

## **La *Diana cazadora* de Clímaco Soto Borda: un discurso disonante del fin de siglo**

**James J. Alstrum\***

**Illinois State University**

*Para J. León Helguera*

Aunque a primera vista *Diana cazadora* (1915), la novela del bogotano Clímaco Soto Borda (1870-1919), parece tener poco que ver con la historia turbulenta de Colombia, un examen más profundo de su lenguaje figurado y textos intercalados, revelará que constituye una verdadera alegoría del caos ético-moral prevaleciente en la capital al final del siglo XIX. Los sucesos ficticios, los cuales transcurren durante unos pocos días, coinciden con los principios de la Guerra de los Mil Días: la guerra civil más sangrienta entre liberales y conservadores acaecida hasta aquel entonces. Esta lucha fratricida puso fin a un siglo de inestabilidad política e inauguró la transición hacia una transformación socio-económica y un nuevo orden civil, justo en el momento cuando el modernismo se imponía en todas partes de Hispanoamérica.<sup>1</sup>

La trama de los hermanos Acosta que representan la alta burguesía bogotana durante la época decimonónica, corre paralela con los sucesos alejados de la contienda civil a la cual se alude reiteradamente en el texto como "la guerra".<sup>2</sup> Tal repetición funciona como una especie de leitmotiv

\* Illinois State University, Campus Box 4300, Normal, IL 61790-4300. USA, jjalstr@ilstu.edu.

1 Cuando estalló esta guerra civil ya existía por lo menos en Bogotá si no en el resto de Colombia, una confluencia de circunstancias literarias y económicas, las cuales según Ángel Rama, le fueron más propicias al florecimiento del modernismo: "Esta convivencia del ambiente mercantil y de la bohemia literaria, de comerciantes y cigarras en un medio dominado por las transacciones económicas, da la pauta de la dinámica social sobre la cual se genera el fenómeno modernista" (Rama, 1970, 26; cf. Onís, 1961, XV). Es valioso tener en cuenta además lo que estaba sucediendo al resto del microcosmos latinoamericano de este entonces; cf. el estudio histórico global de Skidmore y Smith, 1989, 46-89.

2 Los factores económicos y la opulencia reinante en Bogotá antes del comienzo de la guerra civil precipitado por caídas en el valor de la bolsa del café en el mercado mundial, se presentan de una manera convincente en Bergquist, 1978, 103-132.

en el trasfondo de la novela. De ahí al texto se le puede signar un carácter alegórico de parábola a la vez que la presencia de ciertos personajes caricaturescos como *Pelusa* (el epítome del bogotano tradicional y pueblerino) y textos intercalados y a menudo parodiados como *Thäis* (1890) de Anatole France (1844-1924), nos permiten clasificar la novela del colombiano como una sátira de acuerdo con los patrones básicos de confección narrativa señalados primero por Northrop Frye (1971, 131-239) y más tarde por Hayden White (1973, 1-42). Además, en cuanto al empleo de los tropos en el discurso narrativo tal y como los concibe White, hay un juego verbal fascinante de metonimia en referencia a los nombres de muchos de los personajes principales y de ironía alusiva al fijarse en su comportamiento psicológico y función estructural para el ordenamiento de eventos ficticios e históricos (31-38).

Para poder apreciar plenamente la confluencia de historia real y literaria por medio de intertextualidad con la alegoría satírica de Soto es necesario resumir primero los hilos narrativos de la trama. Al comienzo de la novela, después de una descripción nitidamente alegórica de la Plaza de Bolívar que sirve para ambientar la obra, se relata la vuelta de Alejandro Acosta a Bogotá después de dos años en Europa. Durante su ausencia, Alejandro ha vivido en París y viajado por Europa gastando con toda liberalidad su patrimonio mientras añora la patria chica y contempla todo con la desgana y hosquedad que siempre le han caracterizado. A su regreso a Bogotá, encuentra a su hermano menor Fernando, de apenas veinticinco años, con aspecto cadavérico y luego se entera mediante sus encuentros y conversaciones con Pelusa y su mejor amigo Antonio Valverde, de que el joven ha desperdiciado toda su herencia y caído física y moralmente debido al alcoholismo y una obsesión erótica con la ramera llamada Diana. Alejandro intenta salvarle la vida a su hermano pródigo pagándole un viaje a Lima para que se aleje de los atractivos irresistibles y perjudiciales de Diana. Mientras tanto, Diana, quien se ha convertido en la hetaira más popular de la ciudad después de haber emigrado desflorada y abandonada con un hijo natural unos pocos años antes, se enfurece al saber la noticia de la partida de Fernando porque codicia la fortuna de Alejandro por conducto de su hermano menor. El chismoso e imprudente Pelusa le informa a Diana para dónde se ha ido Fernando y entonces ella le manda una carta amorosa que lo convence de volver a Bogotá y olvidarse de las promesas hechas a Alejandro. Para despistar a Alejandro, Fernando emplea a un vagabundo llamado Manzaneque a quien entrega plata, ropa y cartas de recomendación para que éste les envíe telegramas a su hermano y a Valverde desde todos los lugares de paso en el camino a Lima. De vuelta a Bogotá,

Fernando cae de nuevo en el doble vicio de las borracheras y los amores desatinados para con Diana. Debido a la rapidez con la cual empiezan a llegarles los telegramas y por algunas letras de cambio de deudas recientes a nombre de Fernando, Alejandro y Antonio se dan cuenta que Fernando ha regresado y lo buscan en balde sin poder rescatarlo a tiempo. Cuando Fernando ya ha gastado toda su fortuna, se ha emborrachado por completo y agoniza embriagado, Diana y doña Celestina, su alcahueta y dueña de una licorería, lo echan a la calle abandonado a su suerte porque ahora codician más el dinero de dos excongresistas. Pelusa descubre a Fernando, todo harapiento y agonizante, en plena calle después del toque de queda. Lo lleva a la casa de Alejandro. Su hermano mayor y Valverde, quienes habían sido impedidos de salvarlo por el estado de sitio decretado a consecuencia de la guerra, observan angustiados la horrible muerte de Fernando. Lo entierran al día siguiente con mucha pompa y ceremonia ostentosa dándose cuenta los dos con mucha amargura de la gran hipocresía del medio ambiente social por la gran concurrencia que acompaña el féretro a la catedral y al cementerio. En la última escena de la novela, le llegan dos telegramas a Alejandro. El primero es apócrifo y atribuido a Fernando pero el otro está dirigido al hermano desaparecido y firmado por Manzaneque. En el último, el cómplice e impostor de Fernando le pide perdón por haberse quedado con todos los bártulos del desaparecido y con lo que importaba mucho más, el uso de su nombre y buena fama en Lima por medio de las cartas de recomendación. Sumamente disgustado, Alejandro le prende fuego a los dos telegramas y la novela termina con una descripción de la llama y del humo que se disipa en el viento.

No obstante los obvios toques melodramáticos y sensibleros de la fábula, los cuales están a tono con el gusto popular de la época decimonónica, lo más interesante de la novela es el juego verbal con los nombres cultos y vulgares presentes en el lenguaje junto con la intercalación de textos literarios aparentemente ajenos. Aunque la yuxtaposición de tales elementos le dota al texto una apariencia disonante, sirve también para subrayar una disidencia ideológica y desencanto con los dos partidos tradicionales (Liberal y Conservador) que habían sometido de nuevo el país a una hecatombe inútil. De todas maneras, el texto novelesco de Soto presenta una estampa inusitada para su época y requiere que el lector no sea solamente culto, sino capaz como el de hoy en día de participar en el ensamblaje narrativo. Además, la presencia de obvias alusiones a la mitología greco-latina u obras clásicas tales como *La Celestina* (1499) de Fernando de Rojas o *La Diana* (1559) de Jorge de Montemayor (1520-1561), más la interposición de otros

paradigmas intertextuales escritos por contemporáneos como José Asunción Silva (1865-1896), Julio Flórez (1867-1923), Rubén Darío (1867-1916) y France, representan un intento de encontrar una forma textual prosaica y poética al mismo tiempo que reflejara la conciencia de escribir en una confusa coyuntura histórica y desilusionante para Bogotá. Una serie de sucesos violentos y desalentadores desmitificaban el ambiente arcádico y provinciano de la otrora Atenas Sudamericana.

Aunque en el momento de la escritura de *Diana cazadora* el movimiento modernista se encuentra en su apogeo, es bien sabido que escaseaban, sin embargo, novelas escritas por los originadores de la prosa artística. Es curioso anotar también, como lo ha hecho acertadamente el crítico argentino Enrique Anderson-Imbert, que en Colombia surgieron en la misma década dos novelas modernistas: *De sobremesa*, la obra póstuma de Silva y *Diana cazadora* de Soto.<sup>3</sup> También, a diferencia de la más conocida novela modernista del argentino Enrique Larreta (1875-1961) que remontaba a épocas y escenarios remotos en el tiempo y el espacio, las novelas modernistas de los dos colombianos tratan asuntos contemporáneos con la vida de sus creadores, quienes no ocupan posiciones de poder socio-político sino son más bien intelectuales marginados. En el caso particular de Soto, pertenecía a un cenáculo literario de disidentes al gobierno conservador de la Regeneración llamado *La Gruta Simbólica*. Soto se había destacado como epigramatista y periodista escribiendo bajo el seudónimo de Casimiro de la Barra una serie de crónicas satíricas recogidas en un libro titulado *Siluetas parlamentarias* (1897). Había publicado también una obra teatral llamada *Cómo pasan las cosas* y un libro de cuentos titulado *Polvo y ceniza* (1902). Dentro de su novela aparecerían trozos de epigramas, teatro y semblanzas de varios de sus personajes ficticios más textos intercalados de sus conciudadanos (Flórez y Silva) o contertulios (Flórez).<sup>4</sup> En *Diana cazadora* parece como si Soto procurara dar muestra

3 Sin embargo, el argentino no entra en detalles y menciona la obra de Soto Borda en una lista que incluye además la novela *Pax*, escrita en colaboración por Lorenzo Marroquín (1856-1918) y José María Rivas Groot (1863-1923), según Antonio Curcio Altamar, 1975.

4 La novela del argentino a la cual me refiero aquí fue *La gloria de don Ramiro* (1908). Con la excepción de unas pocas páginas que le dedica a la novela Curcio Altamar en su sobredicho libro sobre la novela colombiana, son pocos los críticos colombianos que le han prestado la debida atención al escritor bogotano. Sin embargo, aunque no tiene que ver con su novela, la crítica de Gilberto Gómez Ocampo (1989, 149-173) sobre *Polvo y ceniza*, puede abrir nuevos derroteros.

cabal de todo su virtuosismo prosaico, lírico y dramático dentro del marco novelesco. Además de su mutuo interés en la época de su gestación, las dos novelas modernistas se asemejan por la conciencia metatextual que se exhibe en ellas. En ambas novelas hay uno o más de los personajes principales dedicados al cultivo de las letras y por eso se someten a una suerte de autocrítica dentro del texto que van elaborando al desempeñar un papel doble de lector/escritor. Por ejemplo, José Fernández, el narrador/protagonista y alter-ego de Silva en *De sobremesa*, mantiene un diario de apuntes críticos acerca de su vida y arte.<sup>5</sup> De igual modo, Antonio Valverde, el amigo íntimo y confidente de Alejandro, que atestigua las penas ocasionadas a éste por su hermano, es también poeta y literato. Compone un diálogo dramático y metateatral que lee a Alejandro y luego los dos lo comentan críticamente. El diálogo escrito por Valverde es una parodia del teatro del dramaturgo español José Echegaray (1832-1916) que él mismo califica como "un *drama* redondo, en tres actos, *echegarayuno*" (Soto Borda, 1971, 95).<sup>6</sup> Esta obra teatral intercalada representa más bien un *sainete* muy apropiadamente colocado en medio del capítulo siete de la novela y lleva el título irónico "A las puertas de la muerte" (Soto, 96-99) porque coincide con el punto cambiante de la obra narrativa. Es aquí donde Fernando, alejado de Bogotá en Serrezuela rumbo a Lima por el Magdalena, decide literalmente cambiar de destino y regresar a Bogotá para proseguir sus amores con Diana. Es una pieza teatral que se burla de la noción de hacer teatro aunque viene cronológicamente en la novela después de todo un capítulo que describe el gran teatro del mundo bogotano cuando en vísperas del supuesto viaje redentor de Fernando, Alejandro lleva a su hermano, Valverde y Pelusa a ver un espectáculo escénico en donde todo el enfoque narrativo y descriptivo recae sobre Diana, Celestina, y los demás que asistían a la función vespertina, detallados todos desde la perspectiva elevada e irónica de un palco teatral. Todo el *sainete* es un juego de palabras de acuerdo con las convenciones estilísticas del género chico en que Alejandro interrumpe

5 Es bastante iluminadora la discusión de este aspecto del arte narrativo de Silva contenida en Romero, 1989, 15-26.

6 Si lo hubiera tenido a mi alcance, habría preferido citar solamente de la edición original de la novela, la cual, según Curcio, apareció así: *Diana Cazadora*. "Noveja escrita en la guerra de 1900". Bogotá: Imprenta Artística Comercial, 1915. Sin embargo, todo lo citado en el texto con las páginas correspondientes anotadas entre paréntesis, proviene de aquí en adelante de la edición popular de Bedout.

continuamente la lectura de la acción (i.e., *drama* en griego) o lectura dramática que intenta realizar Antonio subvirtiendo y aniquilando por completo la vocación teatral de su amigo. Alejandro comenta al final del tercer acto, el cual corresponde con perfecta simetría de paginación a la tercera página del guion: "No está malo el drama... aunque le faltan muchas cosas: no tiene enredo, ni movimiento, ni vida, ni muerte siquiera" (99). Todas las acotaciones tienen doble sentido contradictorio y los tres personajes teatrales incluyen un cura y dos hombres llamados respectivamente Fausto y Mefistófeles porque van cargando un barril de margaritas. El supuesto Tercer Acto de la pieza va de "una *escena muda*" en doble sentido acústico y coreográfico a otra "*hablada*" en que se revela que el barril de margaritas ha sido un féretro que contiene un soldado que agoniza y "se muere" porque tiene miedo, según el cura, "al oír el primer toque de marcha para Santander", el departamento donde empezó la guerra civil y tuvo lugar su batalla más feroz y decisiva en el campo de Palonegro. Este sainete, más otros textos intercalados en los dos capítulos siguientes, sirven para presagiar la muerte de Fernando y el desenlace de toda la novela.

Al principio del mismo capítulo de la novela, Valverde está ocupado en leer y comentar con glosas *Thäis* de Anatole France, en donde alude a los amores entre Alejandro el Magno y una cortesana: "Valverde, sentado en una silla de cuero, cerca del balcón, hojea al ocaso una novela de Anatole France y deja ir sus pensamientos enredados en el humo de su cigarro, en pos de las anotaciones marginales del libro, hechas con lápiz" (87). Aquí el mundo ficticio y el mimético que Valverde observa desde el balcón de la casa de Alejandro, se confunden y se iluminan mutuamente porque el literato bogotano se pone a leer y reflexionar sobre el significado del texto a la vez que observa la realidad circundante y la comenta en relación con lo que acaba de leer en la obra ficticia como parte de un proceso alternante entre lo visto y lo leído. Así, cuando Valverde lee en el texto de France mientras "sigue mirando afuera", actúa como si fuera el lector paradigmático al aludir elípticamente al juego espacial y temporal entre un texto y su contexto que abarca además un juego de palabras. Por eso, cuando Valverde lee en el texto que el más placentero trabajo del hombre honrado es "el hundir clavos en un muro", se pone a sonreír al pensar en el contexto lingüístico bogotano en el cual "no hay tanta honradez en eso de 'meter clavos', como se llama en Bogotá hacer trampas, meter *chuzos*" (88). De otra manera, al observar las actividades eróticas de un par de gatos en el tejado, se pone al revés el espejo y compara los animales a dos paradigmas literarios:

don Juan y doña Inés. Luego, cuando el narrador viendo por los ojos de Valverde, describe la interrupción violenta de los idilios románticos de los felinos debida a una piedra lanzada por un muchacho, se resume metafóricamente el fin de la escena al declarar “el poema se hizo pedazos” (90). Este “minitexto literario” le hace retornar a Valverde a la glosa y luego al texto de France en donde encuentra una respuesta filosófica a su disquisición profunda acerca de las exhibiciones públicas de impudor y violencia: “Si el siglo XVIII —le dijo France por boca de un abate— se debe llamar el siglo del crimen, el XIX será tal vez llamado el siglo de la expiación” (90). Esta aparente digresión tiene resonancia directa con la trama principal (i.e., el viaje en este momento de Fernando hacia la salvación) y el trasfondo histórico de guerra civil en que los justos inocentes y desprevenidos pagarán por los desmanes de gobernantes irresponsables más el recuerdo de los amores ilícitos de Alejandro con la cortesana Diana por el detalle alusivo nada casual de que su amigo está leyendo *Thäis* cuando él entra en la escena. Entonces, cuando Valverde va a un extremo ridículo en su meditación en voz alta acerca del significado metafórico de dos rosas purpúreas, Alejandro, igual que el muchacho impertinente que lanzó la piedra contra los dos gatos del tejado, le vuelve a su amigo poeta a la tierra firme de la realidad mimética al exclamar bruscamente “No entiendo jota de ese guirigay” (93).

Al pasar al capítulo siguiente, que ocurre en la biblioteca de Alejandro, se presentan recuerdos de Fernando relacionados con la literatura, entre los cuales figura una anécdota contada por Alejandro sobre un simbólico auto de fe en que él se puso a quemar sus libros de versos. Pero antes de relatar esta anécdota, Alejandro se había acercado a los estantes de su biblioteca personal y entre tinieblas a la luz de un fósforo da con un libraco que luego tiró con desdén porque “era la Constitución” o “este aparato de tortura” que “ya huele” (104). La constitución a la cual se refiere Alejandro, el partidario liberal, era la de 1886 a que se oponían amargamente los liberales desde su promulgación. Por eso, se habían rebelado en la guerra civil. Los arquitectos de esta Constitución habían sido Miguel Antonio Caro (1843-1909) y Rafael Núñez (1825-1894), poetas pero más que nada políticos y presidentes los dos. En este contexto, Alejandro recuerda el día cuando encontró de sorpresa a su hermano menor quemando apenado los versos que había escrito antes en un acto simbólico que él mismo llamaba con ecos cervantinos un “verdadero auto de fe... de muy buena fe” (107). A pesar del buen consejo de Alejandro que tal vez debieran seleccionar en

vez de echarlo todo al fuego, Fernando arroja todo lo que está a su alcance a la hoguera. Entonces, se describe con un lujo de detalles no sólo los versos de Fernando sino casi toda la prosa y poesía escrita en Colombia durante el siglo XIX. En su extensa descripción de este auto da fe del libro colombiano, Alejandro señala con mucho placer la destrucción de los libros de José Manuel Marroquín (1843-1908), el Presidente de la República durante la Guerra de los Mil Días y también durante la pérdida de Panamá: "Con voracidad de tiburones las llamas tragaban, sin mascarlos, puntos, tildes, suspensivos, comas, paréntesis, interrogantes... toda la obra de Marroquín" (108). El inventario de bajas librecas se va alargando y se convierte en una parodia del Romanticismo trasnochado de Colombia y una sátira de la cursilería y malevolencia reinantes en Bogotá que se parecía más a un pueblo chico e infierno grande que a la Atenas Sudamericana:

Hubo atrocidades en esa catástrofe. Centenares de corazones devorados, decenas de ilusiones asfixiadas, esperanzas muertas a millares, montones de desengaños asados vivos, no sé cuantos dolores... de cabeza entre la candela, lenguas de fuego que mataban de un lengüetazo, como en Bogotá... amores, ensueños, pasiones. Los recuerdos se quemaban como si fueran de paja; suspiros, adioses, placeres, quedaron hechos ceniza; unos dientes de perlas se ahumaron completamente, las vírgenes pálidas parecían carboneras; las lágrimas resistían un poco, tal vez por la humedad pero pronto el calor las evaporaba; montañas de miradas se consumieron en la pira, y al recorrer el campo se encontraron pensamientos muertos, besos heridos y alegrías contusas (108).

En esta mofa de la retórica oficial tanto en la poesía como en la política de ese entonces, los lugares comunes, los clisés y las metáforas muertas no resisten la prueba de fuego y son devorados por las llamas iguales que el telegrama final atribuido a Fernando y dirigido a Alejandro que decía irónicamente "sigo sin novedad" o "sigo bien" (172).

Después, cuando Alejandro le cuenta a Valverde sus recuerdos de conversaciones con Fernando acerca de la literatura, lo atribuido a su hermano menor resume bien la crítica socio-literaria y el juego simbólico que abunda en toda la novela: "El rótulo nada significa; depende de lo que cubra. Eso sucede también con los hombres" (110). Tal concepto se extiende además a los personajes femeninos como Diana y la alcahueta, doña Celestina. En el caso de la primera, el nombre de Diana, teniendo en cuenta su refe-



rente clásico, representa una inversión irónica de todo lo que se asocia con la diosa grecolatina y con el personaje titular de la novela pastoril de Jorge de Montemayor. Diana constituye también un seudónimo de la mujerzuela que lo lleva y por eso, a su valor alusivo se le puede agregar varios otros sentidos. La metamorfosis de la otrora inocente Adriana que llegó a llamarse Diana corresponde a un extenso proceso metonímico que ocupa varias páginas del tercer capítulo y se resume en la manera siguiente: "Así, la inocente Julieta de otro tiempo, después de ser Adriana, Lucía, Leonor, Rosina y, por último, Betina, fue bautizada Diana por unos militares en medio de un Jordán de aguardiente" (45). A lo largo de este proceso simultáneo de transformación nominativa y deformación ético-moral, abundan alusiones a famosas figuras literarias e históricas. Este juego nominativo funciona a otro nivel más mimético si se pone a reflexionar en el significado de la palabra diana escrita en letras minúsculas. La prostituta fue bautizada seguramente por un militar que se despertaba todos los días entre los brazos de ella como solía hacerlo con el toque de clarín al amanecer o cuando iba a practicar el tiro. Así, el nombre clásico en letra mayúscula, significaba en el plano literario algo que estaba encubierto y no quería decir lo que era exactamente. Al mismo tiempo, el rótulo significaba valores que sí concordaban con el sentido de la palabra en un plano mimético. En resumidas cuentas, el narrador asevera que el nombre de Diana abarca y encarna en la misma mujer toda la gama polisémica imaginable del vocablo:

Una noche, entre risas y copas y cantos, cambió su nombre prosaico y rústico por otro llamativo y sonoro... habilitó a aquella hija del regimiento con el nombre de Diana. No se sabe si lo hizo por las aficiones de la joven a contemplar la luna, porque así llaman a la plata los alquimistas, por sus carcajadas como redobles, por las Dianas de la historia o por su destreza y vocación para la caza, no se sabe por qué fue, pero es el hecho que Diana la puso y Diana se quedó para siempre (45).

En contraste a la atención prestada al proceso nominativo o la declinación en doble sentido de Diana/diana, la explicación dada para el origen del nombre de doña Celestina, ocupa relativamente poco espacio. Aquí el significado y el significante corresponden estrechamente a la alusión literaria y a la descripción del personaje porque acuden al mismo punto de referencia socio-literaria. Esta alusión al personaje central de una obra clásica de la literatura española sirve para darle a entender al lector que tanto

la obra de Soto como la de Fernando de Rojas marca un momento de transición histórica en una escala de valores ético-morales ya caducos. En cuanto a la economía colombiana en las postrimerías del siglo XIX, liberales adinerados como los hermanos Acosta, quienes promovían siempre el libre comercio para facilitar la exportación del café en cambio por lujosos productos provenientes de países industrializados, veían amenazada su vida ociosa por la política proteccionista del gobierno de Marroquín. Coincidió con tal política perjudicial para sus intereses creados, una reducción en el precio y el consumo del café en el mercado mundial. Por el lado ético-moral, Bogotá se había convertido en el paraíso nocturno de políticos y militares corrompidos. Ellos se congregaban allí porque la otrora ciudad provinciana ya era la capital burocrática por excelencia de un gobierno centralista nada federal a consecuencia de las reformas realizadas en la Constitución de 1886.<sup>7</sup> El juego nominativo en esta novela es tan acertado como sutil al recordar que el centralismo transformó “la Atenas de Sudamérica” en el edén de la nómina oficial.

Además del juego metonímico e irónico con los nombres de sus personajes, Soto recurre a la referencialidad autobiográfica aunada a un tono claramente misógeno para evocar el peculiar mal del siglo bogotano. El narrador le echa la mayor parte de la culpa por la desaparición del tísico Fernando a Diana, la *femme fatale* desalmada del bajo mundo con una hermosura estereotipada descrita en imágenes trilladas afeada solamente por “una cicatriz como un mordisco... que traía a la memoria el pensamiento de la flor de lis” (43). De acuerdo con el patrón convencional de un personaje alegórico, el carácter de Diana no cambia; va de mal en peor después de haber sido secuestrada, violada y abandonada por el campanero de su pueblo. Al otro extremo, su cómplice, doña Celestina, “tía putativa de aquella peregrina errante”, está descrita en forma caricaturesca como una “bruja larga, rugosa, de carnes cecinas y color de cobre” con “nariz de garfio... desdentada y de labios casi invisibles” y “sus ojos negruzcos y perversos... se movían como dos cucarachas” (43). Al juzgar a base de lo que el mismo escritor confesó en un epigrama autobiográfico, Valverde y Fernando bien pueden representar proyecciones de dos aspectos psicológicos de Soto. Él había sufrido el desamor y rechazo de una mujer causándole amarguras que desahogaba en versos:

7. De nuevo es de rigor ver la discusión acerca de esta cuestión en Bergquist, 1978, 21-80.

Esto soy. Un pobre diablo  
que a tragos pasa la vida  
en verso y prosa, perdida  
en el juego del vocablo.  
El alma, como un venablo  
me hirió un amor enemigo,  
mas no importa: sumo y sigo (9).

La novela de Soto es un espejo del mundo patriarcal de su tiempo. Por eso, no sorprende que el misoginismo se refleje en el empalme alegórico entre los nombres de dos personajes secundarios cuya función estructural para el ordenamiento de eventos novelescos se entrelace también con la presencia de Diana. Estos hombres se llaman Manzaneque y Pelusa. Ambos son blancos de burla puestos en ridículo dentro del texto porque son afeminados o se desenvuelven como tontos débiles ante las mujeres que aparecen en su vida. Manzaneque, un borrachín muerto de hambre y conocido de Fernando en la *vida alegre*, busca su fortuna anhelando ser nombrado “ministro o gobernador” y sueña con ser “mujer bonita o siquiera gorda” (123). Saltan a la vista los lazos simbólicos de este personaje picaresco con Diana, sobre todo, cuando Fernando le invita a pasar la noche con él en su pieza del hotel y ordena que le ponga otra cama al pelafustán mientras que el joven cavila si debe regresar al lado de su querida después de leer el telegrama amoroso que ella le había enviado. El nombre de Manzaneque insinúa la tentación y caída de Adán instada supuestamente por Eva en el Jardín del Paraíso. Al aceptar servir de cómplice en el engaño telegráfico de Alejandro y asumir la identidad de Fernando, Manzaneque se liga figuradamente al destino fatal del joven y Diana, y a la vez se hace prototipo del *alazón* clásico definido por Frye (1971, 39) como el que pretende ser más de lo que es. También, es por medio del nombre y la conducta de Manzaneque que el nexo alegórico entre Diana y la corrupción política se hace más evidente. Así, al emprender su viaje mortal de regreso a Bogotá “Fernando le puso en la mano un billete de cincuenta pesos, que iba parando en la cabeza a Manzaneque, que ya no pensaba en ser hembra, sino ministro” (Soto, 125).

Bajo el sobrenombre de Pelusa, se presenta un bogotano que también se vincula estrechamente en la trama con Fernando y Diana. Su nombre verdadero es José Lasso y resulta irónico al pensar en su acto simbólico de volver a reunir a Diana y Fernando al revelararle a aquella para dónde se ha dirigido éste. Durante la ausencia de Alejandro, como malasombra fiel le

había acompañado a Fernando en todas sus malandanzas. Representa la caricatura del pueblo bogotano y en particular del macho capitalino porque se deja humillar por las mujeres. Por ejemplo, la misma noche cuando Fernando se enamora de Diana, otra ramera le echa una artesa llena de agua sucia al rostro de Pelusa. En otra parte de la novela, una solterona soberbia y esquiva rechaza sus avances amorios. Sin embargo, en este caso, ayudado por Valverde, Pelusa se venga con un desquite literario por medio de un soneto burlesco dirigido a ella y publicado en la prensa local. Pelusa reside con su tía Toña, quien le sostiene económicamente porque él no trabaja. Pasa la mayor parte de su tiempo libre asistiendo a los sepelios de desconocidos y a subastas de antigüedades y chécheres inservibles que guarda en su cuarto desordenado al lado de su *Tijeretario* o archivo de recortes periodísticos sobre sucesos banales y personas de fama pasajera. De buen corazón, a veces ingenuo y siempre dado a malapropismos y coloquialismos reiterados, desempeña la función de puente personal entre los hermanos Acosta, Valverde, Diana y doña Celestina. Combina los rasgos del *gracioso* en el teatro del Siglo de Oro español y el *eirón* clásico, quien, según Frye (1971, 40), se menosprecia y por consiguiente es el contrario del *alazón*. No obstante, a diferencia de Manzanique, es más varonil con sentimientos nobles. Por eso, no se prostituye completamente a pesar de su contacto directo con los negocios de doña Celestina con quien salía cuando les acompañaban a Fernando y a Diana. Puesto que se preocupa por "el qué dirán" de la gente y teme ser blanco de los chismes, se aleja de la compañía de la alcahueta después de que Valverde le cuenta que las malas lenguas andan diciendo que él y ella están casados.

Pelusa encarna lo servicial del bogotano junto con el fuerte instinto de supervivencia del camaleón político. Él sabe defenderse con ingenio y torpeza al enfrentarse con una patrulla militar después de la hora del toque de queda mientras intenta socorrerle al moribundo Fernando en la calle. En esta escena irónica y tragicómica, Pelusa recurre a un juego de nombres para poner a salvo a sí mismo y a su compañero. Una señora gobernista le había avisado a él que la mención de "Mosquera" podía salvarle de cualquier aprieto. Aunque venía repitiéndolo para recordarlo, al tropezar con una patrulla por el temor de ser fusilado, se le olvida "la palabra mágica de la noche, el ábrete sésamo" e invoca por equivocación los nombres "¡Tomás Cipriano!" (Soto, 150). Tomás Cipriano de Mosquera (1798-1878), fue un famoso caudillo político y militar que había sido tres veces Presidente de la República y general victorioso en varias guerras civiles. Militaba

sin escrúpulos en ambos partidos tradicionales según lo que mejor le conviniera. Aunque el oficial no entiende bien el significado de este par de nombres, al ver el semblante pálido de Fernando, les da permiso de seguir mientras que Pelusa se lo agradece efusivamente llamándole "mi general". Los dos nombres de Mosquera igual que los nombres de los partidos políticos tradicionales ya habían dejado de significar mucho al pueblo bobo representado por Pelusa, quien apenas procuraba sobrevivir o buscar una salida de su cuita.

A lo largo de *Diana cazadora*, el tropo de metonimia que para White (1973, 34) significa un cambio de nombre, trabaja en llave con la ironía que niega al nivel figurado lo que afirma literalmente. Ni la figura cómica de Pelusa o su contraparte trágica, Alejandro, logran salvar a Fernando, subrayando así la visión y estructura esencialmente satíricas de la novela. Aunque Pelusa logra llevar a Fernando todavía vivo a su casa patriarcal, su triunfo resulta pírrico ya que el joven muere poco después. No sorprende pues que se destaque también en todas partes de la novela, la presencia del arquetipo del fuego con un doble significado. Por un lado, se asocia con la pasión desenfrenada encarnada por Diana, y por el otro, con la destrucción. Así, mientras celebraban el velorio de Fernando, desfilan por la calle unos jóvenes llevando antorchas para proclamar una gran victoria del gobierno sobre los revolucionarios. Los acompañan Diana, doña Celestina y los dos congresistas (Soto, 160 y 162-64). Como una ironía definitiva, la evocación afirmativa del triunfo decisivo de los conservadores sobre los liberales se produjo *a costa* de la fortuna de la familia Acosta y dejó el país en ruinas con un saldo de cien mil muertos y una doble quiebra económica y moral mientras que Colombia pasaba destrozado por los umbrales del siglo XX en la Guerra de los Mil Días.

## Bibliografía

- Anderson-Imbert, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Vol. II *Época Contemporánea: Breviarios*. México: Fondo de Cultura Económica, 1954.
- Bergquist, Charles W. *Coffee and Conflict in Colombia, 1886-1910*. Durham, N.C.: Duke University Press, 1978.

- Curcio Altamar, Antonio. *Evolución de la novela en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1975.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1971.
- Gómez Ocampo, Gilberto. *Entre María y La vorágine: La literatura colombiana finisecular (1886-1903)*. Bogotá: Ediciones Fondo Cultural Cafetero, 1989.
- Onís, Federico de. *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*. New York: Las Américas, 1961.
- Rama, Ángel. *Rubén Darío y el modernismo*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1970.
- Romero, Armando. *Gente de pluma*. Madrid: Editorial Orígenes, 1989.
- Skidmore, Thomas E. & Peter H. Smith. *Modern Latin America*. 2<sup>nd</sup> ed. New York: Oxford University Press, 1989.
- Soto Borda, Clímaco. *Diana cazadora*. Medellín: Editorial Bedout, 1971.
- White, Hayden. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*. Baltimore & London: Johns Hopkins University Press, 1973.