

LA CATARSIS DE LA DENUNCIA EN “LA OCTAVA DEL CORPUS” EN *MANUELA* (1858) DE EUGENIO DÍAZ CASTRO*

Danilo García Bernal
Investigador Independiente

Recibido: 23/03/2011 Aceptado: 15/04/2011

Resumen: La representación teatral ha sido una parte integral de fiestas religiosas y públicas como la “octava del Corpus”. En *Manuela* de Díaz Castro, tal expresión de teatralidad no solo sirve los intereses didácticos y lúdicos para reafirmar el orden establecido, sino que también brinda un espacio donde los oprimidos encuentran un medio propicio para denunciar la persecución y hallan un desahogo que brinda una sensación de catarsis representada en la risa y el ridículo dirigidos a sus opresores.

Palabras clave: *Manuela*, Eugenio Díaz Castro, Fiesta religiosa, Catarsis, Representación, Violencia sexual, Metaliteratura.

* Este artículo se realiza en el marco del proyecto de investigación: “Literatura y Sociedad en Hispanoamérica” dirigido por Flor María Rodríguez-Arenas de Colorado State University, Estados Unidos.

DENOUNCEMENT'S CATHARSIS IN THE OCTAVE OF CORPUS CHRISTI IN EUGENIO DIAZ CASTRO'S *MANUELA* (1858)

Abstract: Theatrical representation has been an integral part of religious and public feasts such as the Octave of Corpus Christi. In *Manuela* by Diaz Castro, that expression of theatricality not only serves the didactic and recreational interests to reaffirm the established order, but also provides a space where the oppressed find a propitious medium to denounce persecution and find a sensation of catharsis represented in laughter and ridicule directed to their oppressors.

Key words: *Manuela*, Eugenio Díaz Castro, Religious feast, Catharsis, Representation, Sexual Violence, Metaliterature.

LA CATHARSIS DE LA DENONCIATION DANS “LA OCTAVA DEL CORPUS” DANS *MANUELA* (1858) DE EUGENIO DÍAZ CASTRO

Résumé : La représentation théâtrale a été partie intégrante des fêtes religieuses et publiques comme la “octava del Corpus”. Dans *Manuela* de Eugenio Díaz Castro, une telle expression de théâtralité ne sert pas seulement les intérêts didactiques et ludiques pour réaffirmer l'ordre établi, mais ouvre aussi un espace où les opprimés trouvent un moyen propice de dénoncer la persécution en même temps qu'un soulagement qui apporte une sensation de catharsis représentée par le rire et le ridicule envers leurs oppresseurs.

Mots-clés : *Manuela*, Eugenio Díaz Castro, Fête religieuse, Catharsis, Représentation, Violence sexuelle, Métalittérature.

La literatura es un documento que plasma para la historia todo tipo de manifestación social; desde este punto de vista, es un archivo testimonial de las épocas, que posibilita conocer multiplicidad de facetas de determinados aspectos que sucedían en áreas específicas y que sirvieron de referente de mundos ficcionales. Un claro ejemplo de esto es la representación de la fiesta de la octava¹ del Corpus

1 “De las Octavas. En el discurso del año hay algunos oficios de los mas solemnes de la primera y la segunda clase, que se celebran con octava, esto es, á mas del día de la fiesta principal se continua rezando de la misma o haciendo de ella conmemoración en ocurrencia de otro oficio mayor, por siete dias consecutivos. / Este uso de continuar algunas fiestas solemnes por el espacio de ocho dias es antiquísimo. Fué ya una piadosa ceremonia practicada por la iglesia ó sinagoga del pueblo de Israel. Véase el cap. 23 del Levítico y el cap. 20 del Libro segundo de los Paralipómenos; seguida también por los Macabeos (...). En todas las octavas el día de

en *Manuela* de Eugenio Díaz Castro. El tema central de este trabajo será explorar la fiesta como medio de catarsis y, en particular, la risa como forma de desahogo de la protagonista por ser el principal blanco de los acosos del gamonal abusador y también el del pueblo oprimido. En esta sociedad claramente patriarcal y machista, donde la mujer ve reducida ampliamente su capacidad de resistencia y denuncia.

En esa fiesta se muestra cómo la celebración religiosa, pronto explicita la realidad cotidiana con los mecanismos que se mueven dentro de ese sistema social, revelando situaciones internas de la comunidad. Así, en la función pública, al aire libre que sigue al ritual religioso, se expresa un proceso de secularización donde el espectáculo cuestiona las estructuras comunitarias, mediante una serie de sistemas de códigos de comunicación y de construcción de la realidad.

Las fiestas de cualquier tipo son una expresión primordial de la civilización humana desde sus orígenes,² y se dividen en dos categorías principales: las públicas y las oficiales. Las primeras se originaron de la experiencia humana ligadas al tiempo, a los ciclos de cultivos y a la experiencia humana desde épocas primitivas. Eran de una fuerza vital y permitían un desahogo a la rutina al expresar sensaciones primigenias y particulares del ser humano, como la risa. Por otra parte, las oficiales, fueran religiosas o de estado, expresaban el orden establecido y reafirmaban la estabilidad del poder y de las estructuras de control. Cada una de éstas cumplía una función particular y tenía un espacio propio. Sin embargo, estos dos tipos de celebraciones no se excluían, por lo general, se fusionaban en su expresión y propósitos particulares (Bajtín, 2003: 12-15).

La fiesta religiosa del Corpus Christi, que se realiza el jueves siguiente al octavo domingo después de la Resurrección, conmemora la presencia de Jesucristo en el sacramento. El Papa Urbano IV la instituyó el 8 de septiembre de 1264, mediante la bula *Transiturus hoc mundo*. Con la Contrarreforma, el Corpus Christi se convirtió

la fiesta es el mas solemne, el día último es siempre doble, mas ó menos solemne; y los seis dias intermedios (inclusa la Dominica) son semidobles” (Sugrañes, 1857: 210-211). [En este ensayo se respeta la ortografía original de los textos].

2 “Las festividades (cualquiera que sea su tipo) son una *forma primordial* determinante de la civilización humana. No hace falta considerarlas ni explicarlas como un producto de las condiciones y objetivos prácticos del trabajo colectivo, o interpretación más vulgar aún, de la necesidad biológica (fisiológica) de descanso periódico. Las festividades siempre han tenido un contenido esencial, un sentido profundo, han expresado siempre una concepción del mundo. Los «ejercicios» de reglamentación y perfeccionamiento del proceso del trabajo colectivo, el «juego del trabajo», el descanso o la tregua en el trabajo nunca han llegado a ser verdaderas *fiestas*. Para que lo sea hace falta un elemento más, proveniente del mundo del espíritu y de las ideas. Su sanción debe emanar no del mundo de los *medios* y condiciones indispensables, sino del mundo de los *objetivos superiores* de la existencia humana, es decir, el mundo de los ideales. Sin esto, no existe clima de fiesta” (Bajtín, 2003: 14).

en una de las fiestas religiosas de mayor relevancia, ya que establecía diferencias teológicas y de culto considerables con el protestantismo. Esta celebración cumple el propósito claro de evocar la visión absoluta de mundo de la religión y a Dios como su máxima expresión y sentido de vida.³

Del mismo modo, la fiesta oficial era una manera de “consagrar la estabilidad, la inmutabilidad y la perennidad de las reglas que regían el mundo: jerarquías, valores, normas y tabúes religiosos, políticos y morales corrientes. La fiesta era el triunfo de la verdad prefabricada, victoriosa, dominante, que asumía la apariencia de una verdad eterna, inmutable y perentoria” (Bajtín, 2003: 15). También convivía la fiesta pública o secular, que las máximas autoridades acogían y promocionaban como una forma más de atraer la atención de los creyentes para afirmar la fe; para lograr esto, toleraron aspectos públicos e incluso legalizaron parcialmente formas exteriores y oficiales de la fiesta y les concedieron un sitio en la plaza pública.

De esta manera, lo público tuvo su lugar dentro de la celebración religiosa. El Concilio de Trento establecía que la fiesta del Corpus se debía celebrar “con grandes procesiones de fe, danzas y representaciones de autos que permitiesen divulgar la interpretación doctrinal de este sacramento. Las procesiones generales del Corpus, en las que participaban todas las instituciones civiles y eclesiásticas urbanas, proyectaban la imagen ideal de la sociedad como un conjunto armonioso y unitario en torno al sacramento del cuerpo de Cristo”⁴ (Viveros, 2004: 45).

Este tipo de celebraciones religiosas de carácter ritual tanto como didáctico entraron a la Nueva Granada en los siglos XVI y XVII por medio de las órdenes religiosas que las usaban en el proceso de evangelización de las poblaciones nativas.

3 “[La] celebración nos remite por un lado a un contexto social, la multitud, y por otro a una vertiente sagrada, cuya nota más característica es la *fiesta*. Ésta, que posee valores humanos y religiosos de difícil definición, tiene su sentido en oposición al tiempo ordinario, como ruptura de la actividad cotidiana. La variedad de fiestas es innumerable, pero en todas partes el culto aparece como su culminación. Precisamente por eso no falta quienes se plantean hoy la realidad misma de la fiesta religiosa, que no sería sino el residuo de un mundo sacralizado, que ya no es el nuestro” (Vizúete Mendoza, 2002: 19).

4 “La búsqueda de efectos sorprendentes destinados a retener la atención de los fieles se relaciona directamente con la política religiosa de didactismo que promulgó el Concilio de Trento en su sesión XIII, celebrada en 1551, la cual subrayaba la presencia de Cristo en la Eucaristía, el misterio de la transubstanciación. A partir de este momento el interés se polarizó en torno a sagrarios, tabernáculos, retablos, custodias y todo aquello que contuviese o aludiera a las especies eucarísticas. La fiesta del Corpus resultó ser la progresiva materialización de este culto, pues ya desde el siglo XIV el Papa Juan XXII (1316-1334) prescribió que se organizaran procesiones donde cada parroquia exhibiera la Sagrada Forma con el fin de que los creyentes pudiesen contemplarla y adorarla. Trento, dos siglos después, afianzó esta manifestación formal de la fiesta y la doctrina tradicional elaborada anteriormente por Urbano IV, Clemente V y Juan XXII, pero además le confirió el carácter triunfalista católico de la Victoria de la Verdad sobre la Herejía, y sus construcciones artísticas efímeras y paratreatales así como los autos fueron elegidos para plasmar esta cruzada conceptual” (Álvarez Sellers, 2007: 152).

En la fiesta del Corpus, el símbolo dominante de la Eucaristía es la custodia que contiene el cuerpo de Cristo en la hostia, y que el cura exhibe ante los fieles durante la procesión y luego deposita en el altar de la iglesia. Los otros aspectos de la celebración son secundarios en lo religioso pero importantes en lo público o secular porque agregan el aspecto lúdico a través de la participación de los fieles de diferentes niveles sociales en la elaboración de altares, bosques, cantos y demás actividades relacionadas con la celebración. Se trata de la fusión de una celebración no solo religiosa sino también de carácter festivo y público⁵ y prácticamente carnavalesco.

Prueba de todo lo anterior es el registro dejado por el viajero Charles Stuart Cochrane sobre las celebraciones del Corpus Christi en Santa Fe de Bogotá durante su viaje por la Nueva Granada entre 1823 y 1824:

La noche antes del día en que se celebraba la fiesta, se anunciaba con juegos pirotécnicos en la plaza grande, en cada esquina de la cual se había erigido un altar ricamente adornado, por el cual la procesión había de pasar. Palos enjabonados con premios en la punta para que trepan los hombres, marionetas y otras entretenencias para el pueblo, formaban una mezcla singular con las preparaciones religiosas. Aproximadamente a las once en punto de la mañana siguiente, todas las celebraciones y entretenimientos cesan instantáneamente al sonar de la campana que anuncia la señal para la procesión (...). Las ventanas y los balcones de todas las casas estaban decorados alegremente con géneros de colores y festones de flores, y estaban llenos de espectadores, hombres y mujeres, vestidos con sus atuendos más alegres.

La procesión comenzaba con figuras de tamaño absurdo de los animales del país, hechos de cartón y que los movían hombres adentro. El caimán y el gallinazo son figuras llamativas y contribuyen a gran parte del entretenimiento de la muchedumbre; el primero, abriendo sus mandíbulas enormes y haciendo como que muerde a las personas cerca, y el otro (cuyo cuello es de 12 pies de largo) por medio de saltos y movimientos de lado a lado haciendo que los transeúntes corra para refugiarse de los ataques de su pico afilado, que a veces desciende con violencia sobre la cabeza de un espectador boquiabierto. Luego siguen los niños esparciendo flores desde los carros tirados por hombres, en uno de ellos está David con la cabeza de Goliath en su mano; en otro la

5 “Independientemente del valor de la marcha procesional en sí, en su doble carácter religioso y festivo, debe destacarse también la funcionalidad de esta escenificación del recorrido pues representa para los circunstantes un espectáculo por cuanto les ofrece una verdadera teatralización mediante las invenciones y demás artificios, al margen del desfile para el cual han sido preparados. Entrar en esas calles, internarse por ellas era participar de una atmósfera especial, encontrarse inmerso en un espectáculo del que se formaba parte. Para lograrlo se había echado mano de los más variados recursos. El paseante de todos los días no reconocería el lugar. Se obtenía el apoyo de la autoridad que proporcionaba alguaciles para cortar el paso de las calles hasta tanto se hubiera terminado el arreglo con el propósito de presentarlo concluido. ¿Qué podía ver el curioso espectador? La calle transformada en escenas bíblicas, acompañadas de imágenes, tarjas, columnas, arcos, fuentes y cuanta invención cupiera. Y no era sólo la «invención», era el ambiente que obraba esa transfiguración. Todo debía ofrecer la apariencia de algo vivo, en movimiento si fuera posible” (Bruzzi, 1986: 280).

reina Ester; José sigue en un caballo enjaezado soberbiamente, atendido por guardias en atuendos romanos. Los artistas en este desfile son todos de las mejores familias, y no se escatima ningún gasto para adornarlos magníficamente con joyas, seda, etc., y se tiene mucho interés y se hace esfuerzo para asegurar una parte en la procesión.

El clero luego avanza con la Hostia elevada, al verla todos caen de rodillas y allí permanecen hasta que ha pasado. Sigue la música, compuesta principalmente de violines, clarinetes, interpretando música de iglesia. Las jóvenes más guapas de la ciudad desfilan por entre dos hileras de sacerdotes; unas llevan vasijas; otras ofrendas; estas incienso; aquellas canastas de flores. Luego siguen indígenas jóvenes bailando al son de flautas y tambores, y el conjunto lo cierran los soldados, con sus armas y colores invertidos. La procesión regresa a la catedral media hora después de la una. La misma ceremonia se efectúa media hora después de las cuatro, pero se confina a la plaza grande, desfila alrededor de ella una o dos veces, celebrando una corta misa en cada uno de los altares. La noche concluye con fuegos pirotécnicos y diversiones para la gente, y se da una tertulia en una de las casas principales de las clases más altas.

Esta es la fiesta clerical más magnífica de Colombia, y se levanta con todo el esplendor de la iglesia; pero para ojos ingleses, la mezcla peculiar de ceremonia religiosa y máscaras grotescas no parece estar en concordancia: y yo creo que no lograría entender ni siquiera un católico y romano para probar la congruencia de aves, bestias y peces con altares y la Hostia (Cochran, 1825: 116-120)⁶ [Todas las traducciones son del autor de este ensayo].

Así se observa que las fiestas religiosas eran parte principal de la vida diaria neogranadina dado el poder abarcador de la iglesia durante la Colonia como en siglos posteriores para moldear la mentalidad y las acciones de los fieles. Por tanto, al ser una parte esencial de la vida diaria y de la realidad circundantes no es de extrañar que las celebraciones religiosas también encontrarán cabida en la literatura como sucede con la representación de la octava del Corpus en *Manuela* de Eugenio Díaz Castro; novela en la que se desarrolla la tensión política subsistente en la población neogranadina,⁷ centrada en el mundo narrativo en La Parroquia, por los recientes

6 El viajero francés Gaspard-Theodore Mollien también dejó testimonio sobre la manera en que se celebraba la fiesta del Corpus en 1823: “El corpus es la que se celebra con mayor pompa en Bogotá. La víspera se anuncia con fuegos de artificio. Constrúyense cuatro altares ricamente adornados en cada esquina de la plaza mayor, por donde debe pasar la procesión, al tiempo en que por singular mezcla de lo santo y lo profano se disponen en todas partes cucañas, títeres e infinidad de jaulas llenas de raros y curiosos animales (...). El clero avanza lentamente en medio de la multitud de fieles que llenan la plaza. Las jóvenes más guapas de la ciudad desfilan por entre dos hileras de sacerdotes; unas llevan el Arca; otras panes simbólicos; estas incienso; aquellas canastas de flores. Luego seguían muchos indios que al son de flautas y tamboriles ejecutaban bailes extravagantes” (Mollien, 1899: 354-355).

7 “Las dos secciones del partido liberal se hacían encarnizada guerra, la cual se convirtió por último en guerra de clases; los radicales eran los hombres de sociedad, los de levita; mientras que los que éstos llamaban draconianos ú obandistas, eran hombres de runa (poncho) y artesanos miembros de las sociedades democráticas (Acosta de Samper, 1908: 341).

sucesos políticos que habían llevado a todo el territorio a sufrir grandes cambios políticos, ideológicos y hasta sociales al difundirse ideas que habían comenzado a cambiar la mentalidad colonial por una nueva, donde había aperturas hacia una nueva época.⁸

El protagonismo de esta novela lo tiene Manuela, una joven campesina que “no pasaba todavía de los 17 años” (Díaz, 1866: 224), independiente de pensamiento y segura en sus ideas y en su proceder, que entendía los problemas de su comunidad y tenía opiniones concretas sobre la raíz que los originaba. Alrededor de ella giran las acciones de Demóstenes, el visitante bogotano, hombre de letras, liberal gólgota⁹ que visita la provincia. La trama se divide esencialmente entre las gestiones de Demóstenes para con Manuela y en La Parroquia y el acoso de Tadeo, tinterillo-gamonal –sin tierra– pseudo liberal draconiano¹⁰ hacia la joven; ésta última situación lleva al desenlace trágico de la muerte de la protagonista por culpa de su acosador y al regreso de Demóstenes a Bogotá.

En el capítulo “La octava de Corpus” se encuentra una detallada explicación de esta celebración religiosa, a la que asiste la gente del pueblo, y en la cual Manuela participó en las preparaciones de pilas, altares y bosques, aspectos paratretrales que se buscaban para atraer a la gente hacia la iglesia. Para lograr la construcción de estos aspectos de la ceremonia el párroco había repartido con anticipación las tareas:

Era la víspera de la octava de Córpus, que celebra todos los años la republica cristiana. Al mismo tiempo se estaban adornando las pilas, altares, lámparas i bosques por las personas que, con dos meses de anticipacion, habian sido nombradas por el cura. Es preciso confesar que éste no procedió con acierto al escojer las personas que debian adornar las pilas; porque Manuela i Cecilia representaban los dos bandos políticos

8 “La ruptura con el pasado colonial español y el comienzo de una nueva era no se produce, pues, en 1810, ni en 1820, sino en 1850. Para los historiadores reformistas colombianos, algunos de inspiración marxista, hasta 1850 domina la ‘reacción’ y a partir de 1850 la ‘revolución’. / Lo cierto es que 1850 representa para la historia de Colombia un momento verdaderamente coyuntural, caracterizado por cambios que afectaron profundamente el rumbo de la historia nacional” (Jaramillo Uribe, 1976: 5).

9 “Los gólgotas, dirigidos por el general Murillo, eran jóvenes intelectuales que propugnaban por el libre cambio más absoluto. Pertenecían a una burguesía mercantil acomodada y carecían de una auténtica base popular. Se promocionaron con la fundación de la Escuela Republicana, llamada también Escuela Estudiantil el 25 de septiembre de 1850” (Basilien-Gainche, 2008: 139).

10 “Los draconianos fueron liderados por el general Obando. Estos artesanos moderados bastante proteccionistas, se mostraron como los defensores de las masas populares a través de sus *Sociedades Democráticas*. Sin embargo no disponían de una plataforma política capaz de dar coherencia a sus reivindicaciones” (Basilien-Gainche, 2008: 139).

de la parroquia. El resultado fue que Dámaso tuvo parte en la obra de Manuela; que los manuelistas formaron de la pila el pendon de su partido; i por lo mismo la pila de Cecilia se convirtió en la enseña del partido tadeista (Díaz, 1866: 352).

Así, el altar que Manuela y su prima Marta elaboraron era el preferido de la gente, con lo cual ella quedó muy satisfecha. Mientras que el bosque que había preparado para la celebración, se convirtió en el centro de atención de la narración y en la de los espectadores porque provocó diversas reacciones que iban desde la atracción general, a la de la risa de los asistentes, hasta llegar a la violencia de Demóstenes contra los actores del bosque, cuando se sintió en ridículo por las risas que emitieron los muchachos del pueblo raso cuando lo identificaron en uno de los animales-actores de la representación.

Para entender lo que sucedió en la representación, es necesario establecer los límites del término catarsis dentro del contexto de este trabajo; para tal propósito, se verá la catarsis a partir de la definición de la teoría aristotélica¹¹ que la explica como la facultad de la tragedia (la representación)¹² para redimir a los espectadores de sus propias pasiones bajas al verlas representadas en los personajes y al presenciar el castigo que merecen sin experimentarlo en sí mismos (Sánchez Palencia, 1996: 127-147).

El psicoanálisis también ha estudiado el término catarsis desde la perspectiva aristotélica, como lo establece Scheff, quien explica: “Suponemos que la audiencia va al teatro con una angustia emocional acumulada que no ha podido descargar. Cuando la obra reestimula esta angustia, bajo las condiciones apropiadas se puede descargar; la catarsis en el teatro ocurre cuando el drama toca las aéreas de la emoción dolorosa en la audiencia, bajo condiciones que son lo suficientemente cómodas para permitirles experimentar de nuevo la angustia y descargarla por medio de la risa, el llanto u otras expresiones de emoción” (Scheff, 1976-1977: 539).

11 “Catarsis: (Del griego *Katharsis*, purgación). Aristóteles describe en la *Poética* (1449) la purgación de las pasiones (esencialmente piedad y terror) en el momento mismo de su producción en el espectador, quien se identifica con el héroe trágico. Igualmente hay catarsis cuando se emplea la música en el teatro (*Política*, libro octavo). /La catarsis es uno de los objetivos y una de las consecuencias de la tragedia que, [mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones] (*Poética*, 1449). Se trata de un término médico que asimila la identificación a un acto de evacuación y descarga afectiva; no es raro que de ella resulte una ‘limpieza’ y una purificación a través de la regeneración del yo perceptor (...). / Esta purgación, que se ha asimilado a la identificación y al placer estético, está vinculada al trabajo de lo imaginario y a la producción de la ilusión escénica. El psicoanálisis interpreta la purgación como el placer engendrado por nuestras propias emociones del otro, y el placer de sentir una parte de su antiguo yo reprimido, el cual toma el aspecto tranquilizador del yo del otro (ilusión, denegación)” (Pavis, 1983: 52-53)

12 Representación: “Es preciso tomar la escena como un acontecimiento único, construcción que se remite a sí misma (como el signo poético) y que no imita un mundo de ideas. (...) La representación sólo existe en el mundo en el presente común del actor, el lugar escénico y el espectador” (Pavis, 1983: 423).

Si bien es cierto que el capítulo “La octava del Corpus” no incluye ninguna tragedia en el sentido teatral del término, sí está presente una evidente forma de representación en los bosques, en particular en el que ejecutan Manuela y su prima Marta; representación, cuyos elementos se explicarán más adelante. En el caso del mundo narrativo de *Manuela*, la fuente de angustia principal de muchos de los habitantes de La Parroquia, y más que nadie de la protagonista, es el abuso y la persecución de los poderosos, especialmente centrada en esta representación del bosque en Tadeo Forero, un miembro de las clases medias bajas, arribista que se proclamaba liberal draconiano, pero únicamente para movilizar a la población iletrada, compuesta por campesinos trapicheros y gente de los bajos fondos de La Parroquia. Este gamonal tenía a todos bajo su control, unos porque eran su mano derecha en el crimen, otros porque le tenían terror y a todos porque entre la gente del pueblo era el único que entendía de leyes y las manipulaba a su antojo; también porque los hacendados estaban tan ocupados en lo suyo que poca atención prestaban a lo que sucedía en las vecindades de sus propiedades, mientras no les atañera en forma alguna. Pero a todo esto se sumaba la denuncia que le hizo Patrocinio, madre de Manuela, a Demóstenes: “el mismo partido que tiene entre los hombres, quiere tenerlo entre las muchachas del pueblo; i su empeño es que todas ellas, mayormente las mas bonitas, estén sujetas a sus antojos” (Díaz, 1866: 264).

Así, como parte de su abuso de poder estaba el satisfacer sus bajas pasiones de codicia y lujuria, con cualquier muchacha bonita que viviera en La Parroquia. De este modo, los pobladores asocian las plagas naturales con las acciones del gamonal, como sucede en el dialogo entre Demóstenes y Rosa, que se refiriere a Tadeo como chiribico, plaga de sabandijas imbatible:

–Son los *chiribicos*, dijo Rosa, despues de examinar los dobleces de la sábana.

–I qué se hace con ellos? preguntó don Demóstenes.

–Con los *chiribicos* i con don Tadeo el tinterillo, no hai remedio que valga.

–Cómo es eso?

–Pues mire! cuando los chiribicos se *empican*, no vale aseo, no vale arder la cobija ni el junco, ni quemar la barbacoa (Díaz, 1866: 174).

En otra parte del mismo dialogo entre estos personajes se regresa a la referencia de Tadeo como insecto y se ahonda en su caracterización de azote de La Parroquia:

Mira, estoi curioso de saber porqué vino a colación un don Tadeo, cuando hablabamos de chiribicos.

–Porque esa es otra plaga que tenemos en la parroquia. Al niño Dámaso lo tiene desterrado i lo persigue como los ratones a la vela, para no dejarlo casar con la niña Manuela. I usted descuidese, si va a estarse en la parroquia, porque ese es hombre que sabe *empapelar* a la gente; i acuérdesese de lo que le dice Rosa, ¡acuérdesese! repitió al retirarse otra vez a su alcoba (Díaz, 1866: 174).

Al equipararlo con un insecto diminuto, inoportuno y molesto que no hay forma de eliminar, se va creando una imagen de un ser insoportable y bajo. A la imagen anterior se suman los calificativos de “plaga” y “ratón” que dan por sentado que Tadeo es un ser negativo, sucio y acosador. Por otra parte, la advertencia de Rosa a Demóstenes de que Tadeo “es hombre que sabe *empapelar*”, indica los medios a los que recurre para lograr sus oscuros propósitos: enredar con las leyes; de esta manera, se ofrece una anticipación de lo que se verá durante la celebración de la octava del Corpus con la representación teatral del bosque titulado “Los misterios de los gatos”. Este dialogo también permite observar el conflicto central de la novela: el acoso de Tadeo a Manuela, que lo lleva a que maltrate a otros como a Dámaso, el novio de la protagonista. Así, los abusos llegan a todos los que son blanco de los intereses, de cualquier tipo, del gamonal.

Tadeo utiliza su ventaja de saber leer y tener poder en La Parroquia, poder adquirido mediante el soborno y el crimen, para controlar a su antojo por medio del abuso de las leyes; así falsifica, amenaza, coacciona e incluso asesina para lograr sus objetivos perversos. Este tinterillo gamonal se sirve de la demagogia de un discurso en contra de las clases altas, amoldado a sus beneficios personales, para emitir y aplicar leyes caprichosas y aterrorizar, usando de la ignorancia de la mayoría analfabeta ante los documentos escritos, de la necesidad de los pobres, de la debilidad de algunos, de la desidia de otros y de la condición de inferioridad de la mujer en general en esta sociedad patriarcal y machista.

El peor de sus crímenes es ya no sólo el acoso sino la violencia sexual a las jóvenes bonitas de La Parroquia, entre las cuales Manuela es su mayor blanco de persecución para convertirla en su amante. El acoso sexual se interpreta de la siguiente manera: “[T]odas las conductas de acoso sexual están enlazadas por el hecho de que representan una intrusión indeseada y no buscada, por parte de un hombre, en los sentimientos, pensamientos, conductas, espacio, tiempo, energías y cuerpo de una mujer” (Wise, S. y Staney, L., 1992: 81). Mientras que la violencia sexual se la considera:

Entre las múltiples formas de violencia social, normalmente la violencia ligada a hechos delictuales y la violencia política, son percibidas y privilegiadas por la comunidad como principales atentados a la seguridad de las personas. La violencia sexual, en cambio, siendo tal vez la más degradante para quienes la sufren personalmente se mantiene históricamente, por su naturaleza, como la más silenciada. Ello a pesar de que en el hecho no sólo lesiona la libertad sexual de la persona, sino también su integridad física (incluso su propia vida), psicológica y moral. El daño que provoca se extiende a todas las esferas de la persona y en definitiva a la comunidad entera. / **Violencia sexual** es un término referido no sólo al uso de la fuerza física, sino que involucra diversas y variadas formas de coacción, agresiones y abusos en torno a la sexualidad. Su práctica implica una relación de sometimiento entre agresor y víctima y en la cual

ésta última ha rechazado explícitamente el acto sexual o se encuentra incapacitada para consentir por falta de discernimiento. He aquí la especificidad de esta forma de violencia (Tobar Sala, 1999: 13).

Con estas ideas se observa que las acciones de Tadeo son de diversa índole y magnitud hacia varias jóvenes, quienes sufren resultados deplorables para su integridad emocional y física, porque sus avances son indeseables, atentan contra su vida en la forma más directa, y porque se dirige a su destrucción como individuos y como miembros de la sociedad. En palabras de la madre de Manuela se saben las acciones del gamonal y se puede entender la dimensión de su poder y el alcance de la violencia sexual que ejerce sobre las jóvenes de La Parroquia que su lascivia de crápula apetece:

De unas consigue todo lo que quiere, como de la Cecilia, la hija de la vieja Sinforiana, i lo consigue con su poder i con sus intrigas. A las que lo aborrecen las persigue i las tiraniza para salirse con sus intentos. I esto último es lo que está sucediendo con Manuela, que ya la tiene aburrída con leyes del cabildo para perseguirle sus animales, i armando peleas en los bailes, desterrándole al novio, poniéndonos sobrenombres a todos los de la casa, i haciendo que nos insulten i nos inquieten las mujeres de su partido. Para todo esto tiene él testigos falsos, i espías, i brazos secretos, i sabe falsificar todas las letras i las firmas, i sabe hacer i desbaratar los sumarios del modo que le tiene mas cuenta, i está al partir de un confite con don Matías Urquijo, que segun dicen es el que gobierna la junta *cuatrera* que ha hecho tanto ruido en este canton (Díaz, 1866: 264).

Se hace evidente en las anteriores afirmaciones que Wise y Stanley, y Tobar Sala efectuaron sobre el acoso sexual, cómo al superponerlas a las acciones de Tadeo contra muchachas como Cecilia a quien somete a su lujuria por medio de la coerción y la persecución, o a Manuela a quien hostiga con leyes acomodadas, la manera en que esas acciones del tinterillo afectan el bienestar psicológico, económico y emocional no sólo de ellas sino de sus familias y relacionados, como se ve en la palabras de angustia de doña Patrocinio, en la persecución que le hace a Dámaso, el prometido de Manuela, sacándolo del pueblo y en las propias palabras de la joven cuando premonitoriamente le comunica a Demóstenes: “Ya verá usted las desgracias que vamos a ver en esta parroquia: prisiones, multas, destierro, incendios i muerte; i todo porque no he tenido la condescendencia de querer a don Tadeo. Usted me verá perseguida a fuego i sangre, i acuérdesse de todo lo que le digo” (Díaz, 1866: 272). Presentimiento que se concreta al final de la narración cuando cada uno de los aspectos mencionados en este mensaje se cumplen, todo ello porque Tadeo, al no poder obtener la presa de manera rápida, escoge el asesinato como una forma vicaria para saciar su lascivia.

Lo que llama la atención de la conducta de este tinterillo hacia las muchachas, es su institucionalización en todos los estamentos de poder; lo mismo sucede en los trapiches con los hacendados, con los mayordomos y en Ambalema, con los dueños de Tabacales como Aniceto. Esta constante presencia de la violencia sexual perenne que sufre la mujer, explicita una abierta denuncia que se efectúa en el mundo ficcional contra esta situación de desequilibrio social; realidad que muestra unos patrones de conducta impuestos por conveniencias masculinas. Para los hombres, el cuerpo de la mujer es objeto de posesión para satisfacción de sus apetitos y perversiones; lo que menos cuenta es la voluntad de la víctima, quien carece de cualquier tipo de derecho, pero debe cargar con todas las consecuencias de los actos masculinos. Esta violencia ha estado presente desde el comienzo de los tiempos, lo que significa que es un comportamiento aprendido, nada fortuito, esporádico o accidental, sino que es la norma que se construye y establece desde las ideologías dominantes, cuya presencia y permanencia de conceptos y acciones, ni siquiera se cuestiona,¹³ es una marca del patriarcalismo que pervive.

De este modo, Tadeo es un personaje unidimensionalmente negativo y opresor de los débiles en su entorno. Es tan avasallante que algunos se le unen y contribuyen en sus crímenes por miedo más que por convicción y con ellos, así como con sus ciegos seguidores (Juan Acero, Sinforiana) conforma el grupo de los tadeístas. La contraparte a este grupo son los manuelistas, agrupados alrededor de la protagonista, quien es la antítesis de Tadeo. Manuela es una activa joven, altamente independiente y objetiva que cuestiona con argumentos válidos el discurso demagógico de Tadeo,

13 “En Colombia, el estigma de la violencia sexual impide a muchas mujeres denunciar los abusos. Se condena al ostracismo a las supervivientes simplemente por el tipo de violencia ejercida en su contra. Sobrevivir a la violencia sexual se considera vergonzoso o ‘deshonroso’. Esto concierne a la violencia sexual en un crimen particularmente perverso. Cuando una mujer sobrevive a una violación a veces se la acusa de no haberse resistido lo suficiente o incluso de haberla propiciado. Mujeres y niñas en diversos testimonios a los que ha accedido Amnistía Internacional expresaron sentimientos de culpa por haber sobrevivido” (Amnistía Internacional, 2004: 60-61). Esto sucede en todos los lugares y en diversas circunstancias, como se observa en la siguiente aseveración: “En 1989 se publicó una noticia que me causó un estupor del que tardé en recuperarme (...). Se trataba de un caso en que un juez absolvía al culpable de un delito de acoso sexual en el lugar de trabajo (entonces el *facto* ni siquiera estaba catalogado como un delito) porque la víctima (empleada del hostigador) vestía una minifalda en el momento de los hechos que se recriminaban al empresario. Mi estupor se debía a un doble motivo, por un lado, los elementos totalmente superfluos, cuando no fortuitos como la belleza, vestimenta o edad, sirvieron de base para racionalizar argumentos que justificasen acciones violentas. Por otro lado, que la agresión sexual se siguiera concibiendo en primera y última instancia como relación sexual y no como violencia, y que un rasgo que los varones asumen como distintivo, como es la racionalidad, –frente a la ausencia de «racionalidad femenina», esgrimida *ad nauseam*– no sea capaz de garantizar un autocontrol que implique el sometimiento de los instintos más básicos a un código de conducta regido por un mínimo de respeto hacia el otro. Entre el desatino del empresario y el desatino del juez se abre un espacio en el que el comportamiento y la apariencia femenina están cedidos a la moralidad y a unos patrones impuestos por conveniencias masculinas” (Fernández Díaz, 2003, 1).

haciéndole contrapeso a sus abusos desde su posición ampliamente limitada de mujer en la sociedad patriarcal neogranadina del siglo XIX.

En este contexto se encuentra el capítulo dedicado a la octava del Corpus; celebración religiosa y también pública que hace evidente la división que se manifiesta en dualidades en La Parroquia: lo religioso y lo secular, la iglesia y la plaza, la aristocracia y el pueblo, el recato y La risa, lo sagrado y lo mundano, el conocimiento letrado y el de la experiencia y, los dos grupos que fraccionan La Parroquia: los tadeístas y los manuelistas. Estos paralelos se hacen muy evidentes en la representación de diferentes formas parateatrales como son: las pilas, los altares y los bosques para la celebración de la octava del Corpus. Por una parte, está la pila elaborada por Manuela, líder de los manuelistas, y por otra la elaborada por Cecilia, amante de Tadeo.

La pila de Cecilia compuesta de “pañuelos, muselinas, lazos de cinta i espejitos redondos” (Díaz, 1866: 352) denota y simboliza lo artificial y superficial de materiales manufacturados, en otras palabras, la industria. Mientras que la de Manuela está elaborada con laurel, liquen, helechos y algunas aves disecadas, representa lo natural y auténtico. Es una vez más el conflicto entre lo manipulado, que simboliza el artificio (Tadeo y sus secuaces) y lo natural (Manuela, su transparencia y su autenticidad en las acciones). El narrador indica que la pila de Manuela triunfa sobre la de Cecilia, con lo cual se hace énfasis en el tono y la anticipación propios para el desenlace de la celebración y del capítulo.

En la representación de los altares, el de La soledad, el de don Eloi y el de la Honduras una vez más y al igual que con la pila de Cecilia, muestran lo artificial y vano simbolizado por: cintas, cuadros, espejos, candeleros de plata, sabanas, colchas de cama y piezas de género (Díaz, 1866: 352); el narrador indica que no tenían nada novedoso ni diferían mucho el uno del otro, aparte de no dedicarles mayor descripción ni un lenguaje favorable. Contrasta con lo anterior, la descripción detallada y las palabras de admiración por el altar del Retiro al igual que por la pila de Manuela. Al primero lo componía una cúpula de doce columnas revestidas de laurel y estaba adornado con flores de la montaña, bejucos de pasiflora, flor lacre, musgo, liquen, vistosas flores y una representación en relieve del Decálogo. La detallada descripción y el lenguaje favorable del narrador indican al lector una imagen positiva de la construcción y lo guían para que acepte que lo que dice de ser el más destacado es cierto; de este modo se representa una vez más el triunfo de lo natural sobre lo artificial, con lo cual la pila de Manuela por ser de la misma clase aumenta en percepción.

Luego de la descripción de los altares sigue la procesión en la que el cura es la figura central porque oficia la ceremonia y carga la custodia que contiene la hostia, símbolo del cuerpo de Cristo y esencia de la celebración religiosa de la Eucaristía. Este procedimiento de recorrer los altares con la custodia y mostrarla ante el pueblo

es el aspecto religioso que reafirma el orden establecido de la religión y el poder de esta estructura de control: “Los repiques i los voladores anunciaron la salida de la procesión; i el sacerdote, al presentarse en la puerta del templo, se detuvo un momento para señalar la custodia al pueblo, que se postró de rodillas sobre la verde grama de la plaza. [...] el pueblo adoraba en silencio, i cualquiera incrédulo se hubiera penetrado de la majestad y grandeza del Dios que se adoraba, al ver el fervor unánime de todos los concurrentes” (Díaz, 1866: 353).

La procesión termina en el atrio con la bendición que el cura da con la custodia a la población postrada en la plaza. Una vez dado el final de la fiesta religiosa, inicia la fiesta pública en la plaza con el recorrido de la gente para ver los arcos, los altares y los bosques. Se trata de otro contraste de espacios divididos entre la iglesia, como privativo de lo religioso y sagrado, y el de la plaza, donde habita lo secular y público. En la plaza, al contrario de la iglesia, es donde se abandona la solemnidad y se da cabida al comentario, a la conversación y a la risa. Luego de que el narrador incluye un dialogo entre Demóstenes y don Eloí donde opinan sobre la procesión y debaten sobre la dualidad entre diversidad y unidad representadas respectivamente por cada uno de ellos, el enfoque pasa a los bosques, cada uno de ellos, de corte humorístico. El primero titulado “Así está el mundo” muestra la naturaleza al revés, donde un venado caza a unos cazadores. Esta representación es una abierta denuncia/queja de lo mal que está la situación social en La Parroquia. El segundo, titulado “No hay mas queso i a mí me dan caracoles” exhibe un pedazo de queso sobre una mesa y a un hombre con un cuello de clérigo y tres caracoles colgando. Este bosque es una burla a la frase errada de un cura al decir “no hay más queso” en lugar de “no hay más que eso”. Aquí se explicita la manera en que la risa invierte los términos de la actuación social establecida: respeto a la autoridad, falta de libertad social; de ahí que la distancia que se establece mediante la representación con el objeto-persona ridiculizada expresa la risa del débil contra la autoridad; así, ese cura no se salva de que lo ridiculicen en público.

El tercero, titulado “La república y los lejisladores” muestra un gato y un ratón aserrando un trozo de queso vertical; esto era una representación humorística del momento político e histórico por el que pasaba la Nueva Granada, en donde la gente sentía que quienes dictaban las leyes, como sucedía con Tadeo en La Parroquia, las manipulaban haciendo con ellas lo que querían para beneficio propio. Como se puede notar, estos bosques muestran el ámbito público, secular, terrenal del pueblo. Son burlas al estado de cosas y buscan ridiculizar los defectos y despertar la risa en los espectadores al usar animales para representar humanos que ejercen formas de poder pero tiene defectos. Cabe anotar que estos bosques con el alto contenido de animales recuerdan la pila y los altares de corte naturalista que triunfaron sobre los artificiales y representativos de lo manipulado o manufacturado, de lo industrial. Es la dualidad entre manuelistas y tadeistas, lo auténtico y lo artificial, la naturaleza y la industria.

Pero en un fondo más profundo es la expresión abierta de sentimientos sobre lo que había sucedido en la Nueva Granada con el enfrentamiento entre gólgotas y draconianos; los primeros, representantes de las clases altas que promovían el libre-cambio, la eliminación de impuestos a las exportaciones extranjeras; mientras los otros, por lo general del pueblo, buscaban el proteccionismo para las industrias de las regiones y la imposición de impuestos a las importaciones extranjeras¹⁴ (véase: Gaviria Liévano, 2002: 125-154).

El último bosque y obra de Manuela es al que el narrador dedica más detalle en su descripción, convirtiéndolo en el enfoque de la narración; al mismo tiempo, despierta mayor interés entre los espectadores aristócratas y la gente del pueblo de La Parroquia que asisten a la celebración del Corpus. El narrador lo presenta en la siguiente forma:

El último bosque representaba un gato colorado empapelando a una polla fina con papel sellado, al mismo tiempo que un gato blanco estaba empapelando al primer gato con papel de la misma clase. Había otros pollos blancos, negros i nicaraguas, que estaban empapelados con hojas de la Recopilación Granadina, i todos ellos tenían sus nombres propios. A Clotilde i Juanita les llamó mucho la atención la escena de los gatos, i se detuvieron mirando con curiosidad los trajes i los emblemas. El gato blanco tenía botas, lo que indicaba ser de la aristocracia de la Nueva Granada; estaba vestido con una levita blanca i tenía la corbata puesta conforme a la última moda. El gato colorado tenía ruana forrada de bayeta, estaba calzado con alpargatas, el cuello de la camisa estaba en el grado más alto de almidón que puede darse i no tenía chaqueta, sino chaleco de una moda muy atrasada. El rótulo decía en letras de cuarta: «LOS MISTERIOS DE LOS GATOS» (Díaz, 1866, 355).

Se recurre al humor, a la burla y a un alto contenido simbólico para buscar la risa de los espectadores. Se trata del bosque más elaborado y de mayor contenido significativo para todos. El título de este bosque “LOS MISTERIOS DE LOS GATOS” es una parodia en miniatura a *Los misterios de París* de Eugene Sue, una novela que

14 “La diferencia entre las gentes más acomodadas y los artesanos, comenzó a reflejarse no sólo en la vivienda, sino también en las prendas de vestir. Mientras las señoras de la clase pudiente usaban trajes de zaraza y de paño para salir a la calle y las jóvenes vestían con trajes de muselina de paño o de seda, manto de paño, zapatos de cordobán, sombreros de huevo, pañuelos de seda y adornos de oro y plata, las mujeres pobres vestían falda de franela ordinaria, blusa y pañuelo de tela de algodón, alpargatas, manto de paño y sombrero de fieltro y paja. / Los hombres de cierta solvencia económica vestían generalmente con pantalón de paño ordinario o de cerniza. La chaqueta de paño burdo de San Fernando y el zapato de cordobán (...). En cambio, los hombres pobres vestían con telas de algodón muy gruesa, zapatos de Sogamoso sin hormas y ruana de Guasca, ya que las capas de paño estaban reservadas para los primeros. Esta situación motivó a la larga el enfrentamiento que surgió entre los ‘cachacos’ de la Escuela Republicana y los ‘guaches’ o ‘de ruana’ de las Sociedades Democráticas de Artesanos, quienes por cualquier motivo se enfrentaban no sólo de palabra sino también con armas que acababan en verdaderas tragedias de lado y lado” (Gaviria Liévano, 2002: 104-105).

trata de la pobreza y de la miseria de los bajos mundos de París en el siglo XIX, y de cómo, aunque la honradez existe en estos ámbitos, la maldad y el crimen triunfan por lo general (Martínez, 2010: 4-5). Este libro de Sue es el que Demóstenes lee en su primera noche alojado en casa de Rosa.

En contraste a lo anterior, “Los misterios de los gatos” es una representación del estado de cosas en La Parroquia, donde el mal lo representa Tadeo personificado en el gato colorado; y la honradez y el bien, Demóstenes, por medio del gato blanco; así como los pobres y los débiles del lugar, están personificados en la polla, que es Manuela, y en los otros pollos. El simbolismo de los animales también es altamente significativo. Los pollos son animales indefensos que se caracterizan por dedicarse a buscar el alimento y llevan una vida básica. Estos serían los pobres de la Parroquia que se dedican a labores humildes.

Por otra parte, los gatos representan animales, solitarios, egoístas y depredadores que viven de casar a otros débiles como los pollos. El color también evidencia este simbolismo. El rojo o colorado del gato que representa a Tadeo significa la excitación, la violencia, la sexualidad y el calor. El blanco del gato, que representa a Demóstenes, significa la inocencia, la pureza, la novedad y el bien. A lo anterior, se suma la vestimenta de los gatos para hacer indudable a cuáles personajes de La Parroquia se alude: el gato blanco viste con botas y a la última moda, como el aristócrata Demóstenes; y el gato colorado, con alpargatas, con el cuello de la camisa muy almidonado¹⁵ y con una moda atrasada que indica que es Tadeo. Otro elemento simbólico, y el más evidente, es el papel sellado de hojas de la *Recopilación Granadina* con el que el gato colorado ha empapelado a los pollos y a la polla fina y que, a su vez, el gato blanco usa para empapelar al gato colorado. Cabe recordar que la *Recopilación Granadina*, conjunto de leyes de la Nueva Granada, representa al gobierno, al mundo de los letrados y por tanto, es pertinente a quien ejerce ese poder en La Parroquia: Tadeo.

En esta parodia de La Parroquia, el gato blanco empapela al gato colorado porque él, como representante del verdadero letrado, del hombre con títulos universitarios, tiene un poder mucho más sólido que el del gato colorado, quien ha aprendido por necesidad. Los dos gatos detentan el poder al entender o manipular las leyes, que la población letrada o iletrada de La Parroquia no posee, lo cual los hace débiles. Sin embargo, el gato blanco usa este poder para liberar a la polla fina, empapelando al

15 La primera vez que se describe a Tadeo, aparece como: “Era un hombre de ruana de listas verdes con el forro colorado, i de sombrero mui grande; el cuello de la camisa mui grande tambien i mui almidonado, no le dejaba toda la movilidad requerida para sus observaciones; tenia que torcer sus miradas como muñeco de resorte las que eran fielmente observadas, i hasta obedecidas por el sumiso circulo que siempre lo rodeaba. Era aquel embozado la polilla de la parroquia” (Díaz, 1866: 180-181).

colorado. Se trata de una clara representación del conflicto en que Tadeo acosa y persigue a Manuela con edictos y leyes amañadas para satisfacer su lujuria, y en el que Demóstenes como hombre letrado e idealista la defiende utilizando el poder del verdadero conocimiento de la letra legal y constitucional.

Tal representación al hacerse innegable ante los ojos de los espectadores permite que ellos vean el paralelo existente entre los actores animales y los protagonistas del conflicto de La Parroquia. La gente reconoce a Demóstenes en el gato blanco por su levita blanca y por las botas; mientras que ven a Tadeo en el gato colorado por la ruana, las alpargatas y el cuello almidonado de la camisa. Al ver representados al agresor y perseguidor de los débiles del pueblo y al observarlo en una posición de víctima, ante el empapelamiento que le hace Demóstenes, la gente siente satisfacción y la expresan por medio de la risa.

Esta reacción de hilaridad es una sensación de catarsis que surge de la comprensión de la representación que se efectúa en la plaza, en la fiesta pública; lugar donde no se requiere de la solemnidad de la iglesia, lo que permite el desahogo de la realidad cotidiana. Es el paralelo a la postración, a la humillación que efectúan ante el cuerpo de Cristo. En este caso es el desahogo de la risa y el regreso a lo humano y a lo terrenal propios de la fiesta pública. Así como el cura oficia la ceremonia de la procesión con su custodia y bendice al pueblo arrodillado ante ella, Manuela como autora de este bosque, le brinda a la gente la catarsis de la risa y el triunfo pasajero de ver al perseguidor de La parroquia reducido al de un animal que despierta el ridículo.

Sin embargo, el proceso de catarsis no sólo se da al nivel de la risa, sino que también se produce ante la reacción violenta de Demóstenes al sentirse escarnecido por el populacho; humillación que lo lleva a atacar a los actores-animales del bosque. Él, en un acto quijotesco, se enfrenta a los gatos y pollos y mata al gato colorado de un tiro. Es una forma de desahogo y por tanto de catarsis para él mismo, pero también lo es para los espectadores del pueblo, porque el gato que representa a Tadeo, ya no sólo ha sido empapelado por el gato blanco sino que también muere a manos del propio Demóstenes.

De este modo, el proceso de catarsis de la población no se origina únicamente en el nivel de lo cómico de la representación de los animales, sino que también se suscita ante la reacción violenta de Demóstenes, quien al sentirse zaherido y satirizado, ataca impulsiva y terminantemente a los actores-animales del bosque. Para los pobladores, el triunfo sobre el opresor es sólo temporal, ya que al final Manuela muere a causa del incendio que inicia Tadeo y Demóstenes regresa a Bogotá; también se puede suponer que el gamonal sigue fortalecido por la impunidad de sus actos. Ahora esa representación que se efectúa tanto en este bosque como en otros, funciona como una denuncia pública de la persecución y un ejemplo a los oprimidos

y a los testigos (dentro del mundo representado, como fuera de él) para romper con el silencio cómplice que cobija a Tadeo (representante del abuso y de la opresión).

La denuncia como tal es una forma de desahogo y de acción hacia la restitución de lo perdido, sea esto material o psicológico; y en *Manuela* está presente como una acusación abierta al orden de cosas, a las injusticias, a las desigualdades de clases y de géneros, a las impunidades que originaban y permanecían en los serios problemas sociales que aquejaban a la población del área; cargos abiertos y directos que muestran detalladamente la aguda observación y comprensión del entorno y de la época que poseía Díaz Castro.

Pero a la vez, con esta representación en pequeño de una situación externa total, “La octava de Corpus” es metaliteratura; es decir: “una literatura de la literatura, en la que el texto se refiere, además de a otras cosas, al mismo texto, una literatura que se construye en el proceso mismo de la escritura, y con los materiales de la propia escritura, un conjunto de maniobras metatextuales que quedan incorporadas al texto como un elemento más del sistema de delación programada de la obra literaria” (Camarero, 2004: 10).

Este juego escritural indica la elaboración intelectual, la intencionalidad de lo enunciado, el estilo para transmitir el sentido y el conocimiento de las reglas de la escritura que poseía Díaz Castro. Todo lo cual permite un estudio de la significación de ese lenguaje extraño que se efectúa con la representación de los elementos parateatrales en el capítulo, para que al comprenderse se haga lenguaje familiar.

Con estas técnicas, Díaz Castro arremete, en la narración, contra la inmovilidad asumida por el orden patriarcal y por los diferentes estamentos jerárquicos e ideológicas de la sociedad neogranadina de mitad del siglo XIX. La Nueva Granada apenas acababa de salir de las guerras de Independencia, conflictos bélicos que no habían cambiado mucho el estado de cosas para la mayoría de la gente; simplemente había sido un cambio de amos extranjeros por unos locales. Las disputas de poder llevaron al enfrentamiento de diferentes ideologías que aunque diferían en enfoques de gobierno y de filosofías que se debatían entre emular el federalismo estadounidense o mantener el centralismo ya conocido, no brindaron grandes cambios para grupos ampliamente oprimidos; entre estos, el de mayor tamaño fue el de las mujeres. Para ellas, la independencia y las luchas ideológicas y los cambios de poder no habían implicado movilidad y apertura. Al contrario, entre otros, el común denominador dentro de los grupos conservadores, liberales draconianos o gólgotas era el rol secundario de la mujer en la sociedad; papel social que lo determinaba el hombre con su enfoque patriarcal. Las mujeres vivían en una sociedad diseñada y dirigida por hombres; en la cual, las mujeres ya fueran de la aristocracia o del pueblo raso veían su campo de acción reducido al hogar, al convento y a la obediencia al hombre. No era diferente a lo que ya habían vivido durante la colonia.

En esta época, Díaz Castro escribe *Manuela* y aunque por su condición de hombre estaba limitado a ver las cosas bajo un matiz similar a los hombres de su época, su amplia comprensión de la vida y su conocimiento literario influenciado por sus lecturas y su ideología personal, le permitieron recrear en *Manuela* la realidad histórica de la Nueva Granada, dando muestras de humanismo y de sensibilidad hacia la condición de los oprimidos y en especial para la situación de las mujeres a quienes, con la violencia sexual, se les negaba todo derecho a la condición de individuos y por tanto al poder, lo cual perennemente las convertía en seres sometidos.

En “La octava de Corpus” se explica el porqué Díaz Castro escogió a una mujer como protagonista de la novela. La representación de ella que efectúa con dignidad y con claro favoritismo, no se la brinda a los otros personajes importantes: Demóstenes y Tadeo. Al primero, liberal gólgota y aristócrata intelectual, lo muestra de manera ridícula, como un idealista que no entiende a plenitud su entorno porque todo lo quiere explicar por medio de teorías y libros que no aplican a la realidad brutal de La Parroquia. Al segundo, lo reduce al nivel de una plaga, un gamonal y un tinterillo lascivo y codicioso que llega hasta asesinar a la protagonista. En otras palabras, Díaz Castro ridiculiza el idealismo del liberal gólgota Demóstenes y ataca la demagogia del seudoliberal draconiano Tadeo (que utiliza todos los léxicos y se adscribe a todas las ideologías políticas con tal de obtener provecho personal, como se observa en la colección de cartas que Demóstenes obtiene de él, casi al final de la narración); pero presenta a Manuela con dignidad y le asigna el rol de autora de la denuncia del abuso del que es víctima. Así, le otorga en la representación, la voz que la sociedad le niega por su género, le permite la expresión de la delación y de la denuncia de la aberrante situación social diaria que se vive en todas partes. De este modo, es una fuerte crítica contra las jerarquías de su momento histórico; ataque con el que deliberadamente contribuye al desmantelamiento del patriarcado neogranadino.

Aún más, al abandonar Demóstenes La Parroquia, con la consiguiente muerte de Manuela, Díaz Castro enjuicia las ideologías idealistas y las tradicionales; a las primeras, porque prometían, pero no aplicaban o concretaban esos ofrecimientos, sino que únicamente velaban por sus propios intereses, como hizo el gólgota al regresar a la capital únicamente para no perder a la novia rica, hija de hacendado conservador, con cuyo enlace iba a adquirir un sólido puesto social, al unir conocimiento, dinero, posición y al celebrar las antiguas alianzas donde los ideales cedían ante lo establecido. Esta situación, la había, ya explicitado cuando, Matías Urquijo le escribió a Tadeo: “desbaratarle el casamiento. Yo he averiguado ya quién es esa señora, i sé que es hija de un hacendado mui rico de la Sabana. No hai que dejarlo casar, porque una vez que esté rico puede hacer mas daño a la causa de la libertad” (Díaz, 1866: 434). A las segundas, porque continuaban con las desigualdades de las clases, con

los títulos, los privilegios, los monopolios y la ignorancia, preservaban lo estatuido; además iban en contra del adelanto, se oponían a las reformas, conservando así las estructuras provenientes de la colonia.

Ahora, con el empleo de la metaliteratura, Díaz Castro explicita parte de su teoría de la novela, la cual, mediante una acción comunicativa, incorpora al lector al acto de construcción textual, para volverlo más activo en el desciframiento e interpretación del sentido de la narración; con esta técnica, que revela las estructuras que conforman su texto, el autor señala la modernidad de su escritura, pero a la vez, también expone claramente su conocimiento.

Bibliografía

- Acosta de Samper, Soledad. 1908. *Lecciones de historia de Colombia*. Bogotá: Imprenta Nacional.
- Álvarez Sellers, Alicia. 2007. *Del texto a la iconografía: aproximación al documento teatral del siglo XVII*. Valencia: Publicaciones de la Universitat de València.
- Amnistía Internacional – Amnesty International. 2004. *Colombia: cuerpos marcados, crímenes silenciados: violencia sexual contra las mujeres en el marco del conflicto armado*. Madrid: Amnesty International Publications.
- Bajtín, Mijail. 2003. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento en el contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- Basilien-Gainche, Marie-Laure. “La constitucionalidad de contienda: La promoción jurídica de la Guerra civil en la Colombia del siglo XIX”. En: *Historia Crítica*, 35, pp. 130-149.
- Bruzzi Costas, Narciso. 1986. “Decoración y simbolismo en una celebración de Corpus”. En: Kossoff, David et ál. (coords). *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 22-27 agosto 1983*. Brown University, Providence, Rhode Island. Madrid: Istmo. 275-283.
- Camarero, Jesús. 2004. *Metaliteratura: estructuras formales literarias*. Barcelona: Anthropos Editorial.
- Cochrane, Charles Stuart. 1825. *Journal of a Residence and Travels in Colombia during the years 1823 and 1824*. London: Henry Colburn.
- Díaz, Eugenio. 1866. “Manuela; novela orijinal por Eugenio Díaz”. En: Varios. *Museo de cuadros de costumbres i variedades*. Bogotá: Imprenta a cargo de F. Mantilla. pp. 169-446.
- Jaramillo Uribe, Jaime, 1976. “Las sociedades democráticas de artesanos y la coyuntura política y social colombiana de 1848”. En: *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 8, pp. 5-18.

- Fernández, Díaz, Natalia. *La violencia sexual y su representación en la prensa*. Barcelona: Anthropos Editorial.
- Fernández Juárez, Gerardo y Martínez Gil, Fernando. (coord.). 2002. *La fiesta del Corpus Christi*. Cuenca-España: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha.
- Gaviria Liévano, Enrique. 2002. *El liberalismo y la insurrección de los artesanos contra el librecambio: primeras manifestaciones socialistas en Colombia*. Bogotá: Universidad Jorge Tadeo Lozano.
- Martínez, Julieta I. 2010. “Los misterios de París de Eugenio Sue: una ventana al siglo XIX”. En: *Históricas. Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas*, 89, pp. 3-20.
- Mollien, G. 1899. “Bogotá hace setenta años” En: *El Repertorio Colombiano*, XIX-5, pp. 345-357.
- Pavis, Patrice. 1983. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Sánchez Palencia, Ángel. 1996. “Catarsis en la Poética de Aristóteles”. En: *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 13, pp. 127-147.
- Scheff, T. J. 1976-1977. “Audience Awareness and Catharsis in Drama”. En: *Psychoanalytic Review*, 63,4, pp. 529-554.
- Sugrañes, Domingo. 1857. *Guia del clero en las divinas alabanzas ó sea explicación de las rúbricas del rezo divino, según el breviario romano y decretos de la sagrada congregacion de ritos*. Barcelona: Imprenta de los Herederos de la V. Pla, 1857
- Tobar Sala, Juan Carlos. 1999. *Violencia sexual: análisis de la nueva ley*. Santiago-Chile: Pehuén Editores Limitada.
- Viveros, Germán. 2004. “Espectáculo teatral profano en el siglo XVI novohispano”. *Estudios de Historia Novohispana (EHN)*, 30, pp. 45-61.
- Vizuete Mendoza, J. Carlos. 2002. “Teología, liturgia y Derecho en el origen de la fiesta del Corpus Christi”. En: Fernández Juárez, G. y Martínez Gil, F. (coord.). 2002. *La fiesta del Corpus Christi*. Cuenca-España: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, pp. 17-42.
- Wise, Sue y Stanley, Liz. 1992. *El acoso sexual en la vida cotidiana*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A.