la inscribe dentro de la ficción, mediante su señalada ascendencia étnica, como un ser que a través de su cercanía al mundo animal–inferior (“rapaz”, “agilidad de cuerpo”, etc.) puede realizar acciones que modifican su destino de animal enjaulado dentro del espacio social del matrimonio. Como se observa, se construye una novela cimentada en principios pre–ilustrados que definen el comportamiento de los hombres más por su ascendencia étnica que por su accionar social haciendo que la novela *Los pecados de Inés de Hinojosa* evidencien una estructura más cercana al sistema social colonial que al republicano del siglo XX.

COMENTARIOS FINALES

Resulta sumamente interesante que la novela histórica colombiana se afincara, como tópico recurrente, en la historia de una mujer mestiza trasgresora de los órdenes sexuales, genéricos y religiosos impuestos por el orden colonial. La novela histórica construida como espectáculo, a partir de rumor, y la imagen de la mestiza que ejerce una sexualidad libertaria y peligrosa, ya que asesina a sus amantes, forma parte importante del imaginario sudamericano sobre el mestizaje, al grado que esta conocida historia ha sido editada en

más de siete ocasiones en su última versión a manos de Próspero Morales Pradilla. Aunado a ello, el éxito de la versión televisiva nos remite a la excelente recepción de obras que contemplan:

- A) La intromisión del espectador en el espacio privado o “secreto de la historia.
- B) Narraciones que presenten formas de transgresión cotidiana en la naciente sociedad mestiza.
- C) Contravenciones a los lineamientos ideológicos propuestos en la política oficial colonizadora. Con ello, el lector quedaba enfrentado a los universos privados como una crítica a las políticas oficialistas mediante la construcción narrativa de una mujer mestiza.
- D) Que parte importante de esa transgresión y/o contravención se figure en actividades sexuales que quebranten la norma de forma intencionada.

De tal manera, el eje central para construir este espectáculo “histórico” se apunta a una mujer mestiza presentada, a partir de la tradición colombiana, como la encarnación de la desviación de la norma social instituida, señalando como el elemento central una actividad sexual diferenciada. De tal manera, lo fundamental es observar cuáles son los elementos de conflicto que afloran con tal situación discursiva. De nuevo se observa, que el elemento étnico se presenta como un factor que contradice al modelo patriarcal impuesto en el orbe colombiano. Sin embargo, el tratamiento dado en la presente novela es bastante diferente. En efecto, en el texto de Próspero Morales Pradilla, el elemento étnico evidenciado en el mestizaje aparece como un indicador que conlleva, indefectiblemente, la caída y final muerte del personaje femenino. El lector/receptor de este espectáculo histórico encuentra un tono moralista que juzga como negativos los intentos de violación de los roles genéricos en relación con la sexualidad femenina. Ante la caída final de las estrategias de contravención del modelo genérico llevadas a cabo por Inés de Hinojosa, el espectador de esta re-construcción histórica se enfrenta a la imposibilidad y/o de transformación y trascendencia de las normas sociales; quizá por ello los novelistas y lectores siguen recreando y re-creándose en la historia de Inés de Hinojosa.

NOTAS

1. No se debe olvidar que la fecha de publicación de *El carnero* fue el tardío año de 1859.
2. En adelante se utilizará dicha edición para referencia.
3. En este sentido no se debe olvidar que el cuerpo no es un simple hecho autónomo y cerrado sino, al contrario, un evento histórico de carácter social. A tal respecto, Judith Butler, partiendo de las reflexiones de Simone de Beauvoir, explica como el cuerpo se establece socialmente como el instrumento mediante el cual una voluntad apropiadora e interpretativa determina un significado para sí. De tal manera que el cuerpo en sí mismo se devela como construcción social de la cultura en cuestión (Butler 2001: 41).
4. Las propuestas del Concilio de Trento deben entenderse como una respuesta a la Reforma Protestante que se estaba desarrollando por esta época en Europa (López 2001).
5. Marta Lamas explica que el género se conceptualizó como el conjunto de ideas, representaciones, prácticas y prescripciones sociales de una cultura en cuestión tomando en cuenta como eje central, la diferencia anatómica entre hombre y mujer para construir, simbolizar lo que es propio de los hombres –masculino– y lo que es propio de las mujeres –lo femenino– los cuales se determinan mutuamente (Lamas 2002: 132).

REFERENCIAS

- Ayala Poveda, Fernando
2002 *Manual de literatura colombiana*. Bogotá: Panamericana.
- Bonilla, Amparo
1997 Los roles de género. En Fernández, Juan (coord.): *Género y sociedad*. Madrid: Pirámide,.
- Borja, Jaime Humberto
1995 Sexualidad y cultura femenina en la colonia. En Borja, Jaime Humberto: *Las mujeres en la historia de Colombia. Mujer y Cultura*. Tomo III. Bogotá, Norma,
- Butler, Judith
2001 *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. México: Paidós.
- Ceballos Gómez, Diana Luz
1995 *Hechicería e inquisición en el Nuevo Reino de Granada. Un duelo de imaginarios*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia,.
- Dangler, Jean
1999 “Memory and the Book in Rodríguez Freyle’s ‘El Carnero’”. *Revista de Estudios Colombianos*. No. 20: 14–23.
- Foster, David W.
1986 “Notes Toward Reading Juan Rodríguez Freyle’s ‘El Carnero’ The Image of the Narrator”. *Revista de Estudios Colombianos*. No. 1: 1–15.
- Hermosilla, Luis
1995 “La actuación narrativa en El carnero de Juan Rodríguez Freyle”. *Revista de Estudios Colombianos*. No. 15: 31–38.
- Lamas, Marta
2002 *Cuerpo: Diferencia sexual y género*. México: Taurus.
- López Rodríguez, Mercedes
2001 *Tiempos para rezar y tiempos para trabajar. La cristianización de las comunidades muiscas coloniales durante el siglo XVI (1550–1600)*. Bogotá: Instituto Nacional de Antropología e Historia – Colección Cuadernos Coloniales.
- Mentón, Seymour
1992 Dos novelas seductoras: la culta y la popular o Genoveva e Inés. Ponencia inédita presentada en la Universidad de Kansas, noviembre 10 de 1989. University of California.
- Morales Pradilla, Próspero
1999 [1986] *Los pecados de Inés de Hinojosa*. Bogotá: Seix Barral.
- Perrot Michelle, Duby Georges (dir.)
1993 *Historia de las mujeres. Del renacimiento a la edad media. Los trabajos y los días*. Madrid, Taurus, 1993.
- Pimentel, Luz Aurora
2002 *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: Siglo XXI.
- Pons, María Cristina
1996 *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX*. México: Siglo XXI.
- Rodríguez Freyle, Juan
1999 *El carnero*. Bogotá: Panamericana Editorial.