



REVISTA DEL  
PACIFICO

# Dos elaboraciones de un tema. Lo social y lo mítico en Baldomero Lillo

José Promis Ojeda

BALDOMERO LILLO es un cuentista de amplia y variada temática. A sus primeras narraciones —que responden a la creación de un mundo estructurado en cierta medida sobre la base de anteriores experiencias concretas—, suma una serie de cuentos donde la influencia modernista aparece mejor articulada al desarrollo mismo de la acción, como son algunos de *Sub-Sole* (1907), especialmente *El vagabundo*, en la medida que constituye un esfuerzo por conferir un trasfondo de mito clásico a una escena campesina, buscándose crear por este mismo camino los efectos del deslumbramiento propio de la confusión entre lo real y lo irreal.

Esta profundización en los niveles irreales de experiencia (o en lo real mítico) que ofrece el narrador de *El vagabundo* es particularmente interesante por cuanto su trama fundamental aparecerá de nuevo en el cuento *La mano pegada*, perteneciente a la segunda edición de *Sub-Terra* (1917). En ambas narraciones encontramos el motivo de la maldición divina, pero en esta última aparece subordinado a la denuncia de las injusticias sociales cometidas en nuestros campos. Aquí, un viejo vagabundo llamado don Paico se presenta con la mano izquierda adherida a su pecho como un castigo divino por haber golpeado a su madre. Con esa historia, el astuto mendigo obtiene limosnas de la caridad y compasión de los campesinos hasta que un patrón de fundo deja al descubierto su ardid obligándole a abandonar el distrito, infamantemente humillado. En *El vagabundo*, por el contrario, el motivo servía para desrealizar el espacio en tanto que la fábula se enriquecía con acontecimientos y personajes cuya función era completar el contenido mítico del mundo, sin aparecer el elemento social que será preferente en *La mano pegada*.

La voluntad irrealizadora del narrador de *El vagabundo* se manifiesta en diversos niveles narrativos. En la presentación de

personajes, por ejemplo, hay un notorio menoscabo de la enumeración de elementos caracterizadores del físico y de la psicología especial del ser humano, en pro de una difuminación de lo objetivo y consiguiente aumento del aspecto "no definible" de la persona. Don Paico, en *La mano pegada* nos es presentado de la siguiente forma:

...Su huesosa diestra oprime un grueso bastón en que apoya su cuerpo anguloso, descarnado, de cuyos hombros estrechos arranca el largo cuello que se dobla fláccidamente bajo la pesadumbre de la cabeza redonda y pelada como una bola de billar.

Un sombrero de paño terroso, grasiento, de alas colgantes, sumido hasta las orejas, vela a medias el rostro de expresión indefinible, mezcla de astucia y simplicidad, animado por dos ojos lacrimosos que parpadean sin cesar...

La frase "mezcla de astucia y simplicidad" nos entrega desde un comienzo la explicación lógica al fenómeno de la mano pegada<sup>1</sup>, evitándose el posible deslumbramiento de mentes demasiado imaginativas o ingenuas frente a un hecho extraño a las demostraciones experimentales de causa y efecto. El lector ya no se sumergirá crédulamente en lo que viene a continuación. Ha sido advertido de un rasgo definitorio de la naturaleza del personaje y, por lo mismo, contemplará con ojos entrecerrados *el milagroso* miembro adherido al cuerpo. Al contrario de esto, el narrador de *El vagabundo* callaba conscientemente la descripción física y psicológica del personaje dejando así la puerta franca al deslumbramiento de la presentación del fenómeno. A la misma razón obedece la ausencia de nominación del campesino<sup>2</sup>, lo que permite introducirlo dentro de ciertas categorías propias del nivel mítico que se trata de crear. Por el contrario, el abandono de este intento en *La mano pegada* producirá la individualización nominal del vagabundo y su fijación natura-

<sup>1</sup>Este mismo intento explicatorio previo se repite más adelante, al insistir el narrador en la astucia del vagabundo: "Su gran nariz corva, filuda, caída verticalmente sobre la boca desdentada, de labios delgados, da un aspecto socarrón y astuto al

semblante marchito sombreado por una escasa barba gris, enmarañada y sucia".

<sup>2</sup>Sólo en una ocasión aparece su nombre de pila, cuando él mismo relata la historia de la maldición.

lista al medio, por el hecho de aparecer ahora con el apodo de *don Paico*.

Asimismo es diferente el carácter del hacendado en las dos elaboraciones. En *La mano pegada* don Simón Arenal es un latifundista y juez de distrito que "debía su fortuna, parte a su infatigable tesón para atesorar y parte a ciertos manejos que, puestos más de una vez en transparencia, echaron a rodar ciertos rumores sobre su probidad", afirmación esta última que se comprueba cuando después de castigar salvajemente al viejo por embaucar a los campesinos, pregunta a su mayordomo si consiguió cambiar cuatro vacas tísicas por otras sanas en un piño que había vendido esa mañana a un incauto comprador. De esta forma, mediante el uso de un contrapunto de acciones ilegales realizadas a distinto nivel social y, por lo mismo, con diferentes consecuencias para los hechos, el narrador lanza una denuncia social velada en parte por la ironía que le produce observar el acontecimiento referido. Esta acusación nacida de oponer personajes y métodos no aparecía en *El vagabundo*. Aquí, la protesta alude a la incomunicación humana efectiva entre dos miembros de una misma clase social, de los cuales uno ha conseguido elevarse sobre ella olvidándose de su antigua condición y de las creencias y supersticiones propias de esa clase a la que ya no pertenece: el hacendado ha llegado a tal desde simple vaquero en su juventud y en ningún momento se alude a manejos ilegales que haya podido realizar para el incremento de su fortuna.

De acuerdo con el cambio en la descripción de los personajes varía también el método presentativo del viejo vagabundo. En efecto, la trama de *La mano pegada* se inicia en los momentos en que don Paico avanza por caminos vecinales ya prisionero del hacendado, cuadro que aprovecha el narrador para caracterizar inmediatamente al viejo y, una vez conseguido su objetivo, mediante un retroceso temporal nos pone en contacto con la fantástica historia del campesino. Es decir, el uso de la técnica *in medias res* permite a una narrador de intenciones claramente objetivistas eludir el peligro que significaría caer en el deslumbramiento de lo mágico-mítico. En cambio, *El vagabundo* comienza de inmediato con la actuación del personaje narrando su historia a los ingenuos campesinos. Por lo tanto, el lector no sabe si efectivamente existe la maldición divina o si todo es una patraña urdida por el viejo. De esta forma, la figura del hombre adquiere en estos momentos dimensiones proféticas, pasando a

convertirse en el portavoz de un designio sobrenatural. Su artimaña —en el caso de haberla—, ha sido superada por la actitud de tipo sacerdotal con que se presenta el vagabundo, como lo atestigua el sermón final que dirige a su público una vez terminada su historia. Creemos encontrarnos, entonces, en un rústico acto de culto durante el cual un enviado del dios imparte su mensaje al pueblo aglomerado a su alrededor, estableciéndose un diálogo sacro entre ambos, relacionado con las enseñanzas surgidas de la presentación de *la prueba*. No hay en éste, como en el caso de *La mano pegada*, una descripción iluminadora previa que fije la realidad en sus verdaderas categorías. Por el contrario, el narrador nos introduce directamente en un nuevo nivel de experiencias, frente a las cuales no podemos discernir lo falso de lo verdadero.

Al cambio de caracterizaciones y modos presentativos se suma el empobrecimiento del nivel de personajes de *La mano pegada*, hecho que también contribuye a la pérdida de las categorías irreales del mundo. En *El vagabundo* asistimos a la aparición de la figura de Isidro (ausente en la segunda elaboración) y, además, se nos coloca en presencia de un personaje colectivo actuante, el campesinado, que en *La mano pegada* se limitará a ser un mero espectador de los acontecimientos. La manifestación activa del pueblo se concretizaba en la voz cascada y chillona de una anciana cuya figura desconocemos, transformándose sus palabras, por lo tanto, en la voz del coro trágico que anuncia el castigo a manos de las fuerzas impersonales del destino.

Cúmplese así la introducción de lo mágico-mítico en el espacio narrativo gracias a una ordenación de los elementos de fondo que recuerda la ambientación escénica de las antiguas tragedias griegas.

El miedo al castigo divino que experimenta el hombre primitivo nace de la creencia que todo aquel que se opone a los designios del dios será fatalmente destruido por sus iras. Este ciego determinismo se cumplirá en la persona que ha logrado descubrir la superchería del seudopastor y enviado del dios: en Isidro se repetirá fatalmente la historia del vagabundo a partir del momento en que decide independizarse de la voluntad paterna, produciéndose un altercado con don Simón al cabo del cual éste prorrumpirá en el fatal anatema que acarrea, trágicamente, la destrucción del sujeto a quien va dirigido. De este modo, los acontecimientos van perdiendo sus notas tradicionales de objeti-

vidad al adscribirse su desarrollo a la fórmula del mito clásico, sufriendo el mundo, por consiguiente, un proceso de desrealización que nos lleva —ahora que conocemos la superchería de la mano pegada— del terreno de lo imaginario individual a un cosmos mítico real al repetirse, punto por punto, la historia de la maldición.

Como se puede apreciar, la estructuración del mundo y la presentación de los acontecimientos previos al desenlace son totalmente diferentes a los de *La mano pegada*. En éste, el nivel social se proyecta y trasciende al nivel mítico; en *El vagabundo* la proyección es inversa. La pena final a que es sometido don Paico —abandonar el distrito con los brazos amarrados en cruz a un madero— no obedece a un motivo de verdadera justicia sino al efecto de las libaciones del hacendado durante el almuerzo. La última visión que tenemos del mendigo viene a ser, según palabras del narrador, un símbolo de la opresión, “como si fuese tras esas sombras inalcanzables de la justicia y la misericordia, bajo la irónica mirada del sol”. Nada de esto hay en *El vagabundo*. Su muerte no se debe a injusticias sociales sino a la frenética demencia de don Simón, durante los momentos en que realidad e irrealidad trascienden sus límites conformando un espacio que los contiene, confunde y re-crea.

También al servicio de la voluntad desrealizadora, la fábula de *El vagabundo* soporta un ordenamiento especial que permite la difuminación de las categorías objetivas de la realidad. Ella comienza con la mostración de un nivel sobrenatural o mítico (la actuación del vagabundo ante su público); continúa con la presentación de personajes ajenos a este mundo y, a su vez, con el desarrollo de acontecimientos de la misma índole, en una búsqueda paulatina del enfrentamiento de estos dos niveles de realidad, el concreto y práctico y el mágico-mítico. Producido el encuentro, la anterior sucesión de acontecimientos se verá reemplazada por la superposición de los mismos, lográndose así la definitiva confusión de las categorías tradicionales de experiencia y, al mismo tiempo, el clímax o punto culminante de la narración. Los momentos anteriores al desenlace se suceden atropelladamente, oscilantes entre lo real y lo irreal. Avizoramos la figura de don Simón, demente a causa de su nefasto intento sacrílego; el cuerpo de Isidro, víctima de la maldición, arrastrado por su caballo; la faz del mendigo inclinado sobre el señor del campo y su sangrienta inmolación ritual. Todo ha sucedido

con una rapidez vertiginosa opuesta a la morosidad del relato anterior, porque el vértigo es una categoría de lo irreal.

Sin embargo, el final sorpresivo del cuento, es decir, la providencial salvación de Isidro, vuelve la realidad a sus cauces tradicionales destruyendo el mundo del mito divino. En este sentido, el narrador no permite que continúe la confusión establecida, retomando todos los acontecimientos y personajes y llevándolos al nivel objetivo que les corresponde. Al desaparecer los efectos del deslumbramiento, la demencia del hacendado se explica por la herida que produjo en su ser la violenta actitud de su hijo, y la salvación de éste al hecho de haberse roto la hebilla de la espuela y no al sacrificio ritual del vagabundo. Al fin de cuentas, la única víctima de los pasados momentos de locura ha sido el viejo campesino cuyos sangrientos despojos muestran dos manos completamente separadas de su pecho.

\*

Dos conclusiones generales podemos extraer de la comparación somera de las notas anteriores. Por una parte se nos presenta un interesante ejemplo de la evolución creativa del narrador, que se aproxima definitivamente a los intereses propios del Mundonovismo. En efecto, la ambientación de mito clásico y la presencia de ciertos recursos propios de esos mitos que encontramos en *El vagabundo* permiten descubrir una notoria influencia modernista en la estructuración de la fábula misma, con la consiguiente universalidad estética que adquiere, gracias al mito, el espacio narrativo. Diez años más tarde, esta influencia ha desaparecido de *La mano pegada*. En esta segunda versión, el narrador elimina todos los elementos que puedan deslumbrar a los lectores, a la vez que intensifica la intencionalidad social propia de la literatura mundonovista, uno de cuyos rasgos salientes es, precisamente, la mostración de las injusticias sociales que se cometen en un mundo escindido en dos sectores, opresores y oprimidos.

Por otra parte, es fácil comprobar que *El vagabundo*, como primera versión de *La mano pegada*, supera con mucho a la reelaboración de 1917 en lo que a anticipar un nuevo nivel de existencia se refiere. Aquí no sólo se presenta la posibilidad de adecuar un mito al ambiente popular, sino que es incorporado efectivamente en el mundo narrativo, esbozándose así una

realidad trascendente donde los elementos concretos se funden con formas míticas que en momentos los superan, aunque es bien cierto que el narrador abandona pronto ese terreno retornando al objetivismo que caracteriza la mayoría de sus narraciones. Sin embargo, pese a este retorno a lo positivo del mundo, en *El vagabundo* despuntan ya ciertas formas creadas por un conocimiento distinto al puramente experimental que auguran, con bastante anticipación, algunos recursos estructuradores del espacio empleados en nuestra narrativa actual.