



El Fondo Editorial de la Facultad de Comunicaciones y Filología de la Universidad de Antioquia es una iniciativa académica creada con el propósito de cualificar y divulgar las producciones investigativas y creativas de sus estudiantes, profesores y egresados. Desde una pedagogía del consenso, promueve el diálogo en torno a la diversidad cultural, la apropiación social del conocimiento y la consolidación de redes de investigación regionales, nacionales e internacionales. Las obras publicadas en cada colección han sido avaladas por pares de reconocida trayectoria académica.

En *Ensayos al filo del desarraigo*, Augusto Escobar Mesa nos presenta sus análisis de tres obras colombianas sobresalientes por sus apuestas estéticas y por el tratamiento de temas cruciales para el contexto histórico colombiano cuando fueron publicadas: de María Helena Uribe *Reptil en el tiempo*, de César Uribe Piedrahita *Mancha de aceite*, y de Arturo Echeverry Mejía *El hombre de Talara*, novelas que a pesar del paso del tiempo mantienen vigencia. En la primera, el sentimiento de culpa y la búsqueda de redención cobran protagonismo en una mujer formada en una familia católica y conservadora, pero agobiada por el sentimiento de culpa, mientras que en las obras de Uribe Piedrahita y Echeverry Mejía, los conflictos sociales atraviesan las vidas de sus protagonistas, empujados a la lucha por la supervivencia, en un entorno donde la naturaleza también está amenazada. El volumen lo cierra una reflexión en torno a la novela histórica como “un cabalgar entre la historia y la ficción”.

ISBN  
978-  
628-  
7519  
97-8

Ensayos al filo del desarraigo

Augusto Escobar Mesa



 UNIVERSIDAD  
DE ANTIOQUIA  
Facultad de Comunicaciones y Filología

## Ensayos al filo del desarraigo

Augusto Escobar Mesa



HISTORIA Y PENSAMIENTO

Augusto Escobar Mesa es Doctor en Letras Iberoamericanas de la Universidad de Bordeaux III, con una amplia trayectoria como docente, crítico e investigador de la literatura colombiana. Miembro correspondiente de la Academia Colombiana de la Lengua. Es profesor jubilado de la Universidad de Antioquia y actualmente es docente de la Universidad de Montreal. Ha publicado, entre otros, *Las búsquedas literarias de Héctor Abad Faciolince* (2017); *Asuntos de Literatura Colombiana* (2005); *Arturo Echeverry Mejía: de capitán de mares a piloto de sí mismo* (1995) y *Manuel Mejía Vallejo* (1923-1964): *vida y obra como un juego de espejos* (2020).



# **Ensayos al filo del desarraigo**



HISTORIA Y PENSAMIENTO



# Ensayos al filo del desarraigo

**Augusto Escobar Mesa**



HISTORIA Y PENSAMIENTO

© Colección Historia y Pensamiento

© Augusto Escobar Mesa

© FOCO Fondo Editorial Facultad de Comunicaciones y Filología, Universidad de Antioquia

ISBN: 978-628-7519-97-8

DOI: 10.17533/978-628-7519-97-8

Dirección editorial: Andrés Vergara Aguirre

Comité editorial: Juan Fernando Tabora Sánchez, Alba Shirley Tamayo Arango, Mauricio Naranjo Restrepo, Andrés Vergara Aguirre

Editor asistente: Christian Benavides Martínez

Auxiliares de edición: Andrea Vergara Sánchez y Karla Gómez Giraldo

Diseño y diagramación: Christian Benavides Martínez

Portada: Juliana Morales Urrego, Christian Benavides Martínez

Primera edición: diciembre de 2022

Hecho en Colombia. Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio o con cualquier propósito sin la autorización escrita del Fondo Editorial de la Facultad de Comunicaciones y Filología de la Universidad de Antioquia, [foco@udea.edu.co](mailto:foco@udea.edu.co), (574) 2195926

Las imágenes incluidas en esta obra se reproducen con fines educativos y académicos, de conformidad con lo dispuesto en los artículos 31-43 del capítulo III de la Ley 23 de 1982 sobre derechos de autor.

El contenido, las opiniones y el estilo de cada capítulo corresponden al derecho de expresión de los autores y no comprometen el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor de las fuentes citadas.

LC PQ8161  
860.9/9861-DDC

Ensayos al filo del desarraigo / Augusto Escobar Mesa -- 1. edición. -- Medellín: Fondo Editorial FOCO. Facultad de Comunicaciones y Filología de la Universidad de Antioquia; 2022.

204 páginas.

ISBN: 978-628-7519-97-8

ISBNe: 978-628-7519-98-5

1. Literatura colombiana - Crítica e interpretación. 2. Autores colombianos. 3. Novela colombiana - Crítica e interpretación. 4. Uribe de Estrada, María Helena, 1928-2015. 5. Uribe Piedrahíta, César, 1897-1951. 6. Echeverri Mejía, Arturo, 1918-1964. I. Título.

Catalogación en publicación de la Biblioteca Carlos Gaviria Díaz



**UNIVERSIDAD  
DE ANTIOQUIA**

**Facultad de Comunicaciones y Filología**

## SUMARIO

Introducción	9
<b>Depredación de la naturaleza y alienación humana en <i>Mancha de Aceite</i> de César Uribe Piedrahita</b>	17
Por una lectura ecocrítica	20
Lectura lineal de una historia polifónica	24
Ficción anclada en el corazón de la realidad histórica	39
Multinacionales petroleras al amparo de la dictadura	47
Modernidad: "liberar el arte y la literatura del culto de la tradición"	56
Ecocidio: "Todo era luminoso y caldeado en aquel escenario de infierno"	71
Resistencia y <i>ethos</i> ante los ecocidarios	82
<b>Palabras que alienan y liberan en <i>El hombre de Talara</i> de Arturo Echeverri Mejía</b>	97
"El inconsciente social del texto"	99
"Cochino aceite que sirve para remedio"	107
Romper la escafandra monológica	111
"No se es sino en relación con el otro"	119
<b>Culpa y redención en la obra narrativa de María Helena Uribe</b>	127
Una vida y obra singulares	127
Una obra con muchos desafíos	130
La escritura es un escudo contra todo asedio	135
Escribir es una forma de "vivir para morir nuevamente"	141
Mancha original de la cual devenimos polvo	148
Existencia agónica por una conciencia escindida	153
<b>La novela histórica: un cabalgar entre la historia y la ficción</b>	161
La audacia romántica que rompe los géneros	163
Consolidación del nuevo género literario	167
"Simetría entre pasado real y mundo irreal"	173
Historicidad latente en la novela	177
"No hay verdad del mundo sino interpretaciones del mundo"	181
El coletazo neorromántico en América Latina	188
<b>Bibliografía</b>	197



A mi sobrina Luz Adriana  
y a mis cuatro hermanas que  
merecen de la vida algo mejor.

¿No ves que cada rayo de luz alumbra oscuridades no percibidas antes?  
¿No ves cuántas ignorancias nos descubren los descubrimientos?  
Y el poeta que sea oscuro realmente, el que tenga en su alma muchas  
cavernas y negras densidades, muchos arcanos, que alumbre bien para  
que lo vean, para que produzcan el vértigo. Mostrar abismos propios  
o ajenos: he aquí el poder de los genios.  
Tomás Carrasquilla



## Introducción

Si el lenguaje, si el arte existe, es porque hay “el otro”.  
Sin duda, nos dirigimos a nosotros mismos  
en un soliloquio constante.

G. Steiner

### Leer es un ágape del espíritu

En un ensayo sobre el papel fundamental del lector, sin cuya presencia una obra no cumple su objetivo, Steiner dedica varias páginas a describir la pintura *El filósofo leyendo* (1734) de Jean-Baptiste Chardin (1699-1779). Esta le sirve de motivo para expresar su opinión acerca de la importancia de los libros y la lectura en la vida de los individuos y de la sociedad, porque en los libros las personas “encuentran todo, todo lo que han inventado y los supera, es decir, su destino” (Albérès, 1962, p. 8). Steiner comienza por analizar en detalle el traje del filósofo lector: la capa y el sombrero, de piel y terciopelo, que denotan su elegancia, la misma que se debe tener cuando se realiza el acto de lectura. Por ser un ritual singular, hay que predisponerse de la manera más conveniente. El motivo central de la pintura es la mesa donde se encuentran el lector, el libro y algunos objetos precisos: un reloj de arena que sugiere el transcurrir finito del tiempo de la lectura, también lo fugaz de las cosas de la habitación y de los hombres que contrasta con la perennidad del libro que “sobrevive a su autor” (Steiner, 1997, p. 14).<sup>1</sup> Al lado del reloj aparece una pluma en su tintero, la cual corresponde al dominio privilegiado de la escritura que permite fijar con signos el tiempo de la historia humana. Al lado del libro se observan varios medallones y monedas que insinúan objetos de la vida social y económica, que no repercutirían en el espectador sin los efectos de la luz que recae sobre ellos. La intensidad y los matices de aquella luz que entra en la habitación apacible y semioscura crean “un silencio vibrante y una soledad poblada por la vida de las palabras” (p. 31). Es en el encuentro de estas condiciones que leer se vuelve “un acto silencioso y solitario. Es un silencio vibrante y una soledad poblada por la vida de las palabras [...]. Leer como debe ser significa estar en silencio y al interior del silencio” (pp. 41-42).

En el centro del cuadro donde todo converge, aparece el libro que lee atentamente el lector, insinuando con ello el dominio del conocimiento, del trasegar y pensar humanos. Sin los libros no habría historia, por eso la luz que entra

<sup>1</sup> Todas las citas tomadas directamente de escritos en francés son traducción del autor.

con inusitada fuerza por la izquierda de la pintura ilumina los dos elementos centrales: el lector y el libro. La mirada atenta del lector sobre el libro hace que este resalte de inmediato, como si las demás cosas del entorno no fueran más que simples apéndices de ese acto máximo. La luz sobre el libro, especial en toda la composición, ilumina al filósofo mientras lee concentrado; el libro y el lector refulgen como si Chardin quisiera decirnos que el uno hace posible al otro, que se retroalimentan. Esto confirma lo tantas veces dicho por los mismos creadores, que una obra de arte cumple su objetivo si tiene un lector, un espectador, un escucha que le dé la bienvenida. De esa manera, con su presencia silenciosa e invocadora, el libro se impone a un lector dispuesto. En ese instante el libro adquiere vida, es lo que sucede cuando alguien abre sus páginas y se interna en su laberinto y encrucijada de signos. Si no hay quien hurgue en sus páginas, será un objeto más en la penumbra que apenas si se manifiesta como el alambique y otros objetos que aparecen en la pared detrás del filósofo; objetos que difícilmente se distinguen y representan una realidad específica.

Cuando el lector lee página tras página, se asemeja al punto focal de una cámara que, al apuntar al objetivo, revela un universo de seres y cosas que previamente no tenían realidad concreta. Iluminado el texto con la mirada devoradora del lector, este emprende un viaje por un nuevo país, el de las maravillas. Es en ese momento que se da un proceso de desvelamiento, de revelación, de epifanía. Es un “ábrete, Sésamo”. De esta manera todo coadyuva para que el lector se aísle en esa torre de marfil y entre a otra dimensión que se abre, a modo de un abanico, a otras realidades, a otros mundos posibles, soñados, reales, imaginarios. Leer es pues un encuentro significativo, “casi cortesano, entre una persona privada y uno de esos ‘invitados importantes’”, por eso el lector no está vestido de cualquier manera, y está preparado “para la ocasión” (Steiner, 1997, p. 12). En suma, el conjunto de elementos que se observan en el cuadro de Chardin denota la relación “entre el tiempo y la palabra, entre la mortalidad y la paradoja de la supervivencia literaria” (p. 22), porque

[...] la esencia del acto absoluto de la lectura es una esencia de reciprocidad dinámica, de respuesta a la vida del texto. El texto, al margen de esta inspiración, no puede tener una vida significativa si no se lee (¿qué clase de vida tiene un Stradivarius que no se toca?). La relación entre el verdadero lector y el libro es creativa. El libro tiene necesidad del lector igual que este la tiene del libro, una paridad de expectativas (p. 33).

Así, para el lector, el acercarse a los libros y bucear en su mundo representa una nueva primavera que hace renacer todo. Parodiando a Hölderlin, es un prepararse para un día de festejo. En su poema “Como en un día de fiesta”, observa el estado de exaltación del campesino ante la llegada de la primavera que hará

revivir todo lo que parecía yermo bajo el rudo invierno. Hölderlin compara ese estado con el del poeta que se extasía ante la majestuosa, compleja y eterna naturaleza y el arte del canto:

¡Ahora despunta el día! Lo esperaba  
y lo vi llegar. ¡Que esta visión sagrada  
inspire mi verbo! Pues la Naturaleza,  
más antigua aún que las edades y más grande  
que los dioses de Oriente y de Occidente,  
ahora se despierta con un fragor de armas  
y de lo alto del Éter al abismo,  
conforme a las leyes fijas, como antaño,  
nacido del caos sagrado  
el entusiasmo creador siente  
que vuelve a nacer (Hölderlin, 1977, p. 329).

El campesino sucumbe al tiempo al igual que el poeta; la naturaleza y el poema trascienden a ambos, porque conllevan un hálito de perennidad. Como la naturaleza que cada día se manifiesta distinta y sorprendente, así es el acto creativo, regocijante e inasible. También lo es la lectura, porque cada vez que volvemos sobre la obra nuevas cosas se revelan, mientras otras permanecen ocultas. En las grandes obras, lo anterior es un proceso de nunca acabar. Se han escrito decenas de miles de artículos, tesis, libros, etc., sobre el *Quijote*, *Hamlet*, *Ulises* y otras tantas obras, y nadie ha puesto el punto final, ya que “en cada libro hay una apuesta contra el olvido, una postura contra el silencio que solo puede ganarse cuando el libro vuelve a abrirse” (Steiner, 1997, p. 15). El libro, entonces, debe provocar en el lector una atención máxima, una “actitud acogedora”, una “obsequiosidad de corazón” (p. 20).

Por su propia naturaleza una obra evoca, llama, sugiere y es también espacio vacío, ausencia. Si ella no se ve confrontada por un lector que le dé vida y la haga presente en el tiempo, no existe, no trasciende ese tiempo inmediato; es como los objetos detrás del lector de Chardin, meras sombras sin efecto alguno sobre la realidad. La interacción obra-lector se hace efectiva cuando el lector se implica y lanza a ese mar de profundidades inesperadas que es el texto. Es en el momento en que se enfrenta a un texto que su lectura se convierte en “una operación del que lee y de lo leído, del autor y el lector, de la obra y del lector”; es la realización “de una operación y de la puesta en marcha de la obra [...]”. Es la plenitud y objetivo alcanzado. Es una obra que finalmente logra su destino” (Péguy, 1917, p. 25), porque da cuenta del texto en tanto totalidad y a la vez deviene “obra abierta [...] por la multiplicidad y la movilidad de lecturas” que permite (Eco, 1992, p. 25). En este sentido, entre el lector y la obra se establece una estrecha complicidad, “una cooperación íntima” y también una “suprema, singular y desconcertante respon-

sabilidad” (p. 26). En su ensayo “Clío: Diálogo de la historia y del alma pagana” de 1917, Péguy reitera sobre la “responsabilidad” que tiene el lector frente a cada texto, porque “una lectura bien hecha y honesta”, lo mismo que una obra “bien leída es como una flor, como una fruta de una flor [...]. Es como un espectáculo bien visto, bien cuidado; como una estatua vista armoniosamente, mirada discretamente”. Es una “verdadera y cabal finalización del texto” (Péguy, 1917, p. 25).

En fin, leer y releer la obra de un autor para su estudio y comprensión, como pretendemos hacerlo en este libro con el estudio de varias obras de escritores colombianos, es intentar ir tras sus pasos para develar las huellas que van dejando, para comprender los momentos sombríos y luminosos, las etapas de desvaríos, contradicciones y epifanías. Es seguirles el camino, el mismo que han ido configurando en su trasegar existencial para aprehender la dimensión de espíritus hechos verbo y sombras. Y decimos sombras porque la obra de un autor es eso, sombras de cuerpos y voces ya ausentes porque ahora le pertenecen al lector, al espectador, al escucha. Esa ausencia se torna en presencias ineludibles que deben reanimarse. El poeta Whitman (2003) valida así ese encuentro entre el lector y la obra:

[...] cuando leas esto, yo que ahora soy visible, me habré vuelto invisible.  
Entonces tú serás compacto, visible, y realizarás mis poemas,  
volviéndote hacia mí,  
imaginando cuán dichoso sería yo si pudiese estar contigo y  
ser tu camarada (p. 7).

En su lectura, el lector reivindica el espíritu que subyace en la obra y el de su gestor que se hipostasia siempre, como bien lo observamos en aquel enunciado atribuido a Flaubert y referido a su personaje emblemático: “Madame Bovary soy yo”.<sup>2</sup> El texto es entonces el mundo que se recrea; el autor que se refleja, se escamotea y se esconde en él, mientras el lector entra a hurgarlo de manera cómplice y queda atrapado en el intento.

Las obras son siempre espejo y sombra de sus creadores, porque es más lo que esconden los entretejidos de las palabras que lo que dejan ver. Ellas camuflan un mundo propio y singular e igualmente revelan el “inconsciente social” (Duchet, 1979, p. 4), porque toda obra es un entramado de verdades y mentiras, de

<sup>2</sup> Esta es una de las frases apócrifas de Flaubert más representativas de la literatura universal en cuanto al escamoteo autorial. Decimos apócrifa porque no existe registro escrito que lo corrobore; simplemente se ha hecho una extrapolación con otra expresión afín: “Saint Antoine, c’est moi”, dicha por Flaubert en carta del 6 de julio de 1852 a su amiga y confidente Louise Colet, a propósito de su poema en prosa *La tentación de San Antonio* (1874). Esto es lo que afirma: “siempre me he puesto en todo lo que he hecho. En el lugar de San Antonio, por ejemplo, ‘c’est moi qui y suis” (Flaubert, 1980, p. 127), que traduciría: “soy yo el que asumo su lugar”, “yo soy el que está detrás”. Y dice esto precisamente en el mismo momento que estaba escribiendo su *Madame Bovary*.

amores y de odios, de sueños y realidades, de seres que deambulan en busca de sí mismos y de su propio gestor. Todo texto literario es “el material privilegiado de la vida interior” (Cros, 2009, p. 154). Por eso cuando nos enfrentamos a las obras tratadas en estos ensayos, esperamos que los autores cumplan el mismo papel del lector de Chardin, es decir, que señalen al lector los caminos emprendidos por ellos, casi siempre sombríos, llenos de incertidumbres, contradictorios y, por ende, reveladores de paradojas, de medias y grandes verdades, y anunciantes de tiempos que vendrán, no siempre esperanzadores. Consideramos que las obras y autores que aquí estudiamos son representativos porque recrean a su manera una cultura, época y sociedad. Al leer sus obras, se nos revelan aspectos de la vida, apropiaciones de la realidad y maneras de decir que apenas si intuíamos; por eso nos sorprenden y bien nos llenan de satisfacción o nos dejan vacíos, porque no es posible asirlas para retornar de nuevo a ellas. Sin duda, “el texto y el arte engendran un tiempo que les es propio” (Steiner, 2001, p. 92), de ahí el doble compromiso que tenemos como lectores de textos de otros para que, a su vez, nuestros lectores se incentiven a descubrir o redescubrir las obras que nos han impulsado a degustarlas, a bucear por sus muchas redes de sentido y a seguir la impronta de lo humano hecho texto. Whitman lo testimonia de diversas maneras a través de sus poemas *Hojas de hierba* al sugerir que quien lee un libro se encuentra de alguna manera con su gestor, con el tiempo que le corresponde; asimismo con la historia y el pasado humano que cargan ineluctablemente.

El lector podrá observar, luego de nuestra lectura de las novelas *Mancha de aceite* (1935) de César Uribe Piedrahita, *El hombre de Talara* (1964) de Arturo Echeverri Mejía y *Reptil en el tiempo* (1986) de María Helena Uribe de Estrada, cómo cada uno de estos autores da cuenta de la historia de su tiempo y del drama de hombres y mujeres que deben, no sin riesgos y desafíos, afrontar cada instante con la conciencia de que el siguiente momento apenas si les pertenece, o ni siquiera eso, porque detrás de cada personaje una nueva historia se teje e ilumina con su lastre de interrogantes, perplejidades y la cuota de tragedia que conllevan. Aunque en este libro utilizamos aproximaciones teóricas como la sociocrítica, la ecocrítica y la hermenéutica, en el análisis mismo de esas obras literarias recurrimos y combinamos otras propuestas que convienen eclécticamente al caso y pueden motivar a nuevas lecturas críticas. Las propuestas de lectura aquí presentadas son solo eso, aproximaciones, ejercicios de lectura entre muchas posibles, por eso no son excluyentes sino invitación a compartir y divergir, porque somos conscientes de que “los mejores actos de lectura son los actos incompletos, los de intuiciones fragmentarias, los que rechazan las pará-

frasis, las metafrasis y terminan diciendo que ‘lo más interesante, en todo esto, es lo que no hemos sido capaces de develar’” (Steiner, 2003a, p. 128).

El primer ensayo se centra en *Mancha de aceite* (1935) de César Uribe Piedrahita (1896-1951), la cual recrea los hechos vividos y observados por el autor en los años veinte, en función de su trabajo como médico y científico en una compañía petrolera estadounidense cerca del lago Maracaibo, pero fue escrita y publicada diez años más tarde. Esta novela es singular por varios aspectos: primero, porque es considerada quizá la más elaborada y la que mejor trata el tema petrolero en Colombia y sobre todo en Venezuela, ya que este es un tema recurrente de la narrativa de dicho país. Segundo, porque la construcción formal y las innovaciones que introduce no se habían utilizado previamente en la producción literaria de ambos países. Tercero, por el cuestionamiento del sistema de explotación humana y social propiciado tanto por las compañías petroleras extranjeras como por el régimen dictatorial de turno. Y cuarto, por el cuestionamiento de los nefastos efectos de la industrialización irresponsable sobre el medio natural. El narrador sigue de cerca la incorporación del protagonista en una compañía petrolera extranjera, su dedicación al trabajo y, al inicio, su relativa indiferencia por lo que sucede en el lugar en cuanto a lo social, moral y económico. Poco a poco observa todo tipo de exacciones contra los obreros y habitantes originarios y en consecuencia termina por implicarse con lo que allí sucede. A través de esta historia se aprecia a un protagonista amante y conocedor de la naturaleza que nada puede hacer, salvo cuestionar el capitalismo salvaje que arrasa con ella irresponsablemente con tal de arrancarle sus riquezas a cualquier costo, generando daños ecológicos irreversibles a su paso. Desde la perspectiva de la ecocrítica mostramos la depredación de ese medio tropical con consecuencias desastrosas. Posiblemente, Uribe Piedrahita es uno de los primeros escritores en interesarse por la naturaleza en sí desde lo científico, humano y estético, y en pronunciarse críticamente contra sus depredadores sistemáticos.

El segundo ensayo es sobre *El hombre de Talara* (1964) de Arturo Echeverri Mejía (1919-1964). Esta es una novela derivada de un viaje del autor por el Cono Sur latinoamericano y, en particular, por la región pesquera de Ilo, Chimbote y Talara en el Perú a finales de los años cuarenta. Aunque fue escrita y publicada a comienzos de la década de los sesenta y se centra en un tema peruano, la pesca del tiburón, el tratamiento de esta actividad concierne a cualquier sociedad en vía de desarrollo bajo el influjo de las políticas nocivas de compañías extranjeras multinacionales, iguales en todas partes, con las que se apropian de las materias primas de dichos países. La novela de Echeverri Mejía relata la vida de un pescador y su familia que, de la noche a la mañana, se ve alterada drásticamente con la

llegada de una compañía extranjera. Esta decide comprar solo tiburones, que comienzan a escasear por la sobreexplotación. Los pescadores nativos antes tenían una vida tranquila y sin apremios económicos porque vivían de pescar atunes y bonitos, pero ahora estos peces han perdido todo valor y las condiciones de subsistencia cambian abruptamente. Tal situación suscita dudas y conflictos entre la pareja protagonista, porque cada uno atribuye el estado de incertidumbre en el que viven al otro y a la llegada de la compañía extranjera que ha trastocado sus modos de vida. Una frase expresada en un momento de rabia por el protagonista genera en el texto y en el lector una cadena inesperada de sentidos contradictorios que nos interesa explorar desde los aportes de la sociocrítica.

El tercer ensayo es sobre las dos únicas narraciones de María Helena Uribe (1928-2016), el libro de cuentos *Polvo y ceniza*, publicado en 1963, y su novela *Reptil en el tiempo*, cuya primera versión se conoció ese mismo año al participar en un concurso literario, pero sin ningún reconocimiento, ya que, como sostenía la misma escritora y lo reconocen ahora los críticos, “no fue entendida” porque iba más allá de los cánones establecidos, máxime por parte de una mujer intelectual y escritora. En su siempre afán perfeccionista, dicha novela fue reescrita varias veces durante más de veinte años, para ser publicada finalmente en 1986 por una editorial poco conocida. Sin embargo, es gracias a esa única novela que María H. Uribe es considerada como una de las voces femeninas más singulares de la literatura colombiana del siglo xx. Fundada sobre una compleja estructura y diagramación tipográfica, *Reptil en el tiempo* es la historia de la vida de una mujer encerrada en una cárcel por la muerte de una amiga. Aunque nadie la acusa, decide entregarse y asumir el castigo para remediar una culpa que implicará mucho más que expiar el acto cometido y que tiene un origen superior a cualquier destino humano. La prisión se convierte en un refugio para paliar su profunda soledad, dialogar consigo misma y rumiar sus faltas. Con desasosiego, trata de encontrar alguna salida a su alma afligida, pero solo halla vacío y silencios. Es una novela con un mínimo de acción pero compleja en su estructura, como lo es la culpa misma convertida en el lastre del que el ser humano no puede liberarse. Los aportes de Ricœur y de otros pensadores sobre la culpa, vistos desde la hermenéutica, permiten una mejor comprensión de la intimidad compleja de los personajes de María H. Uribe. En la novela de César Uribe Piedrahita de los años treinta, en la de Arturo Echeverri Mejía de los años sesenta y la de María H. Uribe de los años ochenta, podemos observar una propuesta moderna que hoy sigue vigente y cuyo eje vertebrador es el “impudor” de visiones del mundo que ponen de presente “las más secretas pulsiones de la conciencia individual y colectiva” (Albérès, 1962, p. 8).

El cuarto ensayo lo dedicamos al estudio de la novela histórica por su importancia en la evolución de la novela moderna y por haber generado algunas de las obras más representativas de la literatura universal desde el siglo XIX hasta el presente y, en particular, de la literatura hispanoamericana del siglo XX. Procuramos resaltar las características de este subgénero literario, las contradicciones en su proceso de consolidación y de diferenciación con respecto a otros géneros, formas discursivas y logros alcanzados, hasta constituirse en uno de los géneros predilectos de los escritores contemporáneos. Mucho se ha escrito sobre la novela histórica desde la aparición y desarrollo del nuevo género en los albores del siglo XIX con el Romanticismo europeo, y otro tanto sobre la relación conflictiva entre la ficción y la historia, que interactúan no sin contradicciones la una con la otra para terminar fundiéndose con éxito en una sola. En este ensayo nos interesa, en la primera parte, divulgar las lecturas que filósofos, críticos, literatos e historiadores han realizado sobre la novela histórica. Inicialmente los aportes conceptuales de algunos pensadores tales como Aristóteles, Marcelino Menéndez Pelayo, Georg Lukács, Pierre Chaunu, Alfonso Reyes, Paul Ricœur, Hans Robert Jauss, entre otros. Estos nos permiten confirmar la relación efectiva entre historia y novela en su condición de géneros discursivos narrativos y complementarios con el mismo fundamento, el de contar historias del pasado mediante el lenguaje que les es propio. En la segunda parte nos referimos al reconocimiento que hacen algunos de los nuevos historiadores, entre ellos Lucien Febvre, Paul Veyne, Philippe Ariès y otros, a los textos literarios en tanto fuentes para la construcción del discurso histórico y de la historia como discurso narrativo que permite una revaloración de la novela histórica. Y, a manera de ejemplo, abordaremos brevemente al final algunas novelas históricas de la literatura colombiana y latinoamericana desde la perspectiva de los ensayistas anteriores. Como bien lo expresó en su momento Todorov (1993), ni la historia ni la narrativa tienen la verdad, sino su verdad, porque ambos géneros no son otra cosa que “interpretaciones del mundo” (p. 120). Las obras aquí estudiadas han suscitado nuestra curiosidad y no se agotan con nuestra reflexión; por el contrario, y para beneficio de nuevos lectores críticos, dejan más interrogantes que respuestas. Steiner (2003b) nos lo sugiere así:

[...] el poder indeterminado de los libros es incalculable. Es indeterminado precisamente porque un libro, una página puede tener efectos totalmente disímiles en sus lectores. Puede exaltar o degradar, seducir o desanimar, llamar a la virtud o a la barbarie, exaltar la sensibilidad o banalizarla. Lo más desconcertante es que puede hacer ambas cosas, casi al mismo tiempo, y responder de manera tan compleja, rápida e híbrida en su alternancia que ninguna hermenéutica ni psicología puede predecir o calcular su fuerza. En diferentes momentos de la vida del lector, un libro puede suscitar reflejos completamente contrarios (p. 63).

# Depredación de la naturaleza y alienación humana en *Mancha de Aceite* de César Uribe Piedrahita<sup>1</sup>

La grandeza del hombre está en ser un puente y no una meta:  
lo que en el hombre se puede amar es que es un tránsito y un ocaso.  
Amo a quienes no saben vivir de otro modo que  
hundiéndose en su ocaso, pues ellos son los que pasan al otro lado.  
Nietzsche

Como afirma Lukács (1971), “la novela es la forma de una aventura” en la que en el desarrollo de la trama se revela la “interioridad” del protagonista. En su viaje por el mundo ficcional “aprende a conocerse”, se prueba en los desafíos, y a través de estos “da su medida y descubre su propia esencia” (p. 95).<sup>2</sup> *Mancha de aceite*, de Uribe Piedrahita, es precisamente eso, la aventura del médico protagonista en la zona de explotación del petróleo en Venezuela. Aventura que implica nacimiento y muerte de lo humano y lo natural, retos y sacrificios del protagonista hasta convertirse en un chivo expiatorio. En el aparte “Por una lectura ecocrítica” iniciamos el estudio de la obra bajo esta perspectiva, ya que se trata de la primera novela colombiana, y tal vez hispanoamericana, en la que se hace un cuestionamiento a las prácticas depredadoras de la naturaleza por parte del capitalismo salvaje. Luego, en “Lectura lineal de una historia polifónica”, hacemos un seguimiento, paso a paso, de lo que sucede en la novela; es decir, la reconstrucción de su historia o diégesis para que el lector tenga una visión de conjunto de los hechos y acciones de los personajes más relevantes, en especial del protagonista. En “Ficción anclada en el corazón de la realidad histórica” seguimos, casi a manera de inventario y para facilidad del lector, los hechos más importantes sobre los que se basa la trama de la novela, los cuales se corresponden con eventos reales conocidos de cerca por el autor tanto en Venezuela como en Colombia en los años veinte y treinta, a tal punto que *Mancha de aceite* puede considerarse una novela histórica, salvo lo relativo a la historia de un amor imposible y antirromántico que cruza la narración. Aunque las

<sup>1</sup> El presente ensayo deriva del artículo “Ecocidio y genocidio en *Mancha de aceite* de César Uribe Piedrahita” (2011), publicado en *Sociocriticism*, 26(1-2), pp. 267-304.

<sup>2</sup> Véase el capítulo cuarto, “La forma interior de la novela” (Lukács, 1971, pp. 64-78).

fronteras entre ficción y realidad son bastante difusas y el elemento histórico tiene su peso específico, la novela, sobre todo en su aspecto expresivo, sigue siendo eso: ficción. En “Modernidad: ‘liberar el arte y la literatura del culto de la tradición’”, nos centramos en mostrar cómo la interdependencia entre forma y sentido hace de *Mancha de aceite* una novela singular y moderna que, con su estructura formal novedosa, trasciende el realismo mimético y social que predominaba en su época y se adelanta a cualquier otra novela de su tiempo en Hispanoamérica. Esto se observa en la incorporación de intertextos,<sup>3</sup> incluso de géneros visuales, y en la fragmentación formal que corresponde metafóricamente con la atomización de un mundo hasta volverse anómico. En “Multinacionales petroleras al amparo de la dictadura”, se describe la apropiación y explotación del suelo venezolano e indirectamente del colombiano por parte de las compañías petroleras extranjeras y su sistema de corrupción y sobornos utilizados en alianza con la dictadura para expoliar la economía y enajenar a sus habitantes originarios. De comienzo a fin se observa en la novela el drama social y humano derivado de una explotación sin límite, de la penetración del capitalismo inescrupuloso en una sociedad de escaso desarrollo social y económico, de la connivencia de las multinacionales petroleras con la dictadura de Juan Vicente Gómez, del ominoso efecto de la dictadura en la conciencia de los individuos y la colectividad, de la desigualdad económica y la injusticia social que impera por doquier y de la destrucción indiscriminada de la naturaleza. En “Ecocidio: ‘Todo era luminoso y caldeado en aquel escenario de infierno’” se muestra una visión desoladora de la naturaleza. A medida que las compañías instalan sus máquinas perforadoras y extraen el petróleo, van arrasando sin clemencia con todo lo natural a su alrededor. Desde esta perspectiva, la novela es un testimonio temprano del “ecocidio” irresponsable de las multinacionales en países en vía de desarrollo, mostrando con ello una visión casi apocalíptica del medio natural. En este sentido, *Mancha de aceite* puede considerarse, desde la ecocrítica, una novela canon y fundacional. En el último aparte, “Resistencia y *ethos* ante los ecocidarios”, se observa la postura crítica y ética del protagonista.

<sup>3</sup> Los intertextos son citas, textos, documentos de otros autores, de la tradición popular o de la *doxa* —discursos de otros o anónimos que circulan en lo cotidiano— que se introducen en la novela. También son textos que corresponden a otros géneros insertos en la novela a manera de *collage*: documentos históricos, poesía, canciones, cartas, dibujos con letras (caligramas), etc. Todos ellos se integran al texto central como si fueran uno y adquieren nuevos sentidos a los de su concepción original. El *collage* es un recurso ideotexto-visual imaginado por los vanguardistas europeos a comienzos del siglo XX: dadaístas, cubistas, futuristas, surrealistas. En este sentido, Uribe se sitúa en la vanguardia hispanoamericana. Véase sobre la intertextualidad en Compagnon (1979), en las revistas *Fabula* (mayo, 2003) y *Cahiers de narratologie* (2006, n.º 13), dedicadas al asunto.

Ante ese mundo disfuncional en lo social y moral y el espectro desolador del entorno ambiental, el lector observa a un francotirador solitario que denuncia ese desmadre institucional, esa anomia que invade y engulle todo. Es una lucha utópica por la libertad y por una mayor equidad social. El protagonista y el narrador juegan un papel fundamental desde lo ético por su compromiso en el desenmascaramiento de un sistema devastador de la naturaleza y de deshumanización del sujeto. Aunque lo social en general predomina en la novela, la visión de una sociedad al borde del cataclismo es su eje aglutinador y el que consolida su sentido.

La aparición de esta novela coincide con un período de lenta modernización en algunos países latinoamericanos, del despegue del industrialismo y del interés de las multinacionales estadounidenses por asentarse de manera definitiva en el continente para explotar y apropiarse de la mano de obra y las ricas materias primas a bajos costos.<sup>4</sup> Colateral a esto, también se percibe un proceso de urbanización de la sociedad, de cambios en el sistema educativo, laicización, movilizaciones de masas obreras, campesinas e indígenas, politizadas o no, en buena parte del continente y, sobre todo, de nuevas propuestas estéticas y culturales auspiciadas por el modernismo, el creacionismo y el muralismo mexicano. Dichas propuestas estéticas fueron difundidas por revistas como *Prisma*, *Horizonte*, *Contemporáneos*, *Avance*, *Voces*, entre otras.<sup>5</sup> Asimismo, en esas primeras décadas del siglo XX se observa un interés creciente por todo lo relativo a la identidad latinoamericana —a través del pensamiento de José Enrique Rodó, Francisco García Calderón, Manuel González Prada, José Vasconcelos, Leopoldo Zea, Pedro Henríquez Ureña, Baldomero Sanín Cano, José Carlos Mariátegui y otros—<sup>6</sup> y el surgimiento de una literatura que da cuenta de los fenómenos socioculturales de su tiempo y de su entorno con escritores como Mariano Azuela en México, José E. Rivera en Colombia, Rómulo Gallegos en Venezuela, Ricardo Güiraldes en Argentina, Ciro Alegría y José María Argue-

4 Justo en el momento de aparición de la novela, Colombia estaba siendo sacudida por una nueva y joven generación de políticos liberales y librepensadores —que buscaban cambiar sustancialmente la sociedad que se había quedado petrificada en el siglo XIX debido al dominio hegemónico del Partido Conservador desde 1886 hasta 1930, en connivencia con la Iglesia católica, tal vez la más conservadora del continente— encabezada por el nuevo presidente liberal del momento Alfonso López Pumarejo (1934-1938) y su proceso de cambios en el aparato del Estado y las instituciones llamado la “Revolución en Marcha”. Para más información al respecto, véase *Aspectos políticos del primer gobierno de López Pumarejo 1934-1938* de Álvaro Tirado Mejía (1981).

5 Sobre el papel de las revistas literarias y culturales en el desarrollo de la literatura latinoamericana, véase *Las vanguardias latinoamericanas* de Jorge Schwartz (1991) e *Historia de la literatura hispanoamericana a través de sus revistas* de Boyd Carter (1968).

6 Véase el trabajo panorámico sobre el aporte a la identidad latinoamericana en “El pensamiento latinoamericano a comienzos del siglo XX: la reivindicación de la identidad” de Eduardo Devés Valdés (1997).

das en Perú, Jorge Icaza en Ecuador, entre otros. Sus novelas reflejan la descomposición de la antigua sociedad que difícilmente superaba un estado neofeudal en el campo, es decir, que estaba bajo el dominio de los gamonales, el clero y la oficialidad, olvidada por completo de las Instituciones y del Estado. Las condiciones no eran mejores en los pueblos y ciudades, porque si bien había mayor comodidad y acceso a ciertos bienes de consumo y culturales, estos eran para usufructo de un sector minoritario de la población, pues la mayoría carecía de servicios públicos básicos, de higiene, tenía poca o ninguna escolaridad, una pobre retribución salarial y estaba sometida al control hegemónico en lo económico, social, moral y mental de una clase dominante excluyente.

Sin lugar a duda, Uribe Piedrahita es portador del espíritu de la modernidad, en el sentido de alguien que por su propia condición se obliga a no quedarse fijado y a reinventarse permanentemente, porque casi todos los oficios que emprende los lleva a cabo con éxito e innovación. Desde el punto de vista de las artes, la modernidad de Uribe Piedrahita es, siguiendo a Lipovetsky (1993), un liberar las artes de academicismos y de la tradición que le precede, es decir, “del respeto a los Maestros y a los códigos de imitación” (p. 125). También busca liberar la sociedad de su sujeción a las potencias fundadoras exteriores y no humanas como son las religiones. Esto permite “establecer un orden *autónomo* teniendo como fundamento un individuo libre” (p. 125). De esa manera, Uribe Piedrahita es creador, pensador y científico ilustrado, produce una obra que, desde la perspectiva de Lipovetsky, está “separada del pasado, dueña de sí misma, representación de igualdad”, y todo esto es “la primera manifestación de la democratización de la cultura” (p. 125). Su vida es pues un continuo rebelarse no solo “contra las normas y valores de la sociedad burguesa, sino también contra sí mismo” (p. 118). Sus aportes tanto a las ciencias como a la literatura así lo demuestran.

### Por una lectura ecocrítica

Lo que nos muestra Uribe Piedrahita en su novela, casi noventa años atrás y con perfil premonitorio, es el inevitable ocaso del planeta que conocemos y que se pensaba resistiría los embates irracionales del progreso tecnológico, pero sobre todo la avidez insaciable de los poderosos, sean políticos o económicos. No pocos estudiosos de la ecología y la ecocrítica así lo piensan cuando nos hablan de la destrucción inevitable y acelerada del planeta. Cabe señalar que ambos términos son relativamente recientes en el campo del conocimiento, el primero con un siglo y medio de historia y el segundo con ape-

nas unas décadas. *Ecología* viene de “eco”, neologismo proveniente del griego *oikos*, que significa casa, hábitat, espacio vital; y *logos*, tratado de un dominio del conocimiento. El primero que utiliza el término es el científico alemán Ernst Haeckel (1834-1919) en 1866 en *Morfología general de los organismos*, para señalar la relación que existe entre el hombre y su hábitat, la cual puede ser de colaboración o de competencia.<sup>7</sup> Con respecto a la *ecocrítica*, Cheryll Glotfelty (1996), una de las primeras y más dedicadas al estudio de esta línea teórico-práctica y fundadora de la primera institución universitaria interesada en esa relación interdisciplinaria, la define así: “es la relación entre la literatura y el medio ambiente [...], entre escritores, textos y el mundo [...]; mundo como sinónimo de la sociedad y de todas sus esferas [...], incluyendo la ecoesfera” (p. XIX).<sup>8</sup> Sin embargo, el que introduce por primera vez este concepto es William Rueckert (1996), en 1978, cuando precisa la ecocrítica como “la aplicación de conceptos ecológicos y ecología para el estudio de la literatura” (p. 107). Para Slovic, la ecocrítica se centra en aquellos escritores que abordan y recrean en sus obras la naturaleza y son sensibles, tanto ética como estéticamente al medio ambiente (Villanueva, 2010, p. 38).

Relacionar la literatura con la ecología, referida esta a todo el medio ambiente de la que deviene la noción de ecocrítica o ecoliteratura, hace parte de una nueva línea de los estudios literarios y culturales iniciados en las postrimerías del siglo XX e incentivados a comienzos del XXI.<sup>9</sup> Aunque con enfoques propios, hay dos grandes líneas de estudios ecocríticos que tienen el mismo objeto de análisis: de un lado, el tema de la naturaleza casi como objeto exclusivo, y, del otro, la relación del hombre con la naturaleza y el medio ambiente en general.<sup>10</sup> Suberchicot (2012), al estudiar comparativamente la literatura y la ecología —desde el siglo XIX hasta comienzos del XXI—,

<sup>7</sup> Véase una historia fundamentada de la relación hombre y medio ambiente desde la antigüedad hasta el siglo XX en Broswimmer (2005, cap. 2, 3, 4, 5) y en White (1996, pp. 3-14).

<sup>8</sup> La primera institución universitaria dedicada a la relación literatura-ecología nace en Reno (Nevada) en 1992, llamada ASLE (Association for the Study of Literature and the Environment), dirigida inicialmente por Scott Slovic. De esta surge, en 1995, la revista ISLE (Interdisciplinary Studies in Literature and the Environment). El capítulo europeo de ASLE se llama EASLCE (European Association for the Study of Literature, Culture and Environment). Una breve historia del origen de estas entidades la cuentan Slovic (1996, pp. 351-370), Glotfelty (1996, pp. XVII-XVIII) y en entrevista a Slovic por Villanueva (2010, pp. 29-48).

<sup>9</sup> Véase el origen y evolución de esta noción en Glotfelty (1996, pp. XV-XXXVII), Howarth (1996, pp. 69-91), Buell (1999, pp. 699-712), Phillips (1999, pp. 577-602; 2003) y en la revista dedicada al tema: *New Literary History* (vol. 30, n.º 3, 1999). Hay reflexiones teóricas posteriores, en especial en Glotfelty (2010, pp. 67-84) y Murphy (2010, pp. 15-27). En 2009 surge en Vancouver la revista *The Journal of Ecocriticism*, dedicada a divulgar la relación entre literatura y ecología, aún vigente.

<sup>10</sup> Hay también otros campos teóricos que se relacionan con la ecocrítica, como los estudios de género (ecofeminismo), los estudios poscoloniales, la poética (ecopoética), etc. Como se observa ya en varias revistas y congresos dedicados al tema, la ecocrítica se presta fácilmente a un trabajo interdisciplinario

en la que la naturaleza juega un rol decisivo, concluye que la literatura de la ecología está sugiriendo una “literatura del fin del mundo” (p. 13) debido a la irresponsabilidad humana con el medio natural y las especies animales.<sup>11</sup> El abrupto cambio climático observado en las últimas décadas confirma el carácter depredador sin límites del hombre.<sup>12</sup> Los ecocríticos han advertido que, casi desde siempre, los escritores han sido en general unos acérrimos defensores de la naturaleza,<sup>13</sup> por eso el interés creciente por estudiar en sus obras la manera como estos perciben, viven y recrean el medio natural y ambiental. Llama la atención en particular su visión sobre el proceso de degradación del medio ambiente (natural y urbano) debido a la sobreexplotación y a la contaminación industrial,<sup>14</sup> así como lo que de estas deriva: deforestación, desertización, inundaciones, sequías, incendios, tornados, huracanes, contaminación en sus más variadas formas, etc.; y sus efectos sobre la población humana: hambrunas, éxodos masivos, conflictos por el agua y la tierra, enfermedades contagiosas, sobrepoblación, entre otros.

Pero se preguntará el lector: ¿Quién es ese personaje y escritor colombiano que amerita tal estudio desde la perspectiva de la ecocrítica? Es César Uribe Piedrahíta, quien nació en Medellín el 16 de noviembre de 1896 y murió

---

con las ciencias naturales, la economía, la antropología, la psicología, la sociología, la educación, la teología y otras disciplinas, véase, entre otros, en Glotfelty (1996, pp. XX-XXIV).

<sup>11</sup> En su libro *Littérature et environnement. Pour une écocritique comparée* (2012), Suberchicot hace un estudio comparativo de muchas novelas y ensayos sobre la ecología para mostrar el nivel de degradación del planeta al que hemos llegado.

<sup>12</sup> Esto se puede ver en las opiniones sobre el clima de políticos con poder y con bases electorales como Donald Trump, Jair Bolsonaro y otros, así como en políticos de derecha e investigadores que presumen de “científicos” o “escépticos del clima” que trabajan para multinacionales contaminantes.

<sup>13</sup> En particular, los románticos son los escritores que más resaltan la naturaleza. Un escritor de la época que se distingue por su defensa, así como por la “desobediencia civil”, es Henry David Thoreau (1817-1862) en su famoso ensayo *Walden o la vida en los bosques* (1864), reconocido por algunos como el primer ecologista. Para el caso colombiano, si bien la novela *María* (1867) de Jorge Isaacs (1837-1895) es un verdadero regalo para los amantes de la naturaleza por las muchas páginas que dedica a su descripción, esta funciona más como mero escenario de un idilio romántico y trágico a la vez. Sin embargo, ahí está esa naturaleza virgen, tropical y exótica que nada tiene de realismo mágico. Es mostrada tal como es, sin imaginarios añadidos, porque se codea con todos los imaginarios posibles, igual que se observa en *La vorágine* de José Eustasio Rivera, *Canaima* de Rómulo Gallegos, *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier o *Mansiones verdes* de William Henry Hudson, por citar solo algunas entre muchas novelas en las que la naturaleza tiene un papel protagónico e iluminador.

<sup>14</sup> Quizá una de las primeras novelas estadounidenses en generar una gran reacción de los lectores sobre los efectos nocivos de los pesticidas en los animales es *Primavera silenciosa* (1962) de Rachel Carson. En esta novela, Carson muestra cómo el uso del DDT, utilizado de manera masiva en campos, pueblos y ciudades de toda América y otros lugares, lleva a la muerte silenciosa de pájaros, abejas e insectos, y afecta indirectamente la vida de las personas. De esa manera, el renacer de la vida con la primavera será metafóricamente solo silencio, porque no habrá quién la anuncie y cante. A la muerte de pájaros e insectos, Polly Higgins (2010) lo llama “Massacre of the Innocents” (pp. 21-41). Por eso se dedica a decir la verdad de lo que está pasando con estas especies en su capítulo “Telling the Truth about the Birds and the Bees” (pp. 42-53).

en Bogotá el 15 de noviembre de 1951. Médico cirujano de la Universidad de Antioquia, especializado en medicina tropical en la Universidad de Harvard, de la que luego fue profesor y le mereció el reconocimiento como investigador en el campo de las enfermedades tropicales.<sup>15</sup> Además, fue biólogo, naturalista, arqueólogo, acuarelista, dibujante, grabador, músico aficionado, ensayista, escritor, cultivador de orquídeas, viajero, políglota, mecenas, fundador del laboratorio CUP (primero en el país en medicamentos genéricos) y profesor de la Universidad Nacional y de la del Cauca, de la que luego fue rector. También fue miembro fundador de la Academia Nacional de Ciencias y del Herbario Nacional. Desde sus primeras expediciones a las selvas colombianas en 1918 —a los veintidós años— hasta su temprana muerte, se interesa siempre por la naturaleza y se convierte en su tenaz defensor, así como de los menos favorecidos de la sociedad, en particular de los indígenas amazónicos, a los que dedica su primera novela, *Toá* (1935). Si no es el primero, por lo menos es uno de los cabos fundacionales de la conciencia ecológica en Colombia, porque no solo estudia el medio natural por lo que representa en sí mismo para beneficio del hombre, sino que también lo recrea en sus pinturas, lo describe en sus novelas con toda su magnificencia, peligros y poder, en sus ciclos de muerte y renacimiento, y, fundamentalmente, muestra la estrecha relación entre el ser humano y su entorno natural para bien o para mal. Casi que diríamos que es un pionero de la ecocrítica por su recreación a través de las artes y su compromiso y defensa de la naturaleza.<sup>16</sup> Hay dos aspectos relevantes de Uribe Piedrahita que lo hacen único: su postura crítica frente a los males sociales y morales de la sociedad, y su compromiso ecológico en sentido amplio, es decir, su defensa aguerrida de la naturaleza en contra de las multinacionales del caucho y del petróleo que, sin escrúpulo alguno, deprecaban desde finales del siglo XIX y comienzos del XX el medio natural con un solo afán: el lucro excesivo en detrimento de todo lo demás, incluyendo las poblaciones nativas.

De modo singular, el narrador de la novela *Mancha de aceite* describe en esta la aplicación de la tecnología moderna que horada irresponsablemente la naturaleza y arrasa con ella de manera irreversible para arrancarle sus rique-

<sup>15</sup> En 1938 aparece en un organigrama de la Sociedad de Naciones (hoy ONU) como una autoridad mundial en medicina tropical (Escobar, 2014, p. 41).

<sup>16</sup> Según Vignola (2017), “la ecocrítica trata de captar la influencia de la ecología en la imaginación literaria”. Además de contribuir de manera significativa al desarrollo de esta nueva línea de conocimiento, tiene “interés en estimular la reflexión con el fin de ir más allá y poder desarrollar un enfoque estructurado de la literatura que sea capaz de establecer un diálogo real con otras ciencias” (pp. 10-11).

zas a cualquier costo. Esta novela es de una fuerza plástica tal y una emoción contenida en las descripciones del medio y la acción del hombre que solo es posible gracias a un espíritu de gran sensibilidad como el de Uribe Piedrahita. La manera como las multinacionales de los países avanzados siguen hoy febrilmente a la caza de las materias primas de los países en desarrollo para su propio crecimiento, en menoscabo del medio ambiente y de las condiciones de vida de los habitantes de esas regiones, es lo que Uribe Piedrahita muestra tempranamente en su novela de 1935. Puede pensarse que sigue los pasos de la modernidad no para innovar por innovar, sino para hacer posible lo que no es de uso, lo que se desconoce, e ir más allá en lo que otros no se atreven. Esa es “la aventura histórica” (Meschonnic, 1988, p. 34) del autor en *Mancha de aceite*, quien cada día se ve abocado a explorar nuevos caminos tanto en las ciencias naturales y biológicas como en la literatura. Nunca se le conoció un momento de reposo, ni en su laboratorio, ni en las instituciones y universidades públicas y privadas donde trabajó, ni en los campos, ríos y selvas por los que se aventuró, ni aun en su taller de pintura donde descansaba pintando después de largas y extenuantes horas en su laboratorio, o luego de sus viajes por campos y selvas. Su literatura se enmarca en los años treinta, tiempo de una modernidad —la europea y estadounidense de la que se nutre— que se refleja en las nuevas ideas y en el arte, la literatura, la moral y los gustos modernos. La modernidad en Uribe Piedrahita es un estar en continuo cambio y una permanente “discontinuidad con lo social, los oficios y el pasado”; es “la desunión de la unidad” (pp. 68, 100) al introducir la alteridad, lo ambivalente, el *collage*, el montaje, la fragmentación, la polifonía, la pluralidad de formas y discursos, incluyendo los espacios en blanco, los puntos suspensivos, los silencios. En *Mancha de aceite* se observa todo esto, como veremos luego.

### Lectura lineal de una historia polifónica

Para una mejor comprensión del estudio posterior de la novela, hacemos un seguimiento lineal de la diégesis o historia de la obra tal como ella fue publicada en su primera edición:<sup>17</sup>

<sup>17</sup> Los capítulos los enumeramos solo para claridad del lector, pero estos son nombrados únicamente con los subtítulos que aparecen al lado; por ejemplo, el primero se titula “Mancha de aceite”, el segundo “El Pozo N.º 16” y así sucesivamente. Algunos aparecen con triple asterisco solamente. Además, se presentan en cursiva para que el lector pueda identificar fácilmente qué elementos forman parte de ellos. Por otra parte, debido a que la primera edición (1935) de la novela es inaccesible para los lectores, hemos decidido citar las páginas correspondientes de la edición de 1992 (Medellín, Autores Antioqueños).

### *Primera parte*

**Capítulo 1.** *Mancha de aceite.* Doc espera,<sup>18</sup> en un pequeño puerto casi en ruinas al borde del lago de Maracaibo, la salida del tren que lo llevará, junto con empleados y trabajadores, a las estribaciones de la sierra andina donde se abrirá un nuevo pozo, el N.º 16. La descripción que se hace del ambiente, del paisaje y de los hombres es de abandono, de suciedad, de infortunio humano. Da grima observar ese medio natural y los seres que lo habitan de manera circunstancial. El ambiente es tenso, a punto de una catástrofe que se anuncia y sugiere.

**Capítulo 2.** *El pozo N.º 16.* Se describe objetivamente, como si fuera una cámara, el proceso de instalación de la torre de acero para extraer el petróleo, su caída espectacular, el rescate de las víctimas, un depósito que funciona como hospital, pero no tiene nada de ello, las pesadillas de Doc y el entierro secreto de los muertos en un hueco cualquiera. El narrador confronta las dos miradas sobre lo que allí sucede: la molestia de Doc y la actitud de indiferencia y menosprecio de los capataces y del jefe médico hacia los nativos heridos y muertos. Doc apenas si reclama por el maltrato a los obreros lastimados, luego tiene pesadillas con ellos. Comienza a sentirse afectado anímicamente.

**Capítulo 3.** *Mr. y Mrs. McGunn.* El narrador muestra a Doc a orillas del lago Maracaibo trabajando en el hospital petrolero, satisfecho de estar allí en contacto con el agua, la naturaleza y los nativos que lo han acogido. El capataz Asdrúbal anuncia a Doc la llegada del bote que le llevará donde el señor McGunn, gerente de una petrolera, quien muestra un marcado rechazo a los que denigran y complotan contra el benemérito presidente dictador Juan Vicente Gómez. Se describe la llegada del bote que se dirige a la casa de la familia McGunn, el encuentro y conversación con Peggy, esposa del gerente McGunn, sobre la vida del médico, por la que ella siente un vivo interés, y acerca de lo que le han contado sobre el lugar y sus habitantes.

Descripción del ambiente del atardecer y llegada de McGunn; los dos hombres inician una conversación en la que es notable el menosprecio de McGunn por el lugar y su gente. Este propone a Doc trabajar en la Mun Oil Co., compañía angloholandesa, y que los acompañe a una exploración en la selva. Se cruzan en el capítulo la visión positiva de Doc sobre el lugar y los nativos, y

<sup>18</sup> El protagonista es un médico llamado Gustavo Echegorri, pero de acuerdo con quien se dirija a él, por su condición de clase, dicho apelativo puede variar entre médico, doctor, doctor Echegorri, doc Echegorri (apelativo de autoridad), Gustavo (apelativo familiar), doc (de doctor, apelativo de autoridad y familiar). El que más predomina es Doc (abreviación de doctor). Por su brevedad y sentido práctico utilizaremos siempre esta denominación, salvo en casos particulares como en el cruce de cartas con su amigo o con su amante en las que siempre se utiliza Gustavo. Este manejo diverso de la focalización hace novedosa y moderna la novela al romper con la visión decimonónica.

su silencio y desconfianza tanto hacia Asdrúbal, nativo capataz de la petrolera Mun Oil Co., como hacia el señor McGunn por cuestionar acerbamente a los opositores del dictador, menospreciar las formas de vida de los nativos y hacer apología sobre todo lo que representa la manera de ser estadounidense. A partir de ese momento, Doc descubre el menosprecio de los administradores y sus familias hacia todo lo que representa la vida y cultura venezolana, comienza a simpatizar con el pueblo y a tomar distancia con respecto a los extranjeros, pero todavía no lo verbaliza ni lo manifiesta de manera explícita. Sin embargo, se evidencia ya su desagrado y rechazo a las propuestas de McGunn.

Se describe igualmente el regreso de Doc al puerto y se intercala una carta sin firma —este tipo de documentos funcionan como intertextos— de Alberto, amigo de Doc que vive en Colombia. El emisor de la carta se conoce en el capítulo cuarto, en el que Alberto acusa recibo de la carta enviada antes por Doc. En ella se habla de problemas sociales y políticos que se vienen librando en Venezuela. Se comenta la prisión y condena de un joven colombiano llamado Trujillo y una solicitud de datos relacionada con las prisiones y los trabajos forzados. En la carta se hace referencia a la cárcel donde está Trujillo, y a un tal Zamueta —no se sabe quién es— y sus acusaciones infundadas. Es un fragmento textual pleno de presuposiciones y enigmas a la manera del género policíaco. Alberto solicita unos dibujos que le prometió Doc, pero tampoco se sabe qué tipo de dibujos ni para qué los quiere. Lo que sí es claro es que el cruce de cartas es una práctica riesgosa en Venezuela por la censura que impera: “Ojalá no intercepten mis envíos”, escribe Alberto a Doc (p. 198).

**Capítulo 4.** \*\*\*. Se describe el ambiente de una taberna a donde van los nativos a bailar, cantar y apostar en juegos de azar. Por la forma como está descrita la taberna y lo que en su interior pasa, es posible conjeturar que se escuchan los cantos y la música de lugareños afroantillanos y la invitación a las apuestas en los juegos de azar. Se observa un respeto del narrador por las costumbres del lugar y los registros de habla particulares que se escuchan. No interviene en ningún momento y da autonomía a las voces, sin singularizar ninguna. De ahí quizá el no haberle dado nombre al capítulo, para indicar que corresponde a una voz colectiva o una polifonía de voces. Al final inserta un canto popular con la grafía y fonética antillanas.

**Capítulo 5.** “*Mun Hospital*”. Se describe brevemente, y con ironía, un hospital destartado, así como sus usuales habitantes —obreros de las petroleras— para quienes se construyó, pero no con las condiciones prometidas. El narrador cede la voz a dos altos empleados de la compañía que conversan sobre la actitud extraña de Doc al dedicarse a los enfermos, trabajar por ellos, no cobrar y tener

buenas relaciones con los supuestos “conspiradores” contra las compañías y el gobierno. Se describe el ambiente en casa de Peggy a la espera de la reunión a la que asistiría Doc, pero este se disculpa por no poder estar presente. Tras esto, Peggy se dirige al jefe del departamento médico de la petrolera, el doctor Bartell, para que intervenga. Ella desea saber más de la vida de Doc. En un diálogo entre el gerente de la compañía angloholandesa, el señor McGunn, y Doc, el gerente le ofrece ir en expedición al Catatumbo, en la frontera con Colombia, y quedarse en la empresa, pero Doc solo acepta participar en el viaje. Se intercala un diálogo intimista entre Peggy y Doc, seguido de la descripción del momento en que un taladro rompe una fuente de petróleo, sale a la superficie arrasando con lo que hay a su alrededor y extiende la mancha de aceite con riesgo de hacer explotar todo. El narrador es subjetivo al hablar del desgarró y casi dolor de la tierra al ser penetrada y expoliada.

Se intercala el relato con una carta de Alberto a Doc hablándole de negocios y contratos de entidades oficiales con petroleras, presumiblemente en Colombia. Por otra parte, se habla de un asunto secreto acerca de la entrega por parte del gobierno de una zona geográfica a la compañía Bahia Oil, propuesta que el Congreso votará a favor. También aflora el interés de Alberto por el asunto del colega Trujillo, que no se esclarece quién es. Además, dice que tiene muchas cosas para comunicarle, pero tampoco se sabe a qué se refiere. Se intercala la carta con muchas presuposiciones al igual que la anterior. Habla de un tal Felssom y le dice que le envió unos recortes, de los que no se sabe de qué tratan ni quién es. Más adelante se refiere la carta respuesta de Doc a Alberto en la que acusa recibo de otras cartas. Doc precisa en ella que detrás de los intereses geológicos hay un interés político y de disputa de territorios por parte de las compañías estadounidenses y europeas. Se refiere, además, a un tal Anderson en Bogotá que parece ser muy importante, pero peligroso para los intereses del país. Le agradece los recortes de periódicos enviados y, a su vez, le envía la lista de los que le solicitó. No se sabe qué información contienen ni nunca se sabrá.

A continuación se presenta una descripción del narrador del ambiente del pozo de La Flor, tanto del medio natural como de los hombres que allí trabajan. El narrador caracteriza a Doc como un defensor de los nativos por el compromiso y preocupación que manifiesta hacia su salud. También se sabe que ciertos administradores de las compañías tratan de comprarlo con beneficios personales, pero él rechaza cualquier oferta. En sus cartas, y a través de la opinión de otros personajes, Doc se muestra como un ser comprometido y también conspirador para los capataces y administradores. El título del capítulo que está originalmente entrecomillado es un indicio de que el hospital Mun

es apenas un remedo de un lugar para la salud y una burla de promesas incumplidas. Todo aquello de los extranjeros es simulación y mentira, solo les interesa el negocio como negocio, sin tener en cuenta las difíciles condiciones de los nativos y trabajadores venidos de todas partes del mundo. El entrecomillado funciona como ironía y recurso narrativo —elusión, dato suelto— que el lector podrá constatar en el memorándum del capítulo ocho, en el que las compañías petroleras extranjeras afirman los supuestos beneficios para el país que se generarían con su llegada y la explotación del petróleo, pero el mismo Ministerio de Fomento venezolano cuestiona esos beneficios reales.

**Capítulo 6.** *Negocios son negocios.* El narrador deja claro el éxito del descubrimiento de un nuevo pozo y de los tejemanejes que esto suscita a través del diálogo de dos ejecutivos de otra empresa petrolera distinta a la Mun Oil, para que Mr. Ross no se dé cuenta de lo que está pasando en la bolsa ni que tampoco Doc informe a Ross. Tras la descripción de un paisaje yermo, se da un diálogo entre Peggy y Doc. Ella le llama la atención por no haber aceptado la información privilegiada que ella le había suministrado antes para que comprara acciones y se enriqueciera con ello. Este diálogo es la continuación del comenzado en el capítulo cinco. Seguidamente, se describe la llegada de Doc a un bar para extranjeros, quienes hablan mal de los nativos y del lugar. Doc exige que se les respete. Contrasta esto con el deslumbre de algunos peones ante los gringos, considerados seres superiores porque hablan distinto, beben y ganan mucho. Luego se intercala una resolución oficial —otro intertexto— del jefe civil de la zona sobre el traslado del telegrafista a otro lugar —presumiblemente por haber entregado información privilegiada a ciertos petroleros sobre lo que pasaba con el nuevo pozo descubierto—. El nuevo telegrafista es puesto en la nómina de la compañía para que no vea, no oiga y no hable.

**Capítulo 7.** *Motilones.* Se describe la llegada de la expedición extranjera a la región occidental de Venezuela en límites con Colombia (norte de Santander) y territorio de los indios motilones (estado Zulia y región del Catatumbo santandereano). Se muestra a un Doc feliz en medio de la naturaleza, pero preocupado por lo que teme no sea una expedición geológica como le dijeron, sino una nueva zona de explotación petrolera. Se narra brevemente el ingreso de varios extranjeros a territorio motilón y el intento de uno de ellos de robar objetos rituales de la comunidad, con la consecuente reacción de los indígenas que hieren al extranjero ladrón y matan a dos nativos acompañantes.

**Capítulo 8.** *International Rotary Club.* Tiene lugar una discusión, descrita por el narrador, entre los extranjeros pertenecientes al Club Rotario por las supuestas dificultades para entrar a explotar la región del Catatumbo. También

se narra la posterior autorización del gobierno para exterminar a las tribus que se opongan, todo en nombre de la civilización y contra la supuesta barbarie de los nativos que han vivido en el lugar por siglos. Los rotarios hacen todo un discurso sobre este tema y, además, uno de ellos se fundamenta en un documento —intertexto que se inserta con grafía especial— del Ministerio de Fomento, un memorándum de las compañías. En este, el Ministerio informa de todas las gabelas que les han dado a las compañías y cómo estas no han correspondido de manera igual. Por el contrario, se han aprovechado de muchas exenciones y otras ventajas. Se intercala en el diálogo una carta de Doc a Alberto en la que cuenta de su viaje al Catatumbo, de lo que pasó allí y lo que piensan hacer los extranjeros. También manifiesta las denuncias que hará si se atreven a bombardear la región. Se muestra indignado. Al incorporar a la novela el documento oficial del gobierno, el narrador selecciona fragmentos, es decir, da a entender que el texto es extenso y que va mucho más allá de lo presentado; por ello recurre a menudo a una línea de puntos que recorre toda la página horizontalmente. Incluso trae al final una referencia bibliográfica —intertexto— en la que se habla del mismo asunto. Se dice que Doc ya ha tomado una decisión personal con respecto a las compañías y sus atropellos contra los indígenas.

### *Segunda parte*

**Capítulo 1.** *La casa de McGunn.* Se describe brevemente el ambiente alrededor de la casa de Peggy y se introduce, por parte del narrador, un diálogo entre esta y Doc. Le pide que se quede con ella y se olvide de todos los asuntos de injusticia social, sobre todo con los indígenas motilonos. Él se resiste, sin mucha convicción, a que ella se convierta en su amante.

**Capítulo 2.** *En los pantanos de Onia.* El narrador cuenta que hay terribles noticias sobre la cantidad de muertos en las petroleras por enfermedades y trabajo en exceso. Presenta a Doc viajando por territorios abruptos y yermos hasta llegar a una aldea al sur del lago. Se hace una descripción objetiva de montañas y páramos, de un caserío y el estado de miseria de su gente. Doc llega a un pozo recién descubierto y encuentra varios obreros extranjeros enfermos de malaria, con los que conversa. Él no se pronuncia sobre tal estado de cosas, solo ve la pobreza y desolación del campo y de sus habitantes. El narrador toma partido cuando habla de los jóvenes estadounidenses ilusos que vinieron en plan de aventura y terminaron consumidos por la malaria y el trabajo.

**Capítulo 3.** *“¡Mecate!”.* Se introduce una conversación entre varios jóvenes de un pueblo que hacen alarde de que el Benemérito y las compañías los van a beneficiar con un empleo o podrán viajar al exterior. Se hace una breve

descripción de la fiesta que se prepara en homenaje al dictador. Se muestra un cartel —intertexto con diversas grafías— en el que se anuncia la celebración. El narrador trae otro diálogo —a *sotto voce*— entre dos habitantes anónimos que hablan del estado de corrupción del gobierno y de que algunos hacendados piensan insurreccionarse. Se describe a un grupo de soldados que cercan el pueblo mientras la gente festeja en honor del dictador. Después, los soldados reclutan a hombres y a jóvenes por la fuerza para obligarlos a ir a construir la carretera Trasandina exigida por las compañías petroleras. Alguien critica a Doc por no rechazar lo hecho por los militares. Este aunque no responde verbalmente lo hace introspectivamente y lamenta que las muertes del pueblo seguirán en aumento debido a la carretera, además de las ya ocasionadas por las compañías. El título del capítulo aparece entre comillas para sugerir al lector que es una particularidad lingüística, es decir, un localismo. Solo al final, en el glosario, se sabe que los nativos llaman “mecate” a una cuerda gruesa para atrapar muchas cosas. El lector comprende que el título se refiere simbólicamente a una interminable fila de esclavos atados hasta la muerte, víctimas tanto de las compañías como de la dictadura. Es una ignominiosa cadena que aliena al pueblo sin posibilidad de redención alguna.

**Capítulo 4. *La jaula dorada.*** El capítulo abre con un encuentro entre Doc y Peggy en casa de esta. Él está molesto con ella por su indiferencia ante el sufrimiento de la gente y lo que sucede en las petroleras. A Peggy solo le interesa conquistar a Doc para salir de la vida ociosa que lleva, por eso cambia de estrategia y dice estar de acuerdo con su amante, pero también justifica las enormes inversiones de las compañías y lo que hacen por el supuesto bienestar del pueblo. Se intercala una carta de Doc en la que habla de una comisión delimitadora de fronteras entre Venezuela y Colombia y su fracaso —apenas se viene a conocer este dato, pero nunca se esclarece el papel de dicha comisión—, así como de un posible y peligroso contrato sobre los yacimientos del Catatumbo. Le cuenta del reventón del pozo La Flor y los sobresaltos en la bolsa de Nueva York por el potencial enorme de dicho pozo. Habla del envío del memorándum, ya tratado en el capítulo ocho de la primera parte. El título alude al mundo en el que vive Peggy, también al de todas las mujeres y familias de los administradores extranjeros de las petroleras, es decir, una jaula dorada, pero una vida cerrada, viciada, promiscua, de chismes y celos, llena de comodidades y de ocio absoluto porque todos viven aislados en ciudadelas cercadas y protegidas, ya que consideran que afuera corren peligro. Además, menosprecian todo lo que está a su alrededor debido a su desconocimiento de la realidad que habitan. Es una jaula de oro cercada por la supuesta peste del mundo exterior. Por eso

Peggy busca una aventura con Doc, e igual hacen las otras mujeres y hombres de costumbres promiscuas para huirle al bárbaro trópico.

**Capítulo 5.** *American Bar*. Se describe el ambiente de un bar frecuentado por norteamericanos en Caracas —esto se sabe en el capítulo siguiente— y una conversación de los nativos sobre la suerte o no de conseguir empleo con los gringos y de cómo los envidian por su dinero, confort y salud. Tras esto, tiene lugar una discusión de Doc —ya borracho— con algunos estadounidenses, el repudio a estos y el odio a sus patrones por lo que hacen, igualmente por los empleados nativos que se venden por un sueldo. A pesar de las advertencias de despido de la compañía, Doc vomita todo su odio contra los asistentes extranjeros. Por primera vez hace explícita su opinión y rechazo a tanta injusticia de parte de las petroleras y de la dictadura.

**Capítulo 6.** *“Tú eres la señora McGunn”*. Se describe un cuarto del hospital Mun donde Peggy se ha hecho ingresar por estar “enferma de soledad, encerrada en la jaula a la orilla del lago, abandonada por su marido” (Uribe, 1935, p. 247), pero es un pretexto para estar cerca de Doc. Se presenta una escena en la que el jefe del hospital se dirige a este para contarle que hay un rumor de que él es un hombre peligroso para el gobierno y las compañías. Doc lo confirma. Por primera vez se sabe que había estado en la Legación en Caracas y que fue allí cuando se emborrachó y dijo lo que dijo contra todo y todos. Reitera ante el director todo lo dicho, despotrica de nuevo de las compañías y renuncia a su cargo. El director no le acepta la renuncia, para que la historia no quede inconclusa. Doc asume ahora una postura consciente contra las compañías y la corrupción de estas. También comienza a tomar distancia de Peggy por los rumores que corren de ser su amante y su incompatibilidad de opiniones y gustos. El título entre comillas es una forma irónica para decir que Peggy jamás podrá ser de otro que no sea McGunn, así este tenga otras amantes, según los rumores. Peggy no tendrá ninguna autonomía sobre su vida, cuerpo y deseos. Ha dejado de ser ella misma para ser un apéndice de otro, sin apellido, sin nombre, como era usual en la época y lo siguió siendo muchas décadas después. Ella es propiedad de otro, ella es “la señora McGunn”.<sup>19</sup>

<sup>19</sup> Peggy, como las otras mujeres, podría repetir los versos del poema “Hombre pequeñito” (1920) de Alfonsina Storni (Argentina, 1892-1932) refiriéndose a los hombres con los que les tocó estar por x o y circunstancia: “Hombre pequeñito, hombre pequeñito, / Suelta a tu canario que quiere volar... / Yo soy el canario, hombre pequeñito, / déjame saltar. / Estuve en tu jaula, hombre pequeñito, / hombre pequeñito que jaula me das. / Digo pequeñito porque no me entiendes, / ni me entenderás. / Tampoco te entiendo, pero mientras tanto / ábreme la jaula que quiero escapar; / hombre pequeñito, te amé media hora, / no me pidas más” (Storni, 1920, p. 62). A propósito del significante *jaula*, recuérdese el título del capítulo cuatro: “Jaula dorada”. Aunque el tema de la novela y el poema de Storni encajan armónicamente, es difícil pensar que Uribe haya conocido ese poema, a pesar de que fue publicado quince años antes de la

**Capítulo 7.** “*Los libertadores*”. Se ubica la acción en una casa de hacienda arruinada en la que están varios terratenientes empobrecidos y militares que aspiran a tomarse el poder, primero, de la provincia y, luego, del país. Ellos buscan el apoyo de Doc, pero lo único que este comprende es la avidez e ingenuidad de aquellos. Toda la conversación es con sugeridos. Según la postura asumida por el narrador, todos saben de la posición de compromiso de Doc con el pueblo y quieren aprovecharlo para un golpe militar, pero este sigue mostrando que es un hombre formado en las lides revolucionarias y no cae en la trampa. En una especie de monólogo, Doc piensa que cualquier movimiento fracasaría sin conciencia política ni ideales, y menos si se cambia de opinión según quien los manipule. El narrador deja que los conspiradores se delaten en su incapacidad. Este protagonista-narrador es omnisciente al hacer juicios de valor sobre la pobreza de los ideales del grupo. El título entrecomillado de “*Los libertadores*” es una forma irónica para sugerir que los supuestos liberadores no tienen idea de nada; son seres resentidos, esclavos de sus pasiones y con ambiciones desmesuradas, porque en el momento han sido apartados por el dictador —militar como ellos y que conoce bien la repartija burocrática—.

**Capítulo 8.** *¡Carreteras... y adelante!* Se describe el ambiente aburrido de domingo en un bar de pueblo donde extranjeros y nativos hablan de los mismos rumores y chismes que circulan a diario. Doc se ve en medio de algunos nativos arribistas que despotrican de los propios, hablan de sus relaciones con los extranjeros y aspiran a ascender socialmente a como dé lugar. Doc, borracho, increpa a los nativos por haberse vendido. Les recuerda la traición de que fueron objeto sin protestar con lo de la carretera. El jefe civil y comisario, allí presente, le pide a Doc que no genere más conflicto.

**Capítulo 9.** *El cuarto N.º 10.* Un narrador omnisciente muestra a Doc recordando y añorando a su amante, pero también lo presenta como un hombre caviloso que desea que sus amigos —ilusos como él— hagan la revolución en su patria —¿Colombia? ¿Lapsus?—. La compañía lo envía luego a un campo de exploración cerca de Maracaibo porque no hay médico disponible. Mientras descansa en un hotel y piensa en su amante, una camarera le anuncia que una mujer lo espera en el cuarto N.º 10, donde encuentra a Peggy. Se da un diálogo entre los dos amantes y se regocijan por el encuentro. El narrador prepara al lector con la frase “la fatalidad llegó” (Uribe, 1935, p. 257), ya que Doc acepta

---

publicación de *Mancha de aceite*, porque la literatura latinoamericana circulaba difícilmente entre los países latinos. Además, no se conoce que a Uribe le gustara la poesía, caso contrario con la narrativa.

viajar a Maracaibo en donde hay un pozo en explotación y deberá alejarse de su amante. Es el momento de la despedida definitiva y del anuncio de lo inesperado que vendrá para Doc y la zona petrolera.

**Capítulo 10.** *Campos de Falcón.* El narrador se mete en la conciencia de Doc para anunciarnos que el médico ha comenzado a hastiarse de todo, que se siente solo en medio de tanta gente, ruido y dolor humano; que su vida ya no pertenece a aquel lugar y que Peggy no era ni sería nunca para él porque pertenecía a otro mundo. Se despide de ella, que le reclama ahora su indiferencia. Se hace una descripción precisa y objetiva del viaje de Doc por el desierto hacia los campos de petróleo, el calor abrasante y el estado de pérdida de la realidad de Doc ante esa atmósfera infernal. Se intercala una carta de Doc en la que cuenta a su amigo que está en problemas por un lío de faldas y que lo han enviado a un centro petrolero sin clara finalidad, supuestamente para alejarlo de su amante y salvar la reputación del marido cornudo. El narrador cuenta que el personaje emprende el viaje atravesando el infierno, porque será eso lo que encontrará. Pareciera que ante tal estado de cosas no es posible otra salida que la tragedia.

**Capítulo 11.** *Despertar.* Se describe el ambiente desolado del campamento y sus alrededores, el agotamiento de Doc y su inútil presencia en el lugar. Luego, el narrador lo muestra en su habitación, cansado y con un total sentimiento de fracaso por haber perdido dos años de su vida en un ambiente hostil donde impera la injusticia por doquier. Se describe el momento del viaje de Doc hacia al pozo N.º 16 —el mismo del inicio de la novela, para cerrar el ciclo simbólicamente— y el ambiente desolado y sucio de una taberna en la que ya no suena la música, porque el marimbero que tocaba allí había muerto atrapado por un cable de una torre de exploración. Se intercala una carta de Doc, sin firma, en la que dice que el país está alarmado por la muerte del hermano del presidente del Estado, Trujillo, y por la represión que se ha desatado contra muchos inocentes. Peligra su estabilidad en el hospital. El narrador prepara el desenlace del protagonista al sugerir que el oficio de médico de Doc tiene poco sentido en un ambiente donde la vida no vale nada. Una rigurosa formación académica, una vasta cultura, ideales humanistas como los de Doc, de nada sirven en donde lo único que interesa es el dinero que corrompe todo. La prueba de lo anterior es la del capataz Asdrúbal y su hijo —arribistas ambos—, que han ido alcanzando lo deseado por sus servicios incondicionales a los administradores extranjeros. El título remite al despertar de Doc, porque hasta ahora había vivido bajo el espejismo de un lugar que distorsionaba todo.

**Capítulo 12.** *R. Bartell y A. Rosseberg.* Se describe la llegada de Doc al hospital y el diálogo que sostiene, primero con el jefe médico —el doctor Bartell— sobre la operación de la señora Rosseberg, esposa del nuevo gerente de la Mun Oil, y, posteriormente, con el señor Ross y el gerente. Doc, medio ebrio, se muestra irreverente con el señor Rosseberg, critica a las compañías por todo el mal que le han hecho a Venezuela y a él, porque lo “han enloquecido las fiebres y el cansancio” (Uribe, 1935, p. 273). Finalmente retorna a su hotel con ayuda de Jennings, una enfermera extranjera que es distinta a todos y tiene un gran sentido del humor; además, estima a Doc. El narrador se contagia de ese humor corrosivo y describe de manera caricatural a los dos importantes ejecutivos extranjeros y a la esposa de Rosseberg.

**Capítulo 13.** *¡Dicky Dear!* El narrador introduce el ambiente de la clínica, previo a la operación de la señora Rosseberg. Después muestra a la enfermera Jennings preparando a la señora Rosseberg que, bajo el sopor de la anestesia, suelta un lapsus sobre su amante, el doctor Bartell, director de la clínica, que en ese momento está al lado de Doc. Bajo los efectos de la anestesia invoca a su amante: “¡Richard...! ¡Richard...! ¡Dicky dear...! ¡Oh! *Where are you?* [...] *Dicky dear*, quiero que estés conmigo. No quiero a nadie más. Abrazame. Me muero... ¡Ah...!” (p. 276). Este es un capítulo de entretenimiento para el lector, sin tanto drama y tragedia, porque afloran chismes sobre los amoríos de Bartell y la señora Rosseberg y de otros —hábito común y de doble moral entre la mayoría de las familias extranjeras del campamento—. Esta doble moral contrasta con el discurso moralista, civilizatorio, cristiano y mesiánico de los rotarios.

### *Tercera parte*

**Capítulo 1.** *San Fernando.* Se muestra a Doc escribiendo una carta, pero se desconoce a quién va dirigida y su contenido —de nuevo otra elipsis—. A continuación, un diálogo entre Doc y Anselmo, un mulato, pues ambos desean visitar a José Antonio, un obrero enfermo. Se describe un barrio miserable, lugar donde habitan los nativos, el estado lamentable de José Antonio y cómo va muriendo la gente del común en las petroleras por la desidia de las compañías y el abuso de los abogados que las defienden. Anselmo agradece a Doc por todo lo que ha hecho por el pueblo sin contraprestación alguna y se lamenta de la ingratitud de algunos. El narrador hace un breve recuento de lo que ha pasado con Doc y los sentimientos encontrados en el presente. Como este ha sido despedido por la compañía, se dedica ahora a atender a los enfermos y a evaluar su presencia en el lugar. Si anteriormente había sido un simple presentimiento

de la tragedia que se vivía en los campos petrolíferos, ahora poseía una clara conciencia del moderno sistema de esclavitud y explotación, de los sobornos, espionajes y arribismos que llevan a la alienación de los nativos y del país en general. A manera de un monólogo indirecto, pasan delante de Doc las imágenes de los hechos más conflictivos que han sucedido en la novela, particularmente la cadena de engaños de administradores y capataces de las compañías. El único personaje del que tiene una visión positiva es de Jennings. Se intercala una carta de Alberto, que confirma datos de la comunicación anterior enviada por Doc en la que habla de su posible renuncia, de que va a dedicarse a ayudar a los obreros y de que prepara un plan para organizar un grupo —no se sabe de qué tipo—. Por lo anterior, necesita conocer ciertas estrategias y libros sobre la organización de estos. Se habla de unas listas que enviaría, pero no se especifica de qué se trata. Previendo el final, Alberto da a conocer que el entusiasmo de Doc no es suficiente para llevar a cabo lo que quiere realizar, que se necesita paciencia y lectura. Con muchas suposiciones, termina el capítulo citando a un capitalista y petrolero (un tal Anderson), sus artimañas y la propaganda que hizo en Colombia y que atizó en Maracaibo, Panamá y baja California. También se mencionan los maquiavélicos administradores que Doc ha conocido.

**Capítulo 2. *El comisariato.*** Se describe la taberna de un pueblo, en la que nativos de todas partes del país se lamentan de llevar las de perder contra las compañías por los accidentes de las chalupas contra los grandes barcos estadounidenses. Esto debido al comisariato que McGunn está organizando y donde deberían pagar precios altos por los productos de consumo, por la mala atención en materia de salud, por los Anselmos y abogados vendidos a favor de las compañías. Algunos nativos se preguntan si alguien sabe del sindicato que organizan los colombianos. Se introduce una carta de Doc a Alberto en la que habla de haber vuelto con Peggy, cosa que todavía no ha ocurrido en la narración —uso de prolepsis o anticipación de hechos—. Así como Doc es débil con esa ambigua y conflictiva relación, confiesa también su inexperiencia para llevar a cabo la organización de un sindicato por lo complejo que es, a pesar de su buena voluntad. Esta es una carta de respuesta a la anterior de Alberto. Dice, además, que en la próxima le contará lo que le preocupa y atormenta. Se trata, de nuevo, de un caso de presuposición y texto abierto, porque nunca se sabe de esa próxima carta y la posible confesión.

**Capítulo 3. *La Honda.*** El narrador habla de una cierta carta de Peggy a Doc, supuestamente de hace meses —de nuevo una analepsis—, en la que ella le cuenta de las maniobras de su marido para controlar el comisariato, de las intrigas de Anderson y del viaje de ella a Estados Unidos. Aunque Doc dice

haber roto de manera definitiva con su amante, porque anteriormente no había comprendido el sufrimiento de los nativos ni cómo vivían, no puede olvidar los momentos al lado de ella. Dicha relación era conocida por todos en la ciudadela de extranjeros, sobre todo era comidilla entre las mujeres de los gerentes, pero Doc ignoraba tal asunto. Se incorpora una nueva carta de Peggy en la que cuenta que regresará pronto a Venezuela. El narrador presenta la inquietud que le produce a Doc esta última carta, pero la realidad de lo que pasa en el campo de exploración La Honda lo regresa a la realidad. Para él es una verdadera tragedia la cantidad de heridos y muertos en los campos petrolíferos. La descripción del lugar es casi apocalíptica y la situación de la gente es patética.

**Capítulo 4. Peggy.** Se relata la llegada de Doc al pueblo de San Fernando. Allí constata la cantidad de enfermos, la actitud despectiva del capataz Anselmo hacia ellos y la noticia de la llegada de Peggy al lugar. Cuenta cómo Doc se muestra inquieto con todo lo que sucede y con su relación con Peggy, que no puede olvidar. Además, cada una de sus acciones resultan peligrosas, pues Anselmo y los de la Mun están vigilando todos sus actos para tenderle una trampa.

**Capítulo 5. \*\*\*.** Se realiza una breve descripción del lugar en el que se encuentran Peggy y su amiga Susana Graves hablando del “lotus”,<sup>20</sup> algo que atrae y repele del trópico. Según Susana, esto es lo que le dio a Peggy, que, a pesar de renegar de ese lugar olvidado del mundo, siente la urgencia de volver. Enseguida, Peggy le confiesa a Susana todo lo que ha pasado con Doc: su pasión, sus ideas rebeldes y el peligro que representa para ella, a pesar de estar encaprichada por él. En este capítulo se pone sobre aviso al lector de que algo le pasará a Doc por su ingenuidad. También se habla de las sospechas de Anselmo sobre el sindicato de colombianos, supuestamente organizado por Doc, al igual que sobre los amores del médico con la esposa del gerente de la compañía. Además, cuenta la alianza de los colombianos con los obreros inconformes y lo que Susana sabe en ese momento de lo “peligroso” que puede ser Doc porque “es un revolucionario” (Uribe, 1935, p. 298). El capítulo no trae título, alusión a un estado de limbo o una especie de puntos suspensivos que representan la tierra de nadie o infierno en el que está punto de caer el protagonista. En este apartado solo aparecen personajes secundarios, los mismos que llevarán a Doc a la desdicha:

<sup>20</sup> Sin duda esta palabra deriva de la flor de loto que crece de manera excepcional en estanques y ríos, y se distingue por su forma inusual y singular belleza que atrae a cualquier espectador. La flor del loto, según Chunyi Lei (2015), es un símbolo sagrado para las religiones orientales, en especial para las culturas china e hindú. En la tradición china es muy importante el loto por ser “la flor más antigua”. Los chinos la relacionan no solo con las “normas morales, religiosas, creencias, costumbres, supersticiones”, sino también “con la pureza, la belleza femenina, el amor, eterno y la armonía del matrimonio”; y las virtudes ideales de “honestidad, justicia, rectitud” (pp. 53, 54, 58).

Anselmo, los espías, Peggy confesando a otros las intenciones insurrectas de Doc. Anonimizar este capítulo es poner en evidencia lo que pasa en él, es decir, afirmar la *doxa*: lo que se dice, lo que se rumorea, lo que se imagina que se dice. El chisme sirve como factor desestabilizador y desencadenante de la trama.

**Capítulo 6.** \*\*\*. Tiene lugar una breve conversación en el comisariato entre McGunn, Anselmo y el jefe civil, militar —acorde con la dictadura golpista—, sobre cómo actuar en caso de protesta de los obreros. Ya han obtenido la autorización del presidente del Estado para que los soldados, vestidos de civil y escondidos en la azotea del comisariato, puedan utilizar las armas a discreción. De esa manera nadie va a enterarse quiénes agredieron a los manifestantes. La ausencia del título al inicio del capítulo significa desconocer la inhumanidad de los que fraguan tan maquiavélico plan. No merece nombrarse este capítulo ante tan ignominiosa intención.

**Capítulo 7.** \*\*\*. Se narra la llegada del colombiano Félix, quien previene a Doc sobre los rumores que corren de la provocación a los obreros a que salgan a la huelga para matarlos y desestabilizar a la competencia holandesa —la Shell—. Doc está convencido de que los obreros no harán eso porque todavía no están preparados para una movilización y sería peligroso —exactamente lo que Alberto le había dicho en la carta—. Al final, un obrero informa que rebajaron el jornal y pusieron bonos obligatorios para comprar en el comisariato. Estos son los motivos reales por los que los obreros se movilizarán, un anuncio del final de la novela. Este es otro capítulo sin título: los asteriscos —como los dos anteriores— funcionan como puntos suspensivos, porque la descripción o los diálogos son muy breves. Aunque prolifera cierta información que no se desarrolla, se deja al lector para que imagine las cosas graves que están pasando y las que posiblemente van a suceder. La narración se acelera de tal manera que muchas cosas quedan en el aire como preanunciando un fatídico final. Queda al lector la sensación de que el narrador quiere apurar el desenlace trágico del texto, pues ya todo se ha dicho. Más infamias no pueden sumarse a las tantas padecidas.

**Capítulo 8.** *En la noche.* Se inicia con una carta de Peggy a Doc en la que lo invita a ir esa noche para prevenirlo sobre lo que su marido y el jefe militar traman. Por su parte, Félix le advierte a Doc que Anselmo lo ha estado espionando y que lo ha visto entrar a su cuarto, donde posiblemente leyó la carta de Peggy. Doc no sabe qué pensar ni quién traiciona a quién, por eso decide arriesgarse a ver a su amante. Temeroso y sabiendo que pueden vigilarlo, su ingenuidad lo lleva a caer en la trampa y se deja seducir de nuevo por Peggy.

**Capítulo 9.** *El pasquín.* Se describe un cuarto de hotel donde se encuentran Doc y otros personajes —supuesto sindicato de varios obreros colombianos—, bajo una atmósfera de bochorno y de opresión, como anunciando lo que viene luego. Félix muestra a Doc un pasquín de rechazo al comisariato y a la aprobación de la conformación de un nuevo sindicato. Se inserta el contenido del pasquín —intertexto—. En ese momento llega el jefe militar para detener a Doc y a sus amigos por ser supuestos autores del pasquín y del nuevo sindicato. Los deja en el hotel, donde permanecen en arresto domiciliario, mientras consigue la orden de detención. Se observa la preocupación entre ellos de ser enviados a la tenebrosa cárcel “El Castillo” o a trabajar como esclavos en la carretera Trasandina.

**Capítulo 10.** *¡Vamos sin armas!* Este apartado habla del malestar entre los obreros por la detención de Doc y varios colombianos, y por las amenazas del jefe civil a los obreros que protesten. Los rumores corren por todas partes. Doc pide a sus amigos que permanezcan tranquilos que él arreglará el asunto. Hay una atmósfera sombría, se produce una conversación entre los obreros, que se dan ánimo para ir a protestar contra McGunn y el comisariato. Se describe a los obreros llegando a la alambrada que separa al comisariato, después a los francotiradores disparando desde las ventanas. Doc se adelanta, se pone al frente del grupo que grita que no disparen porque están desarmados, pero el fuego no se detiene y van cayendo los obreros colombianos y luego Doc. El narrador muestra cómo todo se desarrolla de manera intempestiva. La reacción de los obreros es espontánea, emotiva, igual que la de Doc que muestra de nuevo su idealismo e ingenuidad política. Él, como un chivo expiatorio, se sacrifica para redimir a los otros explotados. La sangre de los caídos, como un símbolo, comienza a extenderse alrededor del comisariato.

**Capítulo 11.** *Después de todo.* Se cierra la novela con una imagen apocalíptica de las llamas que se extienden por todas partes, arrasando, primero, el entorno del que provenía el fuego de las ametralladoras, seguido por los alrededores, el pueblo de San Fernando y las colinas vecinas, hasta que llegan a la selva esas lenguas de fuego. Finalmente, el lago se cubre de una mancha de aceite y de fuego hasta devorarlo todo. Es el fuego el exterminador y purificador de tanta tragedia vivida con las multinacionales del petróleo y la dictadura. El título es revelador al sugerir con los dos puntos la lista de todos los males padecidos: explotación, vasallaje, enfermedades, muerte, chantaje, traición, mentiras, doble moral, arribismo, voracidad, competencia desleal, pérdida de todos los valores, falta de solidaridad y de conciencia política, inexperiencia y utopismo. Después de todo lo sufrido, no queda otra alternativa que el fuego exterminador para volver a renacer de las cenizas. No puede quedar nada del pasado alienante. Hay que comenzar de cero.

## Ficción anclada en el corazón de la realidad histórica

*Mancha de aceite*, además de ser un texto muy literario en su estructura formal, puede considerarse una novela histórica, pues a través de los hechos narrados y de los muchos datos que introduce el narrador a través de cartas y documentos históricos incorporados a lo largo de la obra, puede reconstruirse parte de la historia petrolera y de la dictadura de Venezuela; tanto desde el inicio, en 1914, de la exploración y explotación del primer pozo denominado “Mene Grande”, por parte la Caribbean Petroleum (subsidiaria de la Shell), hasta lo ocurrido a finales del siglo xx. También hay información velada sobre lo que pasa en Colombia en ese momento con las concesiones extranjeras. Es el rizoma del capitalismo expansionista estadounidense en América Latina en el que trasnacionales y dictaduras se autoprotegen para multiplicar sus beneficios. Lo que pasa en Venezuela con las trasnacionales estadounidenses se da, de manera similar, en otros países latinoamericanos durante todo el siglo xx con el apoyo de dictadores, militares golpistas y de una clase dirigente incondicional al país imperial del norte que requiere de materias primas y de mano de obra barata, necesarias para su desarrollo económico. Esta interrelación de lenguaje, ficción e historia hace parte de la modernidad de la novela, porque, como dirá Meschonnic (1988), “la modernidad postula no solo la implicación recíproca del lenguaje y la literatura, del arte y de la sociedad, sino también del lenguaje y la historia” (p. 12). Enuncemos algunos hechos históricos de importancia que se pueden deducir en la novela:

1. Las desavenencias por el control de las zonas de explotación petrolera entre las compañías que provienen de países del norte, como Estados Unidos, Inglaterra y Holanda (Uribe, 1935, pp. 221-223, 240).<sup>21</sup> Unas y otras venían librando desde comienzos de siglo una ruda y sorda pelea por el petróleo del Golfo de Maracaibo y sus zonas de influencia, como en el caso de Colombia,<sup>22</sup> al considerársela la mayor reserva del mundo y, en efecto, la más barata en términos de explotación. Es un hecho evidente que durante los siglos xx y xxi

<sup>21</sup> En este caso y los siguientes de la enumeración de eventos históricos, solo se traen algunas páginas a manera de ejemplo, porque a través del texto hay otras relativas a los mismos eventos.

<sup>22</sup> Desde el gobierno de Rafael Reyes (1904-1909) hasta el presente, los intermediarios de las compañías extranjeras en el país utilizan todo tipo de artimañas para obtener las concesiones de explotación de la riqueza petrolífera con un sinnúmero de ventajas. En Colombia las compañías estadounidenses iniciaron sus primeras exploraciones hacia 1914, y en 1922 ya estaban en plena producción. En 1923 se dicta la Ley de hidrocarburos que favorece dicha explotación; véase Sandoval (1930), Sandoval y Gómez (1963) y Villegas Arango (1982). Estas fechas son casi las mismas de la presencia de las concesiones petroleras en Venezuela.

el petróleo ha sido el recurso mineral que más ha generado tensiones entre las grandes potencias y sus multinacionales. Asegurar su control es sinónimo de tener dominio de la economía mundial, tal como lo sostenía el presidente estadounidense Warren G. Harding (1920-1923) en 1920: “se presume que llegará el día en que la hegemonía mundial pertenezca a la nación que posea petróleo y sus derivados” (Villegas Arango, 1982, p. 7).

2. El gobierno autocrático de Juan Vicente Gómez —de 1908 a 1935— permite el asentamiento de las compañías petroleras extranjeras sin ninguna restricción, porque maneja el país como si fuera su hacienda del estado de Táchira o una extensión de esta. Lo anterior garantiza beneficios tanto para las compañías como para sí mismo y sus testaferros. Toda oposición civil o de caudillos criollos resentidos es reprimida, lo que da vía libre para que las multinacionales y la dictadura se impongan sin obstáculo alguno durante veintiséis años consecutivos (Uribe, 1935, pp. 220-224, 235-238).

3. En el mercado negro de las influencias pujan los dólares y las libras esterlinas para conquistar el apoyo del dictador, de sus amigos y parientes. Detrás de los inversionistas de Caracas y de Wall Street, aparecen el Foreign Office inglés y el Departamento de Estado de Estados Unidos para estimular la codicia de unos y otros. Se advierte el trabajo de los lobistas extranjeros ante el gobierno de Gómez y su papel de negociadores en las bolsas de Nueva York y la City de Londres. Sin escrúpulo alguno, ellos acuden a cualquier estrategia para obtener información privilegiada o enmascarar la misma para beneficio propio y de las empresas para las que trabajan (pp. 211-212). Incluso en una de estas estrategias, durante el gobierno de Thomas W. Wilson, se habla de un chantaje del Departamento de Estado al gobierno colombiano, con posibles amenazas de intervención militar, si no se aprueban las concesiones de sus compañías, de la misma manera que lo hicieron con Panamá en 1902<sup>23</sup> —así como otras partes— y luego en México durante el gobierno

<sup>23</sup> El intervencionismo estadounidense en los asuntos y economía colombiana es evidente desde la invasión por parte de los marines estadounidenses a Panamá en 1902, como lo afirma un artículo aparecido en *The New York Times* el 18 de enero de 1932, mismo momento en que se discutía la aprobación de las concesiones petroleras en el país: “Durante muchos años el petróleo ha calmado, o ha dejado calmar las turbulentas aguas colombianas. Cuando el Senado de los Estados Unidos ratificó formalmente el tratado en que se comprometía a pagar a Colombia 25 millones de dólares, había en el ambiente de la augusta Cámara un olor a petróleo. La aprobación de ese pago había estado pendiente por mucho tiempo [y se hizo] en medio de secretos a voces de que era conveniente sosegar a Colombia a fin de obtener nuestra parte en la explotación de sus petróleos. Los romanos tenían una frase al referirse a dineros obtenidos con procedimiento de mala fe; equivalía a ‘huele mal’. Pero es el caso que, a través de los años, desde 1903, cuando se compraron los guardias colombianos para permitir a nuestro gobierno improvisar y reconocer una ‘República’ en el istmo, los dineros usados en pro y en contra de Colombia y los que allí han llegado, parecen haber tenido un mal olor invariable y continuo” (Villegas Arango, 1982, p. 172).

de Victoriano Huerta en la época de la Revolución mexicana, momento en el que necesitaban petróleo para abastecer a las tropas y tanques durante la Primera Guerra Mundial (pp. 220-224). Esto lo sugiere un fragmento de una de las cartas de Gustavo a Alberto:

Me interesó mucho el material que me enviaste. Claro está que con esas ofertas y con las “inversiones” entre los politiquillos se pudo hacer presión. Imposible que los de allá se pongan en contra de los Mellon y del Departamento de Estado. Harían con ellos lo que hizo Wilson con Huerta.  
Gustavo (p. 266).

Las palabras de Enrique Olaya Herrera en el Parlamento en 1919 —y luego como presidente entre 1930 y 1934— son testimonio de las presiones de Estados Unidos para que el gobierno colombiano dé vía libre a las inversiones de las petroleras y compañías estadounidenses con el mínimo de contraprestaciones:

Aproximándose a grandes pasos el protectorado norteamericano sobre Colombia, los hombres que hoy tienen en sus manos la suerte del país [...]. Se nos pide suscribir un tratado público en el que nos obliguemos a enajenar nuestras riquezas petrolíferas [...]. Y a renunciar a las prerrogativas que tienen todas las naciones de darse sus leyes propias [...]. No hay consideración alguna que pueda detener a ciertos políticos y hombres de gobierno de los Estados Unidos cuando entran por el camino de obtener ventajas materiales y consolidar beneficios financieros en los pueblos débiles. Ellos están comprometidos con todas sus fuerzas en el camino de la conquista y de apropiación de los territorios, cuyo valor resulte para ellos halagüeño (Villegas Arango, 1982, pp. 182-183).<sup>24</sup>

4. La localización de yacimientos de petróleo en Catatumbo (estado Zulia) y norte de Santander (Colombia), asiento de los indios motilones, es la justificación para sacarlos de su territorio, o para exterminarlos si se resisten. Y, así, apropiarse impunemente de sus tierras (Uribe, 1935, pp. 215-217, 219-220, 266).<sup>25</sup>

5. Se crea un sistema de corrupción generalizada entre las compañías y el gobierno que afectan el manejo de la ley y de las instituciones. Políticos, gobernantes, administradores y capataces de empresas, mandos medios, aparato policial y militar, todos se venden al mejor postor. Ante ese debilitamiento institucional, se observan las recurrentes amenazas de las compañías y los chanta-

<sup>24</sup> Afirmación publicada el 14 de agosto de 1919 en el periódico *El Diario Nacional*.

<sup>25</sup> Mientras las comunidades indígenas del Catatumbo, tanto del lado venezolano como colombiano, temen ser expulsadas de sus tierras por los gobiernos que autorizan las concesiones de explotación a las petroleras, los políticos y la burguesía económica de cada país presionan al gobierno para que apruebe dichas concesiones. En los *Anales* del Senado colombiano de los años treinta hay una solicitud del gremio económico y político antioqueño en favor de la aprobación, sin demora, de la concesión en el Catatumbo. Estos escriben: “entendemos que el proyecto de ley sobre la concesión para explotaciones petrolíferas en el Catatumbo es el de más trascendentales repercusiones en la época actual, pero permitidnos que con todo respeto os pidamos que os sirváis, para bienestar del país, aprobar ya dicho proyecto” (Villegas Arango, 1982, p. 156).

jes a los gobiernos de Venezuela y de Colombia por parte de los países de donde provienen las mencionadas multinacionales (p. 266). Pululan los contratos leoninos que ponen en aprieto a los parlamentos nativos porque políticos y gobernantes, por intereses económicos personales, se ponen del lado de los inversores e invasores extranjeros (pp. 206, 207).

6. Explotación de la población trabajadora, represión a los que protestan o se niegan a trabajar en condiciones inhumanas; además, compra obligada de bienes de consumo en los comisariatos.<sup>26</sup> Creación de organizaciones o sindicatos para protestar y represión de estos (pp. 285-288, 309-311, 313-316).<sup>27</sup>

7. Grupos de abogados criollos se ponen al servicio de las compañías, particularmente de la Shell (Mun Oil Co.) y la Standard Oil Co., con el fin de enriquecerse de manera personal. Actúan en contra de los intereses del país, sin importarles los efectos negativos al patrimonio natural y territorial de Venezuela y de Colombia. Viven y se nutren de las intrigas políticas y maniobras financieras.<sup>28</sup>

8. La “cláusula leonina” impuesta a Venezuela por parte de las petroleras extranjeras consiste en pagar internamente la “gasolina más cara del mundo”. El mismo gobierno venezolano, que ha dado todas las gabelas a las petroleras,

<sup>26</sup> Con la denuncia de este hecho, Uribe Piedrahita se adelanta en treinta y dos años a una situación similar que será recreada primero en la novela de Álvaro Cepeda Samudio, *La casa grande* (1962), y luego en *Cien años de soledad* (1967), basadas en la famosa huelga de las bananeras ocurrida en 1928 en el departamento del Magdalena contra la explotación de la United Fruit Company. Uno de los motivos de dicha huelga y represión —que produjo muchas muertes— es precisamente los bonos con los que se pagaba el salario de los obreros y que debían ser redimidos en el comisariato, sin que jamás el dinero alcanzara. Las deudas se acrecentaban con el tiempo, incluso con varias generaciones. Véase sobre lo que pasó con las bananeras en White (1978) y Posada (1998). El texto histórico que mejor denuncia estos hechos en el mismo momento en que pasan es *El debate sobre las bananeras*, de Jorge Eliécer Gaitán, reconocido jurista y político que denuncia ante el Parlamento colombiano lo ocurrido y sus causas (véase Gaitán, 1998). Los administradores de compañías, industrias y hacendados (ejidos) crean en campos y pueblos economatos o centros de venta de alimentos en los que los obreros y trabajadores deben comprar obligadamente y siempre quedan en deuda. Es una tradición de explotación asegurada desde el siglo XIX, porque los trabajadores no reciben dinero por su trabajo, sino bonos que deben ser redimidos en los economatos. Esta práctica da lugar a muchos conflictos recreados en novelas de autores, sobre todo de la Revolución mexicana (Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán, Agustín Yáñez) e indigenistas (Ciro Alegría, Jorge Icaza, José María Arguedas).

<sup>27</sup> Los años veinte en Colombia están marcados por violentas represiones contra los huelguistas de las compañías petroleras, particularmente de la Tropical Oil, la compañía bananera United Fruit Company y otras durante los años veinte y treinta (véase Torres, 1978).

<sup>28</sup> Algunos abogados conocidos, Roberto Urdaneta y José Antonio Montalvo —que fueron luego vicepresidente y ministro respectivamente durante el peor periodo de la “Violencia” (1947-1953)—, defendieron la causa estadounidense en los años veinte y treinta, periodo de entrega de las concesiones petrolíferas (véase Sandoval, 1963, y Villegas Arango, 1982). En la primera novela sobre el petróleo en Colombia, *Tras el nuevo Dorado* de Ramón Martínez Zaldúa (1928), se puede constatar la intervención del señor Dort para favorecer los intereses de las compañías extranjeras, con la mediación de colombianos ambiciosos como Luis Lee, que no tiene ningún escrúpulo para enriquecerse, sin importar los medios utilizados.

lo denuncia de este modo: “La gasolina del petróleo venezolano se vende en el exterior casi a la mitad del precio que aquí se cobra por ella; no obstante existir la refinería de San Lorenzo para el consumo del país” (Uribe, 1935, p. 223).<sup>29</sup>

9. Las fronteras entre los países han sido una de las causas que más han generado conflictos en América Latina en el siglo XX —casi sin guerras, solo escaramuzas—.<sup>30</sup> En la novela se alude indirectamente a la disputa diplomática entre Colombia y Venezuela, porque en la frontera de ambos países —región del Catatumbo— se presume que hay potenciales yacimientos (pp. 207, 240).<sup>31</sup>

10. La llegada a los campos petrolíferos de trabajadores de todas partes del mundo que aportan su lengua, tradiciones y prejuicios (p. 232).

11. Aunque la novela se centra en el tema petrolero venezolano, hay varias alusiones a lo que pasa en Colombia sobre el mismo asunto con multinacionales estadounidenses, para sugerir que ningún país de América Latina jamás podrá liberarse del yugo de la amenaza efectiva de “América para los americanos”. En un fragmento de la carta de Alberto se habla indirectamente de las componendas en relación con la “Concesión Barco” que se benefició con la compra de tierras en la región petrolera del Catatumbo desde 1905 hasta 1931, cuando, a su vez, cede dicha concesión con gran lucro a una compañía estadounidense: “Aquí siguen negociando la concesión B. El gobierno suministró datos secretos a la “Bahía Oil”. El Congreso votará a favor de la propuesta. ¡Claro! Los agentes del servicio de información de las petroleras andan por los municipios. Alberto” (p. 206).

<sup>29</sup> Lo que pasa en Venezuela igual sucede en Colombia. Posiblemente esta información la toma Uribe de la discusión en el Parlamento colombiano —tres años antes de la publicación de *Mancha de aceite*— de los negociados sobre el petróleo con una multinacional estadounidense. El 6 de mayo de 1932, el periodista Luis Cano denuncia en *El Espectador* la exigencia de la Standard Oil de pagar en Colombia, durante más de veinte años, la gasolina más cara que en Estados Unidos, lo mismo que en Venezuela. Afirma Cano: “en las instalaciones de la bahía de Nueva York, donde refina la Standard el petróleo extraído de Barranca, se vende la gasolina a veinticinco centavos el galón, mientras que aquí mismo, en el centro de la producción, lo consumimos generalmente a cuarenta centavos” (Villegas Arango, 1982, p. 77).

<sup>30</sup> Los conflictos más importantes en América Latina en el siglo XX han sido: entre Paraguay y Bolivia en la guerra del Chaco (1931-1932), la más sangrienta de toda la historia de América; entre Colombia y Perú (1931-1932), breve conflicto bélico motivado por intrínquilos políticos internos durante el gobierno del militar golpista peruano Luis Miguel Sánchez Cerro; entre Perú y Ecuador (1941 y 1995). Salvo estos conflictos esporádicos, América es considerado el continente menos conflictivo a nivel de fronteras después de su descubrimiento, salvo durante las luchas independentistas a comienzos del siglo XIX.

<sup>31</sup> En su novela anterior, *Toá: narraciones de caucherías* (1933), Uribe muestra el conflicto de fronteras con el Perú desde finales del siglo XIX hasta los años treinta, por el control del comercio del caucho, de otros productos naturales y del transporte fluvial por los grandes ríos amazónicos, en connivencia con la expansionista Casa Arana del Perú y ciertas compañías multinacionales inglesas, apoyadas ambas por el presidente Augusto Bernardino Leguía.

A propósito de las muchas cosas que insinúa Alberto en su carta, es claro lo que sí sostiene Kalmanovitz en relación con las compañías petroleras estadounidenses y sus contubernios con la clase política y el gobierno:

Amparadas tras el gran garrote de Theodore Roosevelt y las presiones comerciales y financieras, exigían la concesión a perpetuidad de todos los territorios con posibilidad de contener el oro negro, sin mostrar ninguna disposición —no lo hicieron por muchos años— a pagar impuestos y regalías, aunque exportaban, sin ningún beneficio para el Estado y menos para sus ciudadanos, la mayor parte de este recurso natural, hallado con suma facilidad en el país. Esto fue un verdadero pillaje cuyo único costo para las petroleras consistió en el pago de sobornos a cuadrillas de abogados expertos, muchos de ellos prominentes políticos de los partidos conservador y liberal, y a los nacionales titulados con la Concesión Barco y de Mares (Kalmanovitz, 1988, p. 253).

Cuando en su carta Gustavo habla de “inversiones entre politiquillos”, se refiere a políticos y abogados colombianos que, al servicio incondicional de las multinacionales, urden todo tipo de trampas y falacias para que el Parlamento acepte las exigencias de las petroleras extranjeras y apruebe las concesiones que los benefician a ambos y no al país. Ante los efectos aciagos para Colombia de aceptar tales exigencias, en una carta del 21 de septiembre de 1927, dos líderes y representantes a la Cámara, Alfonso López Pumarejo y Laureano Gómez —que serían presidentes posteriormente— defienden así la nacionalización del petróleo:

Queremos que no solamente las reservas de Urabá sino los petróleos nacionales, aún no entregados por nuestra incomprensión o nuestra ineptitud a la codicia de los extranjeros, sean beneficiados por los colombianos, para los colombianos [...]. Nos angustia el temor de que la ilusoria teoría del equilibrio de las influencias extranjeras en esta nación conduzca al gobierno a revocar o modificar la resolución de caducidad de la Concesión Barco (Villegas Arango, 1982, p. 130).<sup>32</sup>

En julio de 1927, debido a este conflicto entre compañías de Estados Unidos e inglesas por el petróleo colombiano, un periódico de Nueva York afirma:

Colombia será muy próximamente el teatro de una conflagración internacional ocasionada por el petróleo, debido a la lucha que sostienen los intereses ingleses en contraposición a los americanos [...]. En la cima de este volcán próximo a estallar reposa la Standard Oil Company que, por gracia del departamento de Estado norteamericano, se encuentra decidida a permanecer allí [...] bajo el manto de la doctrina Monroe (pp. 130-131).<sup>33</sup>

<sup>32</sup> Carta publicada en el periódico *El Tiempo* el 22 de septiembre de 1927.

<sup>33</sup> Carta publicada en *El Tiempo* el 26 de julio de 1927. El periódico recuerda la doctrina Monroe, “América para los americanos”, que se viene invocando desde comienzos del siglo XIX (1823) para intervenir militarmente en cualquier momento en los países latinoamericanos si sus intereses y los de sus multinacionales —con exceso de lucro y beneficios— se ven “afectados”.

Desde que los inversores y compañías estadounidenses del petróleo entran a Colombia, en 1914 —igual que en Venezuela—, en detrimento de las compañías inglesas, por aquella consigna de “América para los americanos”, se suscitan las mismas discusiones en el Parlamento con el mismo resultado: negociados, corrupción y mentiras, para hacer subir y bajar las acciones. Este “sistema”, como afirma Villegas Arango, citando un informe de una Comisión Investigadora del Parlamento colombiano en 1927,

Bordeaba los linderos del delito, porque los expedientes a que recurrían sus mentes de aspirantes a altos [cargos] financieros, penetraban en los campos del engaño, la mentira, la estafa [...]. Consistía el sistema en enviar desde Bogotá noticias optimistas para provocar el alza y la venta, y a reglón seguido, informes sobre que no se levantaría la caducidad [de la Concesión Barco], lo cual provocaba pánico y baja en los precios para comprar de nuevo y proseguir así una cadena interminable de especulación (p. 131).<sup>34</sup>

Es exactamente lo que pasa en la novela. Para las multinacionales, el petróleo venezolano es la realización de una utopía, porque permite el avance de la maquinaria del progreso civilizatorio y de la carrera tecnológica de los imperios, mientras que para el protagonista —que representa a venezolanos y colombianos y, a través de estos, a los pueblos de todos los países emergentes— es el fracaso del nuevo Dorado; es el fallido y quimérico sueño de una sociedad mejor y más justa. La modernidad esperada es para los centros de poder y no para los que padecen el “gran garrote”.<sup>35</sup> Como bien sostiene Meschonnic (1988), “los lugares de la modernidad son lugares de poder, de negocios y también de mestizaje”; la modernidad, agrega, “es la utopía que no ocupa un lugar particular”, “no es lo local” (pp. 13, 30, 31), es lo deslocalizable, lo

<sup>34</sup> Informe publicado en los *Anales* de la Cámara de Representantes del 12 de septiembre de 1927.

<sup>35</sup> Es la llamada doctrina del *Big Stick* de Theodore Roosevelt. Esta consigna proviene de un proverbio del África occidental que dice: “habla suavemente y lleva un gran garrote, así llegarás lejos” (*Speak softly and carry a big stick, you will go far*). Consigna que se vuelve doctrina de aplicación inmediata en Estados Unidos, sobre todo con los países de América Latina que no se sometían a los designios estadounidenses en lo económico, diplomático y social. Es la reafirmación de la doctrina Monroe: “América para los americanos”. El primer intervencionismo del siglo XX se da en 1903 con la toma de Panamá, provincia colombiana, por parte de los marines para quedarse con el canal (véase Cohen, 2017). Para tener el pretexto de apropiarse del canal, Roosevelt chantajea y amenaza claramente al gobierno colombiano en momentos en los que se encuentra frágil debido a la guerra civil de finales del siglo XIX. Esto afirma el presidente del “Gran Garrote”: “El canal podría ser atacado desde el territorio de Colombia y los puertos de esa república pueden ser empleados ventajosamente por un enemigo naval de los Estados Unidos. Será un deber de Estados Unidos prohibir toda alianza entre Colombia y cualquier potencia europea o asiática...” (Kalmanovitz, 1988, p. 253). La única amenaza real es Estados Unidos mismo para lograr su objetivo: quedarse con el canal que controlará durante los siguientes cien años.

global, porque puede darse aquí, allá, más allá, en varias partes a la vez.<sup>36</sup> Es el “futuro del presente” de los poderosos (p. 13).

Incluso en esto es moderno Uribe, en percibir la modernidad del nuevo recurso energético que moverá al mundo en adelante, porque en la época de la historia de la novela, décadas del diez y del veinte, es cuando Uribe conoce de cuerpo presente la vida incipiente de las petroleras. La novela también nos revela lo que se generalizará solo a comienzos del XXI: el fenómeno de la globalización y deslocalización. Cualquier cosa nueva que pasaba en aquel comienzo del siglo XX en las zonas de explotación petrolera, en aldeas y campamentos de Venezuela hacía reaccionar a lobistas y bolsas de los centros financieros como si fuera un solo cuerpo. Recuérdese el caso del telegrafista de pueblo que es trasladado a otro lugar porque deja filtrar información confidencial que beneficiaba a los primeros que la supieron y se comunicaron con sus financistas en Nueva York y Londres.<sup>37</sup> Asimismo, los capitalistas, a través de sus gerentes y administradores, invierten —deslocalizan— allí donde la margen de beneficios es mayor y rentable. He aquí unos segmentos en la novela de la noticia sobre la producción del gigantesco nuevo pozo, el de La Flor,<sup>38</sup> y de todas las intrigas alrededor:

La nueva de que en las concesiones de la “Shell” había estallado un pozo que desperdiciaba más de cien mil barriles diarios se extendió por todos los ríncones de la hoya hidrográfica del lago y voló hasta las más remotas oficinas de Europa y Asia, donde los buscadores de petróleo quedáronse perplejos ante tamaña riqueza. Nerviosos, inquietos, andaban los jefes, ingenieros, taladradores y chóferes de las diferentes compañías que, por una u otra razón se encontraban en la aldea de Veredas.

—Ante todo es necesario que Ross no se entere de lo que ha pasado en La Flor [...]. Insisto en que usted, Hallagan, evite que Echegorri hable con Ross. En último caso enciérrelo en el hospital.

—Tal vez sería mejor inducirlo a comprar acciones de la Laguna y así no dirá nada a Ross. Bien sabe que una comunicación de ese loco echaría por tierra todo el plan.

<sup>36</sup> En las primeras décadas del siglo XX —hoy es igual— los grandes capitales provenientes de la explotación del petróleo permiten una rápida modernización y futuro promisorio de los centros financieros, llámense Nueva York, Londres, Berlín, París. Pero, paradójicamente, la mayoría de los países que producían el oro negro, difícilmente progresaban, tal como se vio en Venezuela, Persia-Irán, Medio Oriente y Rusia en su momento y décadas después.

<sup>37</sup> Así, mediante un intertexto oficial, se anuncia el hecho: “EL JEFE CIVIL DE ESTE DISTRITO ORDENA al ciudadano Antonio Rebolledo que se traslade a las oficinas telegráficas de Motatán” (Uribe, 1935, p. 212). Y al nuevo se lo calla con un buen salario.

<sup>38</sup> En el ambiente familiar se le llama así porque al haber lanzado miles de barriles de petróleo al aire durante días, forma la imagen de una gigantesca flor negra, pero en realidad el nombre oficial de este pozo fue “Los Barrosos N.º 2”, en La Rosa, estado Zulia. Carrera (2005) describe lo que pasa en diciembre de 1922 cuando revienta el pozo, que se convierte “en una especie de surtidor incontenible durante nueve días, arrojando unos cien mil barriles diarios. El hecho atrajo la atención del mundo petrolero sobre Venezuela, y en particular sobre la zona. Puede decirse que ese ‘reventón’ fue una señal y fue un señuelo: reveló las riquezas petrolíferas del país y atrajo las voraces apetencias de los grandes círculos financieros internacionales de modo decisivo” (p. 39).

—Bueno, si no compra acciones, enciérrenlo. Si Ross intenta comunicar... tenemos al telegrafista en la lista de pagos de la Mun y... en la nuestra. Los petroleros sonrieron (Uribe, 1935, p. 211).

Bajo este marco histórico moderno como fondo, la novela emprende su rumbo a través de las acciones y visión del protagonista y de otros personajes; también del narrador que desnuda ese complejo y dramático mundo en el que la condición humana queda puesta entre paréntesis para dar paso a la maquinaria moderna, al progreso sin rostro, a las multinacionales sin alma ni moral.

### **Multinacionales petroleras al amparo de la dictadura**

Con un indolente y conflictivo romance de por medio entre el protagonista y Peggy, su amante estadounidense, la novela es, ante todo, y como hemos visto, la historia de las multinacionales extranjeras del petróleo que puján por explotar este recurso en el lago de Maracaibo y sus alrededores,<sup>39</sup> los cambios que generan en el ámbito socioeconómico y ambiental, sus fatídicos efectos en la vida de los hombres y de las comunidades residentes en la vasta zona adyacente al gran lago. En esta extensa geografía, la muerte se codea con el supuesto afán civilizador llamado “progreso”. Nada vale tanto como el oro negro que emerge arrasando todo a su alrededor, oscureciendo no solo el cielo y la tierra, sino la subsistencia de los habitantes nativos. La nueva vida que presuponía redención económica para los obreros, campesinos e indígenas de la región, se convierte en una sofisticada forma de explotación y de esclavitud moderna. Así lo describe el narrador:

En los campos petrolíferos al sur del lago, entre las ciénagas y lagunas de Chama y Onia se morían los hombres. La malaria perniciosa [...], el vómito de sangre, hacían víctimas por centenas. Los jefes civiles habían agotado el personal campesino. El desarrollo de las exploraciones con taladro pedía más carne humana; como si la perforación de un pozo debiera hacerse con sartales de cadáveres (Uribe, 1935, p. 229).

En torno a los pozos de extracción del crudo se arremolinan hombres procedentes de todas partes del mundo tras el codiciado nuevo Dorado que redima sus vidas. Al inicio todo parece un espejismo y pronto se vuelve pesadilla. El oro negro para los que a diario deben extraerlo no es más que una lluvia oscura y fétida que arrasa con toda la naturaleza a su alrededor, que ensombrece la atmósfera haciéndola irrespirable y hierve bajo el sol calcinante del trópico.

<sup>39</sup> Venezuela es considerado el país con más reservas de petróleo del mundo, con un total de 298 bbl (mil millones de barriles).

Los miles de obreros enganchados con la quimera de la pronta riqueza encuentran enfermedades, locura o muerte. Pocos son los que sobreviven para disfrutar el dinero que ganan, porque este igual se pierde por las deudas en el comisariato, en los bares y prostíbulos. Como bien lo muestra la novela al final, para aquellos trabajadores que se dejaron seducir por el dinero en abundancia y una mejor vida, sus sueños ilusos terminan rompiéndose en miles de pedazos. Pero para quienes sí es el verdadero Dorado es para las multinacionales y sus accionistas que no tienen rostro ni moral y viven lejos de ese infierno que no alcanzan a imaginar. Estas multinacionales operan como un tótem todopoderoso al que nada le satisface, porque su codicia es desmedida y devoran todo en detrimento de los países en desarrollo y de su gente. La extracción del petróleo y su comercialización es el oro y el Midas para las multinacionales y la tragedia de los pueblos. Así lo afirma categóricamente el señor McGunn: “el petróleo es dinero, es lo único que puede dar bienestar” (p. 198). Si el sucio petróleo se convierte en dinero, este, por la cuota de sudor y sangre humana que conlleva, ensucia todo lo que toca: gobernantes, administradores, jefecillos de pueblos, jefes militares y policiales. Es el fetiche que enloda la conciencia y la moral de venales y pusilánimes funcionarios públicos, y de los aparatos represivos que se encargan de alimentar —construyendo a sus propios compatriotas— a las dragas devoradoras de las petroleras. Con la anuencia del dictador Gómez y el coro de áulicos de la administración pública de los estados de Zulia, Falcón y Trujillo, el nuevo sistema impuesto por las compañías garantizó la provisión humana de nativos e indígenas. Esto lo corrobora el superintendente de una de las compañías:

No podemos conseguir obreros si no se está “muy de acuerdo” con el jefe civil y con otros empleados oficiales. Los políticos, los parásitos... todos quieren vivir de nuestro trabajo y a costa de los capitales extranjeros... Es necesario que nos adaptemos a los usos de los latinos (p. 198).

Y esa adaptación implica corromper el Estado y fragilizar sus instituciones para su beneficio. Así lo expresa con molestia Doc a su amante Peggy:

Las compañías hacen alarde de beneficiar a los nativos e imponen un sistema de sobornos que cubre desde los altos personajes del gobierno hasta los más infelices servidores públicos por toda esa trama sorda que sospechamos. Porque usan a los hombres como simples cartuchos de tiro al blanco y desechan el cascarón. Porque han hecho de este pueblo y de todos los que tienen el infortunio de poseer petróleo, unos pueblos esclavos (p. 241).

No basta la mano de obra barata y los altos rendimientos en los mercados internacionales para que los capitalistas extranjeros se exacerben en desprecio de

los nativos. La supuesta pereza e incapacidad que aquellos les atribuyen sirve de escudo a los gerentes y capataces para denigrar de la condición del pueblo y explotarlo. Los discriminan desconociendo olímpicamente las causas del total abandono estatal evidenciadas en pobreza, exceso de trabajo, falta de centros hospitalarios, servicios de higiene e instituciones educativas. En fin, es la explotación económica a la que siempre han estado sometidos desde dentro y fuera. Para los gerentes y administradores extranjeros, los latinos no merecen confianza ni respeto ni valor alguno y, por ende, su explotación no implica ninguna preocupación moral; hasta la simpatía del tropical es considerada como falsa. Sobran los adjetivos despectivos para los nativos, y los positivos para sus compatriotas. Los segundos son muy “simpáticos, demasiado simpáticos, adorables, pero no saben trabajar”; los primeros son débiles, ignorantes, “bastardos”, “zalameros y traidores” (p. 198), “hombres vulgares” (p. 206). Mientras los obreros extranjeros “ganaban quince dólares de jornal”, el nativo “apenas recibía cuarenta centavos” (p. 214). Los “peones rubios ganaban centenares de dólares extraídos de un suelo estéril que a duras penas podría sostener hambreados a los pobres campesinos. ¡Seguramente aquellos hombres eran extraordinarios!” (p. 214). Mientras los taladradores alcohólicos, los aprendices de geólogos, los herreros y los choferes, todos de habla inglesa, que formaban el personal flotante de las compañías, así como los empleados de cualquier categoría que se ocuparan de la extracción y refinación tenían “salarios altos [...], hospitales modernos y bien servidos” (p. 205), los nativos apenas contaban con un mediocre servicio de salud, porque si se enfermaban por efecto del excesivo y contaminado trabajo, como era usual, perdían cualquier derecho, debido a que “las compañías no pueden pagarles pa que estén acostados” (p. 280) y, en consecuencia, morían en “chozas miserables y barracas desparramadas” en medio del “campo inculto, cenagoso” (p. 279).

Los patrones extranjeros, que presumen ser de raza única y privilegiada por un cierto “destino manifiesto”, discriminan y excluyen al otro que no se les parece. Pero al margen de haber contado con oportunidades y saber acumular dinero, ningún valor humano los acompaña desde la perspectiva del protagonista. El médico Doc, que ha visto morir en el duro trabajo a muchos hombres aplastados por las máquinas exploradoras, bien lo sabe e irónicamente lo manifiesta: “Los americanos de su tierra, señora McGunn, son hombres que se ponen el cinturón por debajo del ombligo, hablan por las narices, mascan goma y toman whisky. Esto los hace parecer absolutamente singulares y únicos” (pp. 213-214). Además, estos no solo se atribuyen la prerrogativa de ser los “policías” del continente americano con la temprana consigna “América

para los americanos” de James Monroe en 1823,<sup>40</sup> y reiterada en el “Destino manifiesto” de Roosevelt en 1904,<sup>41</sup> sino que también se creen misioneros que deben civilizar a los “bárbaros” del resto del mundo, porque consideran que así lo ha determinado la Providencia. La Providencia comprada por ellos desde que se instalaron en el Nuevo Mundo es propiedad privada, les pertenece únicamente a ellos. Por eso desde muy temprano, con su arrogancia que cada vez empeora, los indígenas que vivían en sus territorios ancestrales desde milenios atrás, los negros, los latinos y otros de rasgos distintos a los suyos, no son considerados como personas; merecen ser excluidos, deshumanizados o, en su defecto, explotados. Décadas antes de que Roosevelt evocara ese destino manifiesto, el periodista John L. O’Sullivan le había otorgado acta de nacimiento en 1845 cuando confesaba:

El cumplimiento de nuestro *destino manifiesto* es extendernos por todo el continente que nos ha sido asignado por la Providencia para el desarrollo del gran experimento de libertad y autogobierno. Es un derecho como el que tiene un árbol de obtener el aire y la tierra necesarios para el desarrollo pleno de sus capacidades y el crecimiento que tiene como destino.<sup>42</sup>

<sup>40</sup> Idea expresada en un artículo de John Quincy Adams y presentada por el presidente James Monroe al Congreso el 2 de diciembre de 1823. En este se afirma que Estados Unidos no intervendrá en los proyectos de expansión europea en otras partes, salvo América, porque eso “afecta los derechos e intereses de los Estados Unidos”. En consecuencia, declara que ningún país de América “debe ser considerado como objeto de una colonización futura por ninguna potencia europea”. Esta frase da lugar a la “Doctrina Monroe” que establece que cualquier intervención de algún estado europeo en América sería visto como un acto de agresión que afectaba su seguridad y demandaba, en efecto, la intervención de Estados Unidos. Esta doctrina determina de manera precisa la política exterior de los Estados Unidos, es decir, su carácter intervencionista e imperialista en relación con el resto de América: “Debemos por consiguiente al candor y a las amistosas relaciones existentes entre los Estados Unidos y esas potencias declarar que consideraremos cualquier intento por su parte de extender su sistema a cualquier porción de este hemisferio como peligroso para nuestra paz y seguridad” (véase Doctrina del destino manifiesto, 2006).

<sup>41</sup> Afirma Roosevelt: “La adhesión de los Estados Unidos a la Doctrina Monroe puede obligar a los Estados Unidos, aunque en contra de sus deseos, en casos flagrantes de injusticia o de impotencia, a ejercer un poder de policía internacional” (véase Roosevelt, 1904). Este es el pretexto ideológico del intervencionismo abierto o camuflado de Estados Unidos en los gobiernos, riquezas y vida de los latinoamericanos desde comienzos del siglo XVIII. La Doctrina Monroe se articula con la del “Destino manifiesto” que expresa la idea expansionista de Estados Unidos que le permite anexionar otros territorios vecinos, si a bien lo considera para su seguridad, simple necesidad o ambición de convertirse en una gran nación (véase Weinberg, 1968). Las dos doctrinas, “América para los americanos” y el “Destino manifiesto”, han sido nefastas para la gobernabilidad de los países de América Latina desde ese entonces y han sido la causa de muchas dictaduras, sobre todo en el siglo XX, todas apoyadas por el Pentágono y sus agencias de inteligencia. Igual se ha aplicado esa ideología en la política mundial, sobre todo durante los gobiernos de Johnson y los Bush (véase Pfaff, 2007, pp. 57-75).

<sup>42</sup> En “Doctrina del destino manifiesto”. Y es bajo ese lema que Estados Unidos se apropia de parte del territorio mexicano de Texas y Oregón.

De esta manera, cualquier medio sirve al invasor foráneo para supuestamente emancipar a los pueblos inferiores, sacarlos del estado de abandono y de barbarie e integrarlos a la “causa civilizadora”, previa apropiación forzada de sus riquezas naturales porque, según aquellos, a los originarios no les interesa, no saben cómo o no quieren explotarlas. Es esta la actitud mesiánica y cínica de los miembros del Club Rotario Internacional —capítulo octavo de la primera parte— que dicen exponer vidas y capitales “con el fin exclusivo de desarrollar la riqueza de estos países retrasados y de traerles una civilización nueva”, pero sin “darles importancia a estos nativos” (Uribe, 1935, p. 219). Están convencidos de que mientras más se incrementa la explotación de crudos, sin importar los efectos sobre el entorno, más pronto llegará el progreso para todos. Por eso creen que “las compañías deben unirse en un único esfuerzo para lograr la finalidad que nos hemos propuesto. El petróleo y la gasolina redimirán estos pueblos” (p. 219). Sin embargo, como lo cree Carrera (2005), la industria petrolera venezolana como la de cualquier país en vía de desarrollo se funda sobre el peso de una “discriminación atroz” (p. 126) en la que pululan las altas cargas de trabajo, las enfermedades, las condiciones infrahumanas y la muerte por excesos. Con las consignas de los rotarios, bien podría aplicarse la idea de Edmond Cros (2011) de que “no hay ningún signo sin representación mental” (p. 14). Los significantes “redención”, “civilización nueva” e “intereses de la humanidad” están pluriacentuados por el impacto que estas nociones representan a lo largo de la historia humana, sobre todo cuando provienen de una visión blanca eurocentrista o estadounidense. Esos signos son, según Cros, “espacios cargados de memoria que articulan el presente con el pasado” (p. 10). Las nociones de redención y civilización no significan lo mismo para las compañías y los rotarios que para el pueblo. Para unos es la afirmación de una voluntad de poder incontestable porque presumen ser la “policía” del mundo,<sup>43</sup> “los amos” (p. 221), mientras que para otros es el sometimiento, “vergüenza, humillación y resentimiento del otro” (Héritier, 2003, p. 34). Son precisamente ese desprecio del medio natural y la segregación de los nativos los que llevan a estos en la novela, sin una clara conciencia política y de clase, a unificar su acción y participar emotivamente en un frustrado movimiento reivindicatorio y de contestación contra el déspota invasor extranjero y los tiranos criollos, porque la imposición de la fuerza sin justicia, según Pascal, es siempre tiránica. Pero la realidad descrita en la novela

.....  
<sup>43</sup> Así lo afirma Roosevelt en lo que se llama “Roosevelt Corollary” o “Mensaje del presidente de los Estados Unidos a las dos cámaras del Congreso al inicio de la tercera sesión del 58º Congreso” (véase Roosevelt, 1904).

y observada en muchas partes es que el afán “civilizador” y de presumible “modernización” de países considerados atrasados es el pretexto para su reconquista y sometimiento. En la opinión de Villegas (2006),

La modernidad implica una praxis violenta que se intensifica hasta niveles insospechados con la expansión del capitalismo. Esta praxis está justificada por el mito de la superioridad de la civilización —eurocéntrica— que obliga moralmente a los grupos e individuos autodenominados superiores a civilizar a quienes son representados como salvajes y bárbaros. Si estos se oponen al proceso civilizador, deben ser forzados a aceptarlo, por su propio bienestar, en una dinámica en la cual las víctimas son imaginadas como inevitables o incluso como objetos de sacrificio en el altar del progreso (p. 14).

Con este marco y como telón de fondo hay otro actor no menos aciago que las compañías: la dictadura. Al amparo del gobierno del general Gómez y en nombre de una acción civilizadora occidental se practica el exterminio de las tribus indígenas, en este caso de los motilones que se encuentran en la frontera colombovenezolana y cerca de los campos petrolíferos, y lo hacen con el uso de perros, gases tóxicos y bombardeos indiscriminados. Los gobernantes de turno aprueban los procedimientos que los directores de las compañías han acordado para terminar de una vez por todas con los obstáculos que se oponen a sus designios, porque “en el programa de defensa de ‘los intereses de la humanidad’ está acordada la abolición de las tribus insurrectas, salvajes y ‘canibalistas’ [...]. El procedimiento se justifica, ya que nuestro objeto es civilizador” (Uribe, 1935, pp. 219-220), afirman en coro los rotarios. Bajo la férula del “benemérito”, el terror cunde sobre el pueblo. La represión y el clientelismo hacen de las suyas sobre la población indefensa y sobre aquellos pocos que no se someten a los arbitrios de los testaferreros del sistema. En medio de esta maquinaria perversa, el clientelismo y la corrupción hacen su agosto que llega a todos los sectores de la administración pública. Una vasta red de espionaje y de soborno pasa por las oficinas de los Estados federados, llega a Caracas y se enreda “en el Congreso hasta envolver íntegramente a la Nación” (p. 282). Con esa red se busca favorecer los intereses de las compañías extranjeras. El dictador les concede a las compañías, además de un pueblo compuesto de nuevos esclavos, todas las ventajas: exención de derechos de aduana y de importación de máquinas “por toda la vida de la concesión”, facilidades de transporte, permiso para portar armas, dar sobresueldos a los jefes civiles y disponer de trenes expresos. Como los extranjeros mismos cínicamente lo reconocen, “aquí nosotros mandamos..., somos los amos” (p. 221). Para corroborarlo, basta con leer algunas de las “observaciones” —citadas en la novela a manera de documento inserto o intertexto— que hace el Ministerio de Fomento venezolano al memorándum de las compañías, que se menciona, pero no aparece citado:

Lo cierto es que nuestra legislación sobre petróleo “es única hoy en el mundo, por ser la mejor para los intereses de las compañías”. Y mucho más importante que la bondad de la ley —y de esto parecen olvidarse los firmantes del Memorándum— ha sido la manera como se aplicó siempre esa legislación, no solo con justicia sino con excepcional equidad y lealtad y la más larga benevolencia hacia las compañías, de lo cual no hay parecido ejemplo en otros países [...]. Multitud de resoluciones graciosas se han dictado para facilitar en cuantas formas y maneras posibles los trabajos de las compañías, y del conjunto de esa legislación se evidencia que en Venezuela se han concedido los más amplios favores o concesiones a los interesados; los plazos más largos, los derechos más fijos y más amplios, el menor número de impuestos, y de los impuestos más reducidos que en ninguna otra legislación similar (Uribe, 1935, p. 221).<sup>44</sup>

A pesar de todas esas garantías, las compañías no corresponden de igual manera. El mismo gobierno venezolano que les había otorgado tantos privilegios reconoce, entre dientes, y se lamenta de que aquellas introduzcan de contrabando todo tipo de artículos, hasta gasolina refinada traída de las Antillas, afectando con ello el comercio y el fisco de la Nación: “A la confianza, lealtad y cordialidad del gobierno corresponden instalando sus refinerías fuera del país, en Curazao y Aruba” (p. 223). Ni en las compañías ni en la dictadura hay moral, solo el usufructo económico y el forcejeo por lograr la mayor rentabilidad. Por eso la expoliación del pueblo no cesa, los despojos humanos que dejan las compañías sirven de esclavos en la construcción de obras de infraestructura del presidente dictador con el prurito de la modernización del país; pero es solo un pretexto —y exigencia de las mismas compañías— para poder transportar el petróleo y sacarlo del país con mayor facilidad. La gran carretera Trasandina que debe unir a Caracas con los Andes venezolanos, y estos con los centros petroleros y el mar, demanda el enganche por la fuerza de miles de hombres que perecen en ella sin gloria y con gran pena. La carretera —hecha de sudor, sangre y asfalto— cuesta tantas vidas o más de las que se tragan las petroleras. Así lo afirma Doc con ironía: “La carretera debía comerse las sobras que dejaban los campos de petróleo” (p. 238). Mientras el gobierno construye una supercarretera, los pueblos que atraviesa se mueren por falta de agua potable, electricidad, letrinas, hospitales y medios de comunicación. Como bien lo sugiere Enriquez (2004, pp. 108-109), es tal la pulsión auto y multidestructiva del hombre que no se contenta con apropiarse de la naturaleza que le sirve para su propia supervivencia, sino que busca someterla, por eso no escatima esfuerzo algu-

<sup>44</sup> Uribe inserta el fragmento tomado del libro *A Century of Industrial Progress* (1928) del norteamericano Robert Stewart para corroborar la postura del gobierno con respecto a la poca reciprocidad de las compañías. El libro de Stewart fue publicado por primera vez en 1928, aunque en la novela Uribe lo fecha en 1926.

no para saquear sus riquezas, explotar y expoliar a sus habitantes naturales y, si se resisten, reprimirlos o recluirllos, como ocurre en la novela con los ex generales contestatarios y los sindicalistas; o, simplemente, eliminarlos como pasa con los indios motilonés.

En el ámbito de las relaciones sociales del mundo económico capitalista prima solo la competitividad en todas sus formas y la rivalidad salvaje “carente de todo sentido moral o histórico, porque es el culto al *self-made man* y al enriquecimiento como signo de progreso individual y social” (Lipovetsky, 1993, p. 97). Es el imperio de la absoluta individualidad y del gesto calculado. No se vale por lo que se es, sino por la capacidad de sortear los obstáculos para alcanzar el único objetivo deseado: el dinero que da prestigio, confort y poder. Recuértese cuando Peggy enrostra a Doc por no haber aceptado enriquecerse con la información privilegiada sobre el nuevo pozo encontrado, además de las disputas y simulaciones entre gerentes y lobistas por disponer o no de esa misma información:

—Ante todo es necesario que Ross no se entere de lo que ha pasado en La Flor.

—Yo sé, míster Simmons, que Ross está borracho en el hospital y que por ahora no hay temor. Ya comuniqué a Nueva York para que compren acciones en la Laguna Oil. El bobo este será expulsado de su compañía. To hell with him!

—Sin embargo, insisto en que usted, Hallagan, evite que Echegorri hable con Ross [...].

Peggy reconvenía a su amigo:

—Está bien. Comprendo las razones que usted tuvo para romper con esos hombres. Pero, por qué no compró acciones para usted si otros las iban a comprar y esa riqueza queda en manos de gente que no merece lo que usted... ¡Pero no se enoje, hombre...! Acompáñeme a pasear por el río (Uribe, 1935, pp. 211-212).

Es claro que en ese medio “la vida privada en sí ya no es un refugio y reproduce ese estado de confrontación generalizada” (Lipovetsky, 1993, p. 97), porque cada uno cela, espía, busca seducir y desconfía del otro. En el siguiente fragmento se pueden constatar las dudas de Doc sobre algunos personajes, por qué todos desconfían de él y este, a su vez, de ellos: “¿Anselmo había dejado la carta? ¿Anselmo sabía que Peggy lo llamaba? ¿Peggy estaba al servicio de los agentes? No, ella era incapaz de tamaña felonía. Pero ¿y si McGunn la había obligado? ¡No, imposible!” (Uribe, 1935, p. 301). Igual desconfianza se observa en Susana acerca de Doc en un diálogo con Peggy:

—Pero, querida Peggy, ese hombre es un peligro. Es un revolucionario. ¿Y tú puedes sentir atracción por ese...?

—¿Ese qué?

—No, no te alteres. Comprendo. Te atrae por simple atractivo sexual. Es peligroso y te atrae el peligro. Eres muy ingenua (p. 298).

Los habitantes de la colonia cerrada donde viven gerentes, administradores, ingenieros, geólogos extranjeros y sus familias saben de las relaciones ambiguas que mantienen, de las infidelidades, recelos, seducciones sin amor y de las indiferencias o amenazas por divulgar estos devaneos extramaritales, porque en ese medio las relaciones humanas, tanto públicas como privadas, son “relaciones de dominación, conflictivas, basadas en la seducción calculada y la intimidación” (Lipovetsky, 1993, pp. 97-98). En un medio ocioso como ese no hay nada qué hacer, salvo el té canasta entre las mujeres para hablar de Raimundo y todo el mundo. O, en el caso de los hombres, visitar los bares exclusivos en donde beben hasta la embriaguez y, cuando no están conspirando entre ellos mismos, despotrican de la gente, del entorno y de los nativos, para concluir, siempre, que son distintos y superiores. El siguiente pasaje es ilustrativo de ese ambiente indolente, cerrado y sin sentido de los forasteros recién venidos al lugar; que siempre lo serán, porque nunca lograrán integrarse al medio, sino que esperarán hasta que sus patrones decidan trasladarlos a otros lugares para repetir los mismos gestos y comportarse de igual manera:

En las petroleras no se ignoraba que el doctor Echegorri había tenido relaciones, más que íntimas, con la esposa del famoso McGunn. No comprendían por qué, el antiguo superintendente de taladros, se hacía el tonto cuando mencionaban al doctor Echegorri. Parecía ignorarlo. Las mujeres rubias que moraban en los lindos bungalúes, más allá de la alambrada, en el vedado de los amos, murmuraban sus chismes imprudentes y llenos de malicia. No faltó quien preguntara a Anselmo si el médico hablaba de Peggy, si recibía cartas... Anselmo nunca pudo satisfacer la curiosidad de las mujeres que, debido a su idioma y a su esnobismo, estaban encerradas en el serrallo del vedado, ociosas, jugando bridge y zurciendo chismes (Uribe, 1935, p. 289).

En los capítulos doce y trece de la segunda parte se observa una situación intersticial que raya entre lo trágico y lo cómico de una operación a la mujer del gerente de la compañía Mun, donde trabaja Doc. Todos saben que ella es la amante del doctor Bartell, director del hospital de la compañía, quien se encuentra inquieto por que todo salga bien, pues su trabajo depende del marido de ella, el señor Rossemberg. En el quirófano, el amante, Doc y las enfermeras escuchan cuando la mujer, antes de dormirse con la anestesia, invoca a su amante haciendo el amor:

—Oh! ¡Dicky...! ¡Dicky dear!, quiero que estés conmigo. No quiero a nadie más. Abrazame. Me muero... ¡Ah...! Me ahogo..., me ahogo... [...]  
Hubo un silencio, una pausa... La señora Rossemberg, llorosa, continuó evocando momentos de su vida pasional en Caracas.  
—¡Dicky! ¡Dicky! Estréchame más fuerte... Bésame, bésame otra vez... Más, más... Give me... ¡Ah! ¡Dicky dear, otra vez...! ¡D i ... ck y! ¡Dicky...! (p. 276).

## Modernidad: “liberar el arte y la literatura del culto de la tradición”

*Toá* y *Mancha de aceite* son dos novelas que fueron encasilladas siempre en la llamada “literatura social”, tendencia que tuvo gran acogida en América Latina en las primeras décadas del siglo XX, particularmente entre los años veinte y treinta. A las novelas que se publican en este periodo de conflictos sociales, en una época que cabalga entre la tradición conservadora de pueblos y campos —coletazo del siglo XIX— y la naciente revolución industrial y capitalista, se las denomina de diferentes maneras según su eje temático: novela social, novela de la Revolución mexicana, novela antiimperialista, novela agraria, novela indigenista, novela del proletariado, novela mundonovista, novela criolla, etc.<sup>45</sup> Pero todos estos subgéneros recrean de una manera más o menos realista o neorrealista, tradicional o moderna, simple o compleja, los muchos conflictos que viven los pueblos de América Latina en el concierto del capitalismo expansionista e inhumano de su tiempo. Uno de los recursos latinoamericanos que mayor avidez suscita por parte de las multinacionales es el petróleo, que será el centro de interés de capitalistas y lobistas de países desarrollados. Los múltiples efectos que genera la explotación del petróleo sobre la población y el medio natural llevan a muchos escritores a tratar tal fenómeno, por eso es en Venezuela, el país hispanoamericano más rico en este recurso, en donde más se han publicado novelas al respecto; y *Mancha de aceite* es, según Gustavo L. Carrera (2005) —especialista del tema—, la mejor novela en abordar esta problemática. Para el crítico, esta es un “hito decisivo” (p. 51)<sup>46</sup> en el conjunto de las muchas novelas que se ocupan de la extracción del llamado oro negro, pero paradójicamente no se la lee ni en Venezuela, por ser de autor colombiano, ni en Colombia, porque el tema es venezolano. Al margen de este contrasentido, y a pesar del predominio de lo social en la narrativa latinoamericana y del compromiso ideológico de los escritores en una época de polarizaciones, la novela de Uribe, a pesar de tener un subtítulo radical en su primera edición (*Mancha de aceite: novela antiimperialista*), no cae ni en la “fiel imitación de la realidad”, ni en la “literatura al servicio del pueblo” (Adoum, 1972, pp. 204, 208), ni en el realismo socialista, ni en el didactismo moral y mucho menos en el panfletarismo de izquierda; al contrario, es un texto único a nivel de la expresión y de su propuesta estética, sin dejar de invitar a la reflexión, a la crítica y al compromiso.

<sup>45</sup> Véase, sobre todo, los capítulos 18 al 20 en Sánchez (1968).

<sup>46</sup> Carrera es quizás el autor que mejor ha estudiado la novela relativa al petróleo venezolano, incluyendo la novela de Uribe Piedrahita.

*Mancha de aceite* es una novela moderna en el sentido pleno de la palabra, según como entiende Lipovetsky (1993) la modernidad, es decir, “liberar el arte y la literatura del culto de la tradición” (p. 124). Una de las características de la modernidad en relación con la novela contemporánea, y que se advierte en Uribe, es poner en cuestión la tradición académica, lo estatuido a nivel de la expresión y subvertir las formas precedentes del género proponiendo unas nuevas. Uribe busca romper el espejo en el que su sociedad se ha quedado fijada contemplando el pasado porque teme el futuro. Y si “lo moderno es el punto neurálgico de la conciencia de una época”, es ahí, como afirma Louis Aragon en 1929, “donde se debe golpear”,<sup>47</sup> y así lo hace Uribe. Él es esa conciencia lúcida e ilustrada que propone otras alternativas de ver y pensar, pero es difícil que su obra sea aceptada, porque anuncia otros tiempos, de ahí que permanezca silenciada e incomprendida por décadas.<sup>48</sup> Frente al mundo idealizado de los románticos, el olvido de la realidad fáctica y del academicismo de los neoclásicos, el exotismo contemplativo de los modernistas o la perspectiva parroquial de los costumbristas, la novela de Uribe es la vida que palpita en el corazón mismo de la realidad; es presencialidad pura y en eso es también moderna, porque “la modernidad es la vida y facultad del presente” y, en este sentido, “las invenciones del pensar, sentir, ver, oír, devienen en la creación de nuevas formas de vida” (Meschonnic, 1988, p. 13). *Mancha de aceite* es una novela moderna por los cuatro costados, que no se agota ni en su expresión ni en su significación.

La novela está compuesta de una presentación y una dedicatoria escritas por el autor, tres partes que suman un total de 32 capítulos y 24 grabados del pintor Gonzalo Ariza. Desde el punto de vista de la historia, en los ocho capítulos de la primera parte se introducen los distintos personajes, referentes espaciales y ejes temáticos. En ellos se observan, además, los motivos que desencadenan los diversos conflictos: la llegada de las compañías petroleras extranjeras, la puja y negociados de estas ante el gobierno del dictador Juan Vicente Gómez por quedarse con las concesiones, la destrucción del medio natural con las grandes máquinas exploradoras y la expulsión de campesinos e indígenas de sus tierras por parte de las transnacionales. Estos motivos se van entrecruzando a medida que se desarrolla la trama narrativa y converge hacia el conflicto central que atraviesa todo el texto: la avidez sin medida del capitalismo irracional en connivencia con un sistema dictatorial que aliena y deshumaniza todo cuanto toca.

<sup>47</sup> Lo dice a propósito de “La revolución surrealista”, en Meschonnic (1988, p. 32).

<sup>48</sup> *Mancha de aceite* tuvo que esperar cuarenta y cuatro años para tener una segunda edición, la del Instituto Colombiano de Cultura de Bogotá en 1979.

La segunda parte, un poco más larga que la primera en número de páginas, con trece capítulos, corresponde a la intensidad de la trama y de los conflictos generados por los distintos problemas observados al inicio. El lector comienza a comprender la dimensión compleja de los intereses y la conducta de ciertos personajes que controlan el poder y condicionan la vida de las mayorías que ven sus vidas pasar y extinguirse sin ninguna opción. Aunque en esta parte central se vislumbran algunas posibles salidas a esos conflictos, el factor que desencadena el derrotero final del protagonista y la realidad fáctica que les corresponde asumir a él y a su medio social como destino no se intuye en la dinámica y cruce de diversos y contrarios intereses.

La tercera parte está compuesta de once capítulos. En esta última parte, bien sea a través del narrador o de una voz particular, se recapitula lo vivido y padecido por los principales personajes en un medio que tiende a ser progresivamente anómico por la pérdida de valores y un sentimiento de disolución y alienación social y moral que fisura el orden existente. La sinergia y el cruce de hechos y circunstancias llevan ineludiblemente a un desenlace que se intuye, porque los hilos de la trama se esclarecen en la segunda parte, si bien hay hechos que el lector viene a conocer solo al final de la novela. Es un ir cerrando cada uno de los temas iniciales al conocerse los efectos, verdades y falacias de lo que pasa con los personajes en distintos lugares y momentos y las fatídicas consecuencias para el medio, para los habitantes y para el protagonista. A partir del capítulo siete comienzan a revelarse los motivos reales del jefe del comisariato, el señor McGunn, y del jefe militar para actuar contra el protagonista y los huelguistas. En los dos últimos capítulos se da la mayor tensión y se desencadena la tragedia.

En nuestra opinión, el texto se estructura a través de siete ejes narrativos importantes que se van cruzando hasta formar un solo ovillo, pero esa red de trazados es observable solo mediante relecturas del texto. En el primer eje se describe de manera casi objetiva e histórica el asentamiento de las compañías petroleras extranjeras en el Golfo y sus alrededores a partir de la segunda y tercera década del siglo xx. Asimismo, se revelan poco a poco los intereses que se mueven detrás de la búsqueda, exploración y explotación del petróleo, y la rivalidad entre las mismas compañías extranjeras —estadounidenses, inglesas y holandesas— para obtener los mejores pozos con las máximas garantías gubernamentales.

El segundo eje, que también hace las veces de escenario y contexto histórico, presenta diversos aspectos y acciones de la dictadura del general Juan Vicente Gómez, instalado en el poder desde 1908. Gómez autoriza y se beneficia personalmente de la llegada de las compañías petroleras extranjeras. Reprime

circunscribiendo en zonas vigiladas a los generales y militares que pueden hacerle contrapeso y a todos los que contestan sus medidas restrictivas, impuestas para permitir la explotación de las riquezas del país sin obstáculo alguno por parte de extranjeros. Al contrario, les presta su apoyo. El dictador inicia la construcción de una gran autopista, la Trasandina, que busca unir Caracas con su tierra, el estado de Táchira, y con los asentamientos petroleros. Para ello recurre al reclutamiento forzado de campesinos y presos políticos que mueren por centenas a causa del agotamiento, los problemas de salud y el maltrato físico.

El tercer eje corresponde a la vida del personaje protagonista y de otros secundarios. Doc llega contratado por la Mun Oil Co. para trabajar en el hospital de la compañía estadounidense. La Mun viene de abrir un nuevo pozo, lo que genera muchos heridos, además de muertos y enfermos por la malaria y otras enfermedades tropicales. Inicialmente Doc se muestra conforme con el trabajo al servicio de la compañía porque todo es nuevo para él: el medio natural, la gente, las enormes instalaciones y el confort al interior de la ciudadela de los administradores extranjeros y sus familias. No obstante, comienza progresivamente a cambiar de opinión a medida que descubre que la gente abandona los pueblos vecinos y su tierra con la ilusión de mejores salarios o los obligan a engancharse al trabajo en las petroleras o en las obras del dictador por temor a la represión. Observa el trato inhumano en el trabajo, el descuido en el tratamiento de los enfermos y la falta de recursos en el hospital. También las condiciones de pobreza, abandono y enfermedad en las que viven los obreros. Todo ello lo lleva a una toma de conciencia a favor de los obreros y de sus familias, por eso rechaza el accionar de las compañías y de la dictadura y, finalmente, resiste y se moviliza en contra de las prácticas deshumanizantes de administradores y capataces incondicionales al *statu quo* existente.

El cuarto eje tiene que ver con la relación amorosa y conflictiva entre el médico y Peggy, esposa del gerente de la compañía Mun Oil, lo que genera rumores y, en parte, la caída de Doc. Cada uno se apega al otro por diferentes motivos, menos por un amor real, porque sus intereses e ideologías difieren sustancialmente. Por medio de Peggy, el médico se entera al final de los planes del marido y del jefe militar con respecto a él y los supuestos huelguistas. Pero antes, e inconscientemente, ella revela a uno de los suyos la postura crítica y contestataria de Doc, lo que contribuye a que sea espiado y luego detenido.

El quinto eje es la correspondencia, entre varios personajes, insertada al interior de la obra como verdaderos intertextos. La clandestina entre dos amigos: Alberto en Colombia y Gustavo (Doc) en Venezuela, en la que se ponen de manifiesto las intrigas ante los gobiernos de Venezuela y Colombia, así como

ante su clase política por parte de las compañías extranjeras que quieren controlar la extracción y producción total de petróleo de esos países. Igualmente, se conocen las ideas que comparten estos dos socialistas utópicos. También en ella se observan las incertidumbres, contradicciones y humanidad de Doc. Asimismo, hay dos cartas de Peggy a Doc donde se describen estados de ánimo, preocupaciones e información relevante de lo que pasa en el lugar.

El sexto eje tiene que ver con un aspecto que cruza toda la novela: el uso de un humor negro y fina ironía en medio de una sociedad anómica. Este recurso expresivo y estético se da, sobre todo, en aquellos capítulos en los que el protagonista se ve confrontado o confronta a los administradores de las petroleras, a los capataces o los nativos que defienden a las compañías y al dictador y denigran de lo propio. Es una manera de contrabalancear el texto, de mitigar el estado de ánimo del protagonista y dejar aflorar sus sentimientos más profundos y contradictorios. Es un elemento articulador porque es el que da el tono irónico a la novela y compromete en algunos momentos hasta al mismo narrador —*alter ego* autorial— que se hace cómplice del protagonista en el uso de un cierto humor corrosivo, es decir, que aquel cae en la trampa de este y se subjetiva. Pero lo interesante de esta fina ironía es que toca hasta al mismo protagonista, que duda constantemente y se burla de sí mismo. Por ejemplo, en su apego equívoco con Peggy de la que se deja seducir a pesar de lo imposible de tal relación, de su falta de conciencia crítica al comienzo al no reaccionar ante las injusticias observadas, de sus muchas vacilaciones para organizar a los obreros y a veces incluso de su debilidad de carácter y desinformación. El humor y la ironía se convierten en valores esenciales cuando el arte es autónomo y busca contestarlo todo. Es a partir de ese momento que una obra, según Lipovetsky (1993), “se abre al placer de la diversión lúdica”; el humor, la ironía y la parodia son elementos cruciales de la obra abierta porque logran borrar las fronteras entre “el sentido y el no-sentido, la creación y el juego” (p. 145). Veamos un pasaje en el que Doc y la enfermera Jenny se burlan indirectamente de la conducta errática de la esposa del gerente de la compañía, el señor Rosseberg, que se ha hecho hospitalizar de urgencia para estar cerca de su amante, el médico jefe. Este, al igual que Doc, depende de Rosseberg y ambos deben disimular los amoríos con la mujer de su jefe sabiendo que todo es una farsa y doble moral:

—[...]. Hay mucho ajeteo en el hospital. Míster Rosseberg y su esposa llegaron ayer. Hemos tenido que comprar flores, fabricar cortinas y mentir. La señora Rosseberg viene mala. El apéndice o... una anexitis. Pero como es la esposa del nuevo gerente de la Mun, nos tiene a todos locos. Viera usted al doctor Bartell. Corre, grita, suda... meneando sus gordas caderas. El “¡hombre de las cuatro nalgas...!”.

—No se le acaba el humor, miss Jennings. Dígale a Bartell que voy a cambiarme la ropa para que me haga el honor de presentarme al señor... Iceberg... ¡Ah! Rossemberg (Uribe, 1935, p. 271).

Hay momentos en que la ironía de Doc se extrema y llega incluso a la burla despectiva, tanto de sus patronos como de los nativos serviles. Esto se observa en un “bar americano” en Caracas, donde Doc ha ido como parte de una delegación de la compañía Mun Oil, pero ya se siente hastiado de constatar tanta corrupción y doble moral:

—[...] A ustedes los extranjeros que vienen en busca de petróleo, y se emborrachan como unos mentecatos; a ustedes los desprecio y a sus amos los odio.

—Mire, doc. Tenga cuidado. Usted es un empleado de la compañía Mun y no debe decir eso, aunque esté borracho. Usted recibe sueldo y vive como un príncipe con el dinero de quienes usted odia [...].

—Doc. Echegorri está loco. Le pesará. Es mejor que nos vamos.

—¡No se vayan gringos del carajo! Necesito hablarles... ¡Quítenme el sueldo! ¿Creen que con el sueldo que recibo estoy obligado a no pensar, ni a ver, ni a protestar? Renuncio al sueldo y a puestos, renuncio a todo, pero no a decir la verdad. Con sueldos, con salarios, con gajes y sobornos han corrompido a muchos y pretenden corromperlo todo. A quien no necesita dinero le prodigan honores y alabanzas... ¡Salteadores de pueblos...! Corran inmediatamente y digan a sus amos que doc. Echegorri los odia... Y ustedes, ¿qué miran? ¡Esclavos! ¿No les gusta lo que digo a sus místeres de las compañías? —dijo Gustavo a los asustados parroquianos del bar.

—¿Quieren protestar por lo que yo les he dicho a estos canallas? Les he dicho que los corrompen. Les he dicho que contribuyen a mantener este pobre país arruinado, mientras engordan los créditos bancarios de unos cuantos políticos [...]. ¿No les gusta? ¿Quieren quedarse con los gringos y las prostitutas serviles...? Vaciló un instante el médico ebrio, y continuó en voz más baja y más penetrante:

—Todos ustedes aspiran a sueldos en las compañías, sin saber que esos sueldos compran todo... ¡SUELDOS...! ¡SUELDOS...! Malditos sueldos que se arrancan de las entrañas al hombre que produce (pp. 245-246).

Otro matiz del tono del texto es el melodramático de los amores furtivos de Doc y su amante Peggy McGunn, los de la señora Rossemberg y el doctor Bartell, los de Susana Graves y un amante del que no se menciona el nombre; también los gestos y palabras mordaces de la enfermera Jennings y su posible relación con Doc, etc. Pero sí hay un tono que lo cobija todo: un lenguaje contestatario y crítico del estado de cosas, de un compromiso personal e ideológico por parte del protagonista y narrador sin caer en lo panfletario, aunque en algunos momentos pareciera derivar hacia ese abismo no estético de un realismo socialista que comenzaba a imponerse en la literatura hispanoamericana de ese momento, con la influencia ideológica de la Unión Soviética.

El séptimo eje narrativo y quizá el más novedoso para su tiempo, y que no se había utilizado antes en ninguna novela hispanoamericana, es el uso re-

currente y armónico de recursos textuales y visuales, distintos al género meramente narrativo. Estos funcionan de manera paralela al texto, porque a través de algunos de ellos se pueden seguir los eventos e intrigas más importantes de la novela: el primero de esos recursos es la incorporación de 24 ilustraciones que constituyen una historia en sí misma a manera de las historietas. El segundo corresponde a las cartas clandestinas que se cruzan Doc y Alberto, asimismo las de Peggy a Doc. Igualmente, se acude a la estrategia narrativa del *collage* al incorporar propaganda del gobierno, documentos históricos, panfletos, canciones, etc. Todos estos recursos expresivos funcionan como intertextos y generan una dinámica textual única. Además, los recursos narrativos utilizados tienen distinta tipografía. Estos siete ejes narrativos de la novela se interponen, cruzan y funden a través de las acciones del personaje protagonista y de otros secundarios, y de tantos eventos que los envuelven, que determinan y condicionan a estos, haciendo de la novela una propuesta singular, incluso hoy.

Como sugerimos antes, uno de los aspectos novedosos de la novela es la introducción de los 24 grabados del pintor Gonzalo Ariza que la hacen única, no por ser elementos decorativos o añadidos, sino esenciales en la comprensión de la diégesis. Las xilografías en blanco y negro de carácter expresionista corresponden de tal manera con la historia narrada que podría reconstruirse la misma siguiendo las imágenes.<sup>49</sup> Esta técnica fue aprovechada, con grandes logros, por los expresionistas alemanes a comienzos del siglo XX, en particular después de la Primera Guerra Mundial que dejó a Alemania y a Europa en total ruina material y moral. El grabado expresionista es el recurso adecuado para expresar un profundo sentimiento de desarraigo social y moral, frustración existencial y rechazo a las instituciones y a la clase dirigente que llevó al pueblo irresponsablemente a la guerra. El grupo que más se distingue es el “Die Brücke” o “El Puente”,<sup>50</sup> grupo alemán considerado la unión entre el pasado y el presente, para renegar del primero, cuestionar el segundo y abrir una entrada al incierto futuro. Sus miembros buscan abolir todas las reglas formales y convenciones sociales, para dar vía libre a la expresión de las emociones y la

<sup>49</sup> La xilografía es una técnica de grabado o impresión sobre relieve que se hace sobre un tipo de madera especial (cerezo, peral, roble, pino, boj). Su origen en occidente se remonta al siglo XV con grandes grabadores alemanes como Albrecht Dürer, Lucas Cranach, Hans Holbein. Dos grandes grabadores del siglo XVIII son Rembrandt y Francisco Goya. Pero su origen tuvo lugar en la China antigua (siglo V a. C.), y la perfección formal en el Japón. Según Palmier (1978), el estilo de Die Brücke culmina con el grabado en madera, “la forma más popular” y “original” entre los expresionistas (pp. 153, 154). Hay que recordar que Gonzalo Ariza, que apreciaba el grabado japonés, pudo obtener una beca de artista para ir a Japón, en donde estuvo entre 1936 y 1939.

<sup>50</sup> Véase su manifiesto o “Crónica de la Unión Artística de Die Brücke”, en Micheli (2006, pp. 245-248) y en “Die Brücke: une communauté et un style” (Palmier, 1978, pp. 146-160).

conciencia subjetiva del artista, mismo efecto observado en *Mancha de aceite*. De ahí que sus temas frecuentes sean la vida social y cotidiana, los retratos de personajes cotidianos, la recreación del paisaje sombrío, la exposición de imágenes fuertes o de naturalezas muertas. Para esto recurren en sus grabados al blanco y negro o a los colores vivos, puros o violentamente opuestos; así como al uso “bárbaro del color” de manera que “haga añicos lo real, convoque a los instintos, lo intuitivo, lo espontáneo” (Palmier, 1978, p. 151). El nombre del grupo alemán y su pensamiento provienen de unos versos del prólogo de *Así habló Zaratustra* de Nietzsche (2019): “La grandeza del hombre está en ser puente y no meta: lo que en el hombre se puede amar es que es un tránsito y un ocaso” (p. 13). Los expresionistas se oponen a los movimientos estéticos que le preceden: el neoclasicismo, el realismo, el naturalismo, porque lo que les interesa mostrar es lo que ven o imaginan, pero tamizado por sus sentimientos, es decir, recrear la expresión de su subjetividad; de ahí el uso contrastado, casi agresivo, del color y las imágenes violentas (destrucción, deformidades, miseria física y moral, etc.). Los expresionistas asumen, en parte, la estética de lo feo, lo grotesco, lo deforme, lo inusual que violenta al espectador; lo que no cabe en los moldes del arte académico, lo que se opone a la belleza formal y expresiva. Esto es un posible guiño a los poetas malditos que introducen lo feo como línea estética, particularmente Baudelaire. Los expresionistas, al igual que el protagonista de *Mancha de aceite* y Uribe mismo, rechazan la postura racionalista y positivista que cree ciegamente en el progreso científico y tecnológico como alternativa futura, la cual lleva a la Primera Guerra Mundial y a la siguiente, y a una posible destrucción del planeta verde. Por eso su visión es escéptica y pesimista, de vacío existencial, de rechazo por la pérdida de valores fundamentales. Su visión nihilista deriva de la alienación y cosificación a la que ha sido llevada la sociedad entera.<sup>51</sup> Todo esto se observa en la obra y en la postura de Uribe.

Las xilografías de Ariza, todas en blanco y negro, salvo la portada, corresponden al tiempo sombrío que se vive. Ellas reproducen situaciones de la vida cotidiana que van desde la imagen de una torre de exploración hasta clientes habituales en un bar de mala muerte. Desde el esbozo de montañas con plantas famélicas hasta una cadena de hombres atados detrás de otros armados, como en un campo de concentración. Desde un grupo de conspiradores en un pobre y oscuro cobertizo, que apenas si se distingue, hasta una calle sombría de un barrio moribundo en el que apenas si se observan los mutilados que esperan la muerte. Ese juego del blanco y negro sugiere la presencia de dos fuerzas morales

<sup>51</sup> Véase en Micheli (2006) el capítulo “La protesta del expresionismo” (pp. 65-130).

contrarias que se baten: compasión versus maldad, solidaridad versus indiferencia, humanización versus cosificación, naturaleza originaria versus naturaleza arrasada. Pero paradójicamente hay otra inversión de valores, aquellos que parecen positivos y operan con su sentido contrario, tales como civilización, progreso, libertad de acción o redención. Todos estos lemas en boca de los inversionistas, rotarios y multinacionales significan lo contrario: barbarie, destrucción del medio natural, represión, sometimiento, esclavitud. El expresionismo de la novela se muestra con imágenes que apenas esbozan y sugieren lo que está pasando, es decir, un estado de profundo desarraigo. Ambas historias, la narrativa y la pictórica, generan tal simbiosis que el lector, una vez concluida la novela, retiene lo esencial de lo ocurrido bien sea por el texto leído, por las imágenes o por ambos. Es una novela moderna porque mantiene su vigencia en el tiempo,<sup>52</sup> ya que puede leerse como si los hechos relatados fueran contemporáneos, al igual que los efectos nefastos de las transnacionales en los países en desarrollo tanto en el pasado como en el presente. De esta manera, es una novela novedosa en su propuesta formal porque altera las formas narrativas convencionales. Al combinar subgéneros, estilos, formas y tipografías distintas que exigen un lector advertido, puede considerarse una novela fronteriza, ancilar,<sup>53</sup> híbrida, porque los subgéneros que incorpora los vuelven textos significativos y con ello se rompe el canon y se va más allá de lo establecido al abrir el texto a la plurisignificación. Siguiendo los parámetros del arte moderno, Uribe no solo asimila progresivamente todos los temas y materiales, sino que los considera al mismo nivel, es decir, que ninguno prima sobre el otro. Lipovetsky (1993) define esto como

Un proceso de *desublimación* de las obras, que significa la desacralización de las instancias políticas, el cuestionamiento de los signos ostentosos del poder y la secularización de la ley. Como todos los temas están a igual nivel, se pueden incorporar en las creaciones plásticas y literarias [...]. Todos los hechos valen y merecen ser descritos. Decía Joyce a propósito de *Ulises*: “me gustaría introducir todo en esta novela: la banalidad, lo insignificante, lo trivial, la asociación de ideas narradas sin juicios jerárquicos, sin discriminación, a la par que los hechos importantes” (pp. 127-128).

La novela, además, está cruzada por varias historias que confluyen en dos relatos axiales: la vida del protagonista y los hechos de la sociedad de su tiempo.

<sup>52</sup> Sobre el tema de la modernidad de la novela, véase Escobar (2002, pp. 31-41).

<sup>53</sup> Ancilar en el sentido de incorporar en la obra formas expresivas de distinto género y estilo. Según Alfonso Reyes (1944), son préstamos que “lo literario toma de lo no literario”, bien sea “temático o noemático, sea poético, sea semántico de las distintas disciplinas del espíritu” (pp. 31, 32). Véase Fernández Retamar (1976, pp. 79-85).

Relatos que se construyen y deconstruyen continuamente por la diversidad de voces y focalizadores que intervienen, por los distintos puntos de vista, a veces contrarios, sobre los mismos hechos.<sup>54</sup> Hay también un manejo complejo del tiempo narrativo que quiebra el orden lógico tanto en el plano de la historia como en el del relato con analepsis, prolepsis, elipsis, sumarios, pausas y duración.<sup>55</sup> Se hace uso, además, de una multifocalización narrativa, en tanto la historia está controlada por un narrador externo con dos manejos: uno objetivo en buena parte de la narración, lo que le permite avanzar en la historia y dar a conocer los intrínquilos que subyacen detrás de las acciones claves; otro cómplice con las acciones y pensamientos del protagonista que a veces funciona como un *alter ego* del autor u otro *yo*.

*Mancha de aceite* es pues un conjunto intrincado de voces y versiones que se entrecruzan. Además de la versión de las varias historias de la novela contadas por un narrador, se tiene la del protagonista, Doc, y las de otros personajes, como la de Peggy y demás actores secundarios, lo que permite una visión mural externa e interna de lo sucedido en la novela. Y decimos *mural* porque los distintos géneros con los que está construida exigen voces y focalizadores distintos. Esto puede observarse, por ejemplo, en las cartas que en distintos momentos se cruzan Gustavo y Peggy, asimismo Gustavo en Venezuela y Alberto en Colombia —más las del primero que las del segundo—. En estas cartas, Doc funciona como otro narrador distinto del central, que cuenta algunos hechos relevantes en las petroleras y a veces su implicación o los efectos que estos tienen en él. Una cosa interesante en el mencionado intercambio de cartas es que cada uno de los corresponsales tiene su versión de los hechos y a veces difieren, e incluso son contrarias, y el narrador las respeta al no interferir en ningún momento. En la novela también se observan cambios de tono según si se describe el medio natural o geográfico, o cuando se introduce el diálogo polifónico de grupos (en los bares, en el hospital, en los pozos de explotación, en la organización del sindicato, en la marcha de los obreros, etc.), o en los diálogos intensos y dramáticos entre dos personajes (Doc y Peggy, Doc y Bartell, Doc y Rosseberg, Doc y Anselmo, Doc y Alberto, etc.). El tono en estos casos es igual de imparcial como el objetivo de una cámara que registra la imagen y el audio sin intervenir. Pero cambia, se vuelve intimista, cuando el centro de atención es el protagonista inmerso en sus reflexiones e incertidumbres, o se

<sup>54</sup> Véanse distintas formas de focalización y de voces en Genette (1989, pp. 243-263, 270-273, 307-314).

<sup>55</sup> Véase la explicación de cada una de estas nociones aplicadas a distintas novelas en Genette (1989): analepsis (pp. 104-120), prolepsis (pp. 121-141), elipsis (pp. 161-163), sumario (pp. 152-155), pausa (pp. 155-161) y duración (pp. 144-146).

subjetiva y hace cómplice cuando Doc increpa agresivamente a los autores de tal desmadre social: a los gerentes y capataces de las compañías, a la misma Peggy, a los Anselmos y al pueblo arrodillado, etc. La recurrencia del diálogo a manera de una polifonía permite al lector tener múltiples versiones de lo que pasa. Este recurso libera al texto de la perspectiva decimonónica de un narrador omnisciente controlador para dar espacio a las ideas, convicciones, incertidumbres y contradicciones de los personajes, en las que se pueden observar cambios de actitud, incluso radicales, según sean las circunstancias. Esta polifonía de voces y géneros diversos incorporados muestra el deseo del autor de innovar y comprometer a nuevos y exigentes lectores con una historia compleja por las muchas aristas que comporta. En este sentido, y para la época, la novela de Uribe puede considerarse una antinovela, por ir en contravía de lo establecido para el género novelesco, por el uso recurrente de otras formas discursivas y visuales; por los recursos utilizados a manera de *collage*, tales como cartas, memorandos, documentos históricos, panfletos oficiales y del pueblo, canciones populares con fonética propia, formas tipográficas diversas, palabras y frases en distintas lenguas e ilustraciones. Cuando hablamos de antinovela en *Mancha de aceite*, seguimos lo expresado por Fernando Alegría (1972) cuando se refiere a la antiliteratura como

Una revuelta contra una mentira aceptada socialmente y venerada en vez de la realidad. Esta antiliteratura empieza por demoler las formas, borrar las fronteras de los géneros, dar al lenguaje su valor real y corresponder con sinceridad a la carga de absurdo que es nuestra herencia. Lo blasfemo, así como lo irreverente, insultante y hasta lo obsceno, son modos de aclararle al hombre el espejo donde está su imagen. Más que formas de protesta, son actos de conmiseración y de solidaridad en la angustia [...]. Este *anti* es una revolución contra un tipo de sociedad que habla en mentiras, que simula una ética, que asesina para sobrevivir (pp. 243-244).<sup>56</sup>

El osado recurso estilístico y expresivo de incorporar materiales distintos al género narrativo es, además de novedoso en la literatura colombiana e hispanoamericana,<sup>57</sup> un gesto vanguardista a la manera de los cubistas, dadaístas y

<sup>56</sup> Precisa Alegría (1972) que la antiliteratura muestra “una imagen del mundo contemporáneo como un caos y del hombre como una víctima de la razón [...] Los frutos de esta imagen constituyen un acto de violencia exterior e interior” (p. 243). Todo lo expresado por Alegría puede aplicarse, en lo formal, a la novela y, en la actitud de cuestionamiento del *statu quo*, a la visión del mundo asumida por Doc y el narrador (*alter ego* autoral).

<sup>57</sup> Hay otro escritor y pintor en el mismo momento de Uribe —también escritor y pintor— en cuyos textos puede observarse una postura vanguardista y es el chileno Juan Emar (1893-1964). Este publica *Miltín 1934* en el mismo año de *Mancha de aceite*, es decir, 1935. Es una obra que no está construida como novela, es decir, no se centra en un tema ni en personajes protagonistas, sino que es una cadena de reflexiones en torno a un yo que cuestiona e imagina. Emar incorpora en su obra ilustraciones e intertextos diversos, pero ellos no siguen necesariamente lo relatado —como en la de Uribe—, sino que sirven para ejemplificar una discusión teórica como se ve al final, en la que se

surrealistas europeos,<sup>58</sup> porque poner a coexistir tipos de textos de género diverso en uno ya institucionalizado es una manera de quebrar la lógica discursiva burguesa del género, es descentrar su naturaleza y generar la disonancia para abrirla a otras formas posibles y, con ello, a otros sentidos.<sup>59</sup> En adelante, la obra que recibe a estos bienvenidos no podrá ser la misma.<sup>60</sup> En la opinión de Yurkiévich (1986),

El *collage* recorta fragmentos preformados, extraídos de obras o mensajes preexistentes y los yuxtapone para integrarlos en un conjunto disímil [...]. El *collage* presupone una poética basada en la discontinuidad y la disonancia, en las superposiciones aleatorias, en las contigüidades insólitas, en lo multiforme y multi referente [...]. El *collage* revela una prodigiosa capacidad de conjuntos transitorios. Coexistencia de medios y modos distintos, de técnicas y protocolos adversos, pone en juego una combinatoria abierta que libera los signos de su pertenencia y pertinencia habituales, los absuelve de las compatibilidades convencionales para establecer su propia contractualidad comunicativa [...]. Ocasiona una migración figurativa que redundante en transmigración conceptual, propone otro esquema simbólico para representar el mundo (p. 53).

---

discute sobre el arte de vanguardia y se traen reproducciones de Picasso, Max Ernest, Jean Arp o un dibujo de la composición áurea en el arte. Otros materiales que introduce son cuentos, poemas, recetas de cocina, traducciones, ensayos, mapas, cartas, un dibujo sobre el paso de Urano, dos dibujos de Gabriela Emar y muchas discusiones sobre el arte. Más que una novela, *Miltín 1934* es una antinovela porque no hay una historia en particular. Muestra la conciencia de un yo-autorial que reflexiona sobre muchos temas, incluyendo la misma novela, el arte, Dios, las instituciones, etc. Todo se pone en cuestión, incluyendo lo que escribe, de lo que escribe y de sí mismo. El narrador es un yo solitario, incomprendido, automarginalizado por lo que piensa y escribe. Es una conciencia lúcida que va más allá, por eso no será comprendido en su tiempo y habrá que esperar décadas después para reconocer su osadía, igual que pasó con Uribe. En la novela de Uribe —que sí lo es—, incluyendo las ilustraciones, todos los intertextos incorporados hacen parte inseparable de la novela, se funden en ella, y sin ellos quedaría incompleta. En cambio, en Emar los dibujos, ilustraciones, recetas, cuadros explicativos, traducciones o textos en francés podrían prescindirse y no afectarían el texto en general, porque no hay una historia central que los exija, sino que funcionan como apéndices o ejemplos visuales a lo ya dicho en las reflexiones del yo narrador-autor. Un ejercicio similar, aunque menos osado, se observa en otra novela de Emar, *Díaz: cuatro animales, tres mujeres, dos sitios, un vicio* (1937). En esta obra, y solamente en el relato “El vicio de alcohol”, el autor acompaña el cuento con dibujos hechos por él y que siguen lo relatado. En otros relatos se incorporan esporádicamente poemas y tradiciones populares. Las pocas ilustraciones que se traen de Gabriela Emar no siguen lo relatado. Comparada la obra de ambos autores, la de Uribe sigue siendo una novela única y vanguardista, y la de Emar —también única— es una antinovela porque no hay una historia, trama o personajes que la soporten, sino un mirarse a sí mismo para cuestionarlo todo. Como bien lo sugiere Alegria (1972), Emar “adorna el lenguaje para luego revolverlo en lo que sea [...] Es una burla escandalosa del realismo y costumbrismo [...] La historia se arma, pero nunca dentro del relato; por el contrario, Emar cuenta cómo no se puede contar una novela. El humor es insultante, excéntrico” (p. 246).

<sup>58</sup> El *collage* pictórico es introducido en Francia por George Braque, Picasso y Juan Gris a partir de 1912, seguido luego este recurso artístico, entre otros, por Breton, Dalí, Magritte, Picabia, Hannah Höch, Raoul Hausmann, Kurt Schwitters.

<sup>59</sup> La discontinuidad narrativa, la asimetría, la combinatoria y yuxtaposición de otros géneros dentro de la novela las utilizan tempranamente Laurence Sterne en *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy* (1759-1767) y después James Joyce en *Ulises* (1922).

<sup>60</sup> Sin embargo, esta vía que abre Uribe no será secundada sino décadas más tarde durante el “Boom” literario latinoamericano de los años sesenta y posteriores. Sobre el “Boom” véase Donoso (1972) y Shaw (1999).

Además, se utiliza en la novela un recurso usual en este y otros géneros de siglos precedentes, el de iniciar cada capítulo de la obra en cuestión con una especie de síntesis de los hechos más importantes, pero esto lo hace Uribe solo en quince de los 32 capítulos que componen la obra.<sup>61</sup> Uribe propone una alternativa nueva: aunque sugiere el tema o personaje central del capítulo, no lo hace explícitamente, sino que recurre a descripciones del lugar o del ambiente en el que se desarrolla la historia, a veces con un tono subjetivo; otras, nostálgico, irónico o dramático. Además, utiliza las cursivas para destacarlo del texto central. Más que sinopsis, estos marcadores iniciales funcionan como miniprólogos, mediados por un tono particular que determina lo que va a suceder a continuación, es decir, su intención e intensidad. Veamos algunos ejemplos:

Era el hospital una casona vieja y destartalada que por artes de pinturas y de letreros en inglés habíase convertido en el lugar más atrayente de la aldea. Con algunos aparatos niquelados, misteriosos frascos de colores, enfermeras de toca y blusa blanca y un ir y venir y gritar en inglés, se había hecho un hospital (Uribe, 1935, p. 205).

En la plaza de la aldea quemaba el sol próximo a la montaña. ¿Qué más se podía hacer en un domingo? Los que podían, se hartaban de cerveza o de whisky. Beber... para ahogar el tedio, la monotonía aplastante del trópico. En el bar estaban los de siempre. Diez o quince americanos de habla inglesa [...]. Las conversaciones eran siempre las mismas. Pozos, tractores, acciones de aventura, bonos... Y entre los nativos: gallos, generales, jefes civiles, "política" y prostitutas. Mezclados todos estos temas se confundían, se amasaban hasta formar una sola voz, un conjunto armónico, idéntico (p. 253).

Se observa un manejo recurrente de la elipsis en muchas partes del texto con puntos suspensivos, múltiples puntos suspensivos y espacios en blanco, particularmente en la correspondencia o mensajes intercalados. Esto para ratificar la naturaleza abierta y sugerente del texto. Toda la novela, sobre todo el intercambio de cartas entre Doc y Alberto, está llena de suposiciones. Hay a veces información que el lector ignora e incluso el narrador, pero se conoce a medida que avanza el relato. Otras veces la información apenas se anuncia o sugiere en un presente del relato, pero los hechos se dan luego mediante prolepsis. O pasa lo contrario, ya avanzada la historia se vuelve mediante analepsis sobre hechos del pasado que habían quedado en suspenso o enunciados elípticamente, apenas sugeridos, o se reitera su importancia en el momento que se los evoca de nuevo

<sup>61</sup> De los ocho capítulos de la primera parte solo el primero no tiene ese tipo de síntesis; de los trece capítulos de la segunda parte, la tienen los primeros ocho capítulos. Ningún capítulo de la tercera parte aplica ese criterio.

o que incluso nunca se esclarecen, lo que deja el texto abierto con respecto a la realidad y al lector, tal como puede verse en este fragmento de una de las cartas:

Recibí las cartas que me envías. La superposición de los mapas geológicos y los políticos es muy interesante. ¿Te fijaste? La línea de cúpulas petroleras que viene desde el Zulia coincide con la región en disputa. Luchan por el control de zonas prospecto y de... explotación. Ya verás Estados Unidos contra Inglaterra. Pero no la pelea, eso les toca a los pueblos “empatriotizados”. Tanto allá como aquí desviarán la fuerza de las masas trabajadoras para que se maten. La presencia de Anderson en Bogotá es muy importante. Tanto él como el otro son muy peligrosos. Gracias por los recortes de periódicos. Gustavo (p. 207).

Aun con el uso de estas formas expresivas, Uribe es moderno al dejar un gran espacio al lector para que interactúe con él; al fin y al cabo, es parte consustancial del texto, a él se dirige y sin él no cumple su natural función: ser leído. Uno de los propósitos de la novela y el arte modernos del comienzo del siglo xx, según Lipovetsky (1993), es implicar al lector y espectador de tal manera que este pueda entrar a experimentar un mundo de sensaciones, sugerencias, tensiones, incluso desorientarlo a veces. Por eso el hecho de experimentar e innovar cumple un doble objetivo: de un lado, obligar al lector y espectador a ser proactivos y, del otro, a generarle, además de “asombro y cuestionamientos, suspicacia o rechazo, al punto de cuestionar la finalidad de la misma obra de arte” (pp. 140-141). Lo que observamos en la novela ya Tinianov (1992) lo había resumido conceptualmente en 1924 con una lúcida expresión que revela la verdadera naturaleza de “lo inacabado, de lo fragmentario como procedimiento y método constructor”, pues es época de cambios sustanciales en lo estético y de “disolución de las corrientes centrales dominantes” en las que “se dibuja dialécticamente un nuevo principio constructivo” (pp. 214-215). O, en la idea de Cros (2011), si toda expresión semiótica está fundamentada en una representación mental, el texto es necesariamente un gran recipiente y, a la vez, alambique de signos e intertextos que llegan de todas partes, del presente y del pasado, que se entrelazan, autorregulan y generan su propia dinámica. El texto es, en este sentido, “un espacio semiótico en el que se entrecruzan voces venidas de horizontes y tiempos históricos que reproducen y redistribuyen sus intenciones y contradicciones” (p. 10).<sup>62</sup> Siguiendo esta

<sup>62</sup> En su libro *De Freud aux neurosciences et a la critique des textes*, basado en algunos estudios de Freud, Goldmann y Bajtín, Cros (2011) reafirma la idea que ya había esbozado en el comienzo de sus trabajos críticos de que “no hay nada en el texto que no haya pasado por la conciencia” (p. 175) y por sus modelizaciones: lo consciente, lo no consciente y el inconsciente. Ya en 1976 en su “Propositions pour une sociocritique” plantea que en el texto se da “una especie de apoderamiento simultáneo de la historia y la semántica, de la historia a través de la semántica y de la semántica a lo largo de la historia [...]”. De hecho, las estructuras de la sociedad y, en consecuencia, su evolución (o su agitación)

idea, la novela de Uribe se caracteriza por una fragmentación formal, igual a la que se observa en el momento social e histórico que se vive —explotación y dictadura—, incluso, en la postura a veces problemática y ambivalente del protagonista. La incorporación de diversas modalidades discursivas, al igual que la coexistencia de distintos sistemas de producción, fuerzas productivas e ideologías, corresponden perfectamente con su estructura significativa, es decir, en un mundo altamente conflictivo y a punto de derrumbarse, se produce un doble efecto: implosión y explosión. Una progresiva anomia se instala en una realidad que comienza a fisurarse y debe desaparecer como tal. Mediante la superposición, cruce y fusión de los diversos ejes temáticos, el texto impone su propia forma atomizada. De esta manera, forma y sentido interactúan el uno sobre el otro en permanente reciprocidad e interacción.

No hay que olvidar que Uribe se reinventa en cada novela. *Toá* es un complemento y una visión más moderna de *La vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera, a quien Uribe conoció y con quien compartió experiencias literarias y de vida. No contento con esta obra, reincide con una más novedosa, *Mancha de aceite*, que es el proyecto deseado y nunca realizado de Rivera sobre el tema petrolero y que habría planeado llamar “Mancha de aceite” (Neale-Silva, 1986, p. 407). Pero, aún insatisfecho, va más allá con su inconclusa *Caribe: libro de aventuras*, cuyo segundo capítulo, publicado en 1937, está construido con nueve historias que van superpuestas en cada una de sus páginas y podrían leerse de manera independiente. Lo que es más, adicional a tal fragmentación, también acompaña cada historia con ilustraciones.<sup>63</sup> Que se sepa, es una propuesta nunca intentada por ningún otro escritor ni antes ni después. La modernidad literaria de Uribe consiste en superar lo ya hecho, porque en el momento en que produce una obra siente que ya se ha institucionalizado y quedado fija; por eso, hay que empezar de nuevo. Es como si llevara en sí su propia “autodestrucción creativa” (Lipovetsky, 1993, p. 126) que le impide mirar hacia atrás y cada vez que da un paso adelante queda insatisfecho porque un nuevo desafío se le interpone. Uribe lleva una marca de la modernidad que implica, como bien lo precisa Meschonnic (1988), “no solo la negación de la tradición, sino la negación de esa ruptura”, porque “el único enemigo del arte moderno reside en sí mismo, en los sucesivos ismos y en los movimientos de la vanguardia

---

son productoras de sentido, en la medida en que ellas repercuten sobre los ejes paradigmáticos [...], sobre las lexicalizaciones y sobre las estructuras de los textos, entre otras cosas” (Cros, 1976, pp. 113-114).

<sup>63</sup> Véase los tres capítulos de la novela en Uribe (1936, 1937, 1939).

que lo erigieron como moderno como si él no hubiese existido” (pp. 71-72). Hay cierta diferencia entre lo novedoso introducido por Uribe en su novela y lo que hacen los vanguardistas europeos. Estos, por no decir que la mayoría, buscan innovar por lo que ello representa en un medio artístico altamente competitivo, también para provocar y atraer la atención de la crítica, de las revistas especializadas y de los periódicos. Hay tanto de creatividad como de pose en ellos y esto se puede confirmar en el cruce de cartas de esos artistas y escritores y en otros textos.<sup>64</sup> Por su parte, en Uribe se da algo distinto; escribe narrativa porque le urge hacerlo en un momento determinado, solo entre 1933 y 1937, y lo hace de manera natural, sin pretensión alguna, incluso nunca se considera escritor.<sup>65</sup> Para él la literatura, aunque es un desafío, es puro entretenimiento debido al poco tiempo que le quedaba como científico y, aun así, se propone mostrar otras maneras de recrear la realidad y quebrar los cánones establecidos. Esto dice al escritor Zapata Olivella (1948) en relación con el oficio literario:

No he escrito novelas. Jamás he tenido esa intención. Puedo asegurarle que los libros publicados se deben mucho a la insistencia de mis amigos que querían ver reunidos una serie de hechos y circunstancias vividas o conocidas por mí [...]. Puedo afirmar que *Mancha de aceite*, en donde pinto las incidencias en las petroleras, se debe en mucho a Gustavo Machado, mi gran amigo, que tuvo la paciencia de copiar los relatos que le dictaba. Otro tanto aconteció con *Toá*, que no es otra cosa que un compendio de las ideas del duro vivir y la tragedia del indio explotado (p. 3).

### **Ecocidio: “Todo era luminoso y caldeado en aquel escenario de infierno”**

En la primera mitad del siglo xx, América Latina es un subcontinente en ebullición, una región en formación no solo geomorfológicamente sino también económica, política y socialmente. Es una veta inmensa de enormes y variadas riquezas que estimula todos los apetitos. Por su carácter de territorio en proceso de desarrollo desigual y contradictorio, coexisten en él dos o más modelos sociales y económicos distintos: el precapitalista, tradicional, mítico, de convivencia y respeto del medio natural, y el del capitalismo depredador, inmoral

<sup>64</sup> En las autobiografías de muchos escritores y artistas y en las no pocas biografías sobre ellos se muestra este afán provocador. Basta citar algunos en los que confiesan tal propósito en sus cartas o textos: Picasso, Joyce, Stravinsky, René Char, Blais Cendrars, Dalí, Marinetti, Marcel Duchamp, Huidobro, entre otros.

<sup>65</sup> La muestra es la escasa o nula divulgación y recepción de sus obras en su momento, al punto de una total ausencia de crítica sobre ellas que podría decirse que permanecieron inéditas por décadas.

e inescrupuloso. Latinoamérica es el ámbito por excelencia, es la idea en ese momento de Ortega y Gasset (1951), de la convivencia de “tiempos vitales distintos” que entran en contradicción y obligan al cambio (p. 38).<sup>66</sup> Por esa condición inestable, balbuciente, susceptible a los movimientos e ímpetus internos e influencias externas, pero sobre todo debido a sus enormes recursos materiales y mano de obra barata, Latinoamérica ha estado siempre en la mirada e intención de los imperios. Ha sido objeto de todos los convites, pero solo como invitada de piedra. Si el siglo xx fue el de todas las exacciones, el XXI se augura como el del despertar de los otrora tiempos de marginación o, como bien lo expresara Eduardo Caballero Calderón (1944), Latinoamérica “tiene delante de sí un porvenir tan vasto como su geografía” (p. 185).

Rómulo Gallegos (2019) afirmaba en 1929 que América era —y sigue siendo— “tierra abierta y tendida, buena para el esfuerzo y para la hazaña, toda horizontes como la esperanza; toda caminos como la voluntad” (p. 75); años después, Alfonso Reyes (1959) complementa tal idea cuando sostiene que “en la investigación y descubrimiento de nuestro ser americano, el paisaje, en el más vasto sentido del término, debiera estar siempre presente” (p. 238), porque él identifica a América en el concierto de la geografía mundial.<sup>67</sup> ¿Qué representación de la naturaleza nos brinda Uribe en *Mancha de aceite* a la sombra de un mundo de intrigas, tejemanejes políticos y expoliación extranjera? Es, en definitiva, el comienzo del ecocidio,<sup>68</sup> porque nada ni nadie puede detener las máquinas devastadoras ni la avidez de los capitalistas que engullen todo. Tal como lo afirma Broswimmer (2005), ya nada puede escarpar al “asalto moderno contra la naturaleza”. Esto significa la “génesis del ecocidio” que ha comenzado

<sup>66</sup> En 1933, Ortega y Gasset (1951) plantea ya que en un momento dado de la historia de una sociedad coexisten distintas formas de vida, de pensar y de actuar de sus habitantes. Por eso afirma que lo contemporáneo no es coetáneo, a eso lo llama “el anacronismo esencial de la historia. Merced a ese desequilibrio interior se mueve, cambia, rueda, fluye. Si todos los contemporáneos fuésemos coetáneos, la historia se detendría anquilosada [...] en un gesto definitivo, sin posibilidad de innovación radical ninguna” (p. 38).

<sup>67</sup> Basta mencionar algunos de esos espacios únicos de Suramérica: la región amazónica, las cadenas de los Andes, los parques naturales de glaciales y nevados como el Aconcagua en Argentina, el parque Canaima con el Salto Ángel en Venezuela, las cataratas de Iguazú, el salar de Uyuni en Bolivia, Machu-Pichu, el desierto de Atacama en Chile, el Pantanal en Brasil, la Sierra Nevada de Santa Marta en Colombia, la isla de Pascua en Chile, etc.

<sup>68</sup> “Ecocidio” es un concepto registrado en 1969 en la *Encyclopedia Science Supplement* como “el asesinato del medio ambiente” que debe ser “asunto de todos”. En 1991 aparece la misma noción en *Collins English Dictionary. Complete and Unabridged*. La experiencia histórica que da lugar a este concepto es consecuencia del glifosato defoliador utilizado por Estados Unidos en los años setenta en las selvas de Vietnam durante la cruenta guerra que duró desde 1955 hasta 1975. Los primeros experimentos con glifosato los realiza el Pentágono en Colombia contra los campamentos de guerrilleros del recién nacido grupo FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia) en las selvas del sur de Colombia a finales de los años sesenta.

a mediados del siglo XIX con el industrialismo,<sup>69</sup> se ha exacerbado en el XX con el capitalismo neoliberal y sigue su carrera, loca e indetenible, en el XXI con el capitalismo salvaje y el monopolio financiero de las multinacionales.

Ante la degradación creciente y agresiva del medio natural y los innumerales factores que coadyuvan a ello, a inicios del siglo XXI se introduce académicamente un nuevo concepto, “ecocidio”, palabra que viene de “eco” (del griego *oikos* que significa tanto casa como las personas y bienes que integran esa unidad económica y social) y de “cidio” (del latín *caedo* que significa matar, exterminar).<sup>70</sup> En el uso actual, ecocidio significa destruir un hábitat natural o urbano y lo que lo rodea, personas, naturaleza, bienes. Broswimmer (2005) es uno de los primeros autores que hace énfasis en esta noción en su libro *Ecocidio: breve historia de la extinción en masa de las especies*. Para el estudio del tema, el autor se fundamenta en una crítica sociológica y un enfoque interdisciplinario para investigar las causas sociales, políticas e ideológicas que conducen al ecocidio, entendido este como “la extinción masiva y destrucción de hábitats inducida por la especie humana” (p. 13).

Al estudiar la progresiva degradación del medio ambiente y la extinción masiva de flora y fauna desde la antigüedad hasta el presente, sobre todo a partir de mediados del siglo XX, Broswimmer hace un llamado de urgencia a reexaminar esta irresponsable práctica social y humana, en particular a quienes poseen el poder y el dinero para tal depredación. El capitalismo moderno se caracteriza precisamente por su capacidad para controlar y dominar la naturaleza, no para su conservación, sino para destruir los más diversos ecosistemas a nivel planetario con un único afán: el dinero. En el capítulo “Las relaciones problemáticas entre la naturaleza y la sociedad antes de la era moderna”, Broswimmer muestra el impacto de las sociedades premodernas sobre el medio ambiente; para ello hace un paneo sobre el tema desde la antigüedad hasta comienzos de la edad moderna. El inicio de la depredación ecológica en las sociedades premodernas anuncia ya la “etiología del ecocidio moderno”. En “La agresión humana a la naturaleza: génesis del ecocidio”, el autor señala cómo el surgimiento del capitalismo, de la mano del desarrollo tecnológico y la globalización, contribuye a la degradación del medio ambiente. La aceleración de la pérdida de biodiversidad en la época moderna se debe en gran parte a la sobreexplotación comercial de animales y la matanza masiva de bisontes, ballenas y otras especies. En el capí-

<sup>69</sup> Véase el capítulo “La agresión humana a la naturaleza: la génesis del ecocidio” de su libro *Ecocidio: breve historia de la extinción en masa de las especies*.

<sup>70</sup> Aristóteles define el *oikos* en su libro *Política* como “casa” (libro I, 1252b, 5) que representa “la unidad familiar, constituida por el hombre, la mujer, los hijos, los esclavos y los bienes” (Aristóteles, 1988, 5, p. 48).

tulo “El planeta como sacrificio” reflexiona sobre las implicaciones ecológicas y sociales de la privatización de las tierras comunales y públicas para someterlas a procesos de explotación y comercialización. Tal situación genera conflictos políticos y económicos que llevan necesariamente a un ecocidio general del planeta, a su sacrificio. En el capítulo quinto, “Ecocidio y mundialización”, que es el que más nos interesa porque corresponde con lo narrado en la novela de Uribe, Broswimmer analiza los procesos históricos y sociales que explican la aceleración de la extinción en masa de fauna y especies después de la Segunda Guerra Mundial, por la gestión neoliberal que ejercen las empresas sobre el medio ambiente. Para los capitalistas lo único que interesa es el rendimiento del capital invertido y la explotación de las materias primas en países en vía de desarrollo, con costos onerosos no solo del medio ambiente sino también de vidas humanas.<sup>71</sup>

Según Soler (2017), ecocidio es un término mencionado por primera vez en 1970 por Arthur W. Galston, biólogo y profesor de la Universidad de Yale, en la “Conferencia sobre la guerra y la responsabilidad nacional” (p. 860).<sup>72</sup> Sin embargo, en 2010, en un documento oficial del Estatuto de Roma contra el ecocidio, se afirma que dicha noción se introduce a nivel público e internacional en 1972 por el entonces primer ministro de Suecia, Olof Palme, en su discurso inaugural en la “Conferencia de Estocolmo para el medio ambiente humano”. En este evento se denuncia lo que se estaba dando en ese momento en la guerra de Vietnam con la utilización indiscriminada de agentes químicos para destruir el medio natural y abatir la población humana.

Es pues en 2010 que la abogada Polly Higgins (2010) presenta una propuesta de enmienda al “Estatuto de Roma” en la que se introduce oficialmente y con todas las implicaciones legales el concepto de ecocidio como crimen contra la paz y la humanidad, entendido esto como “el daño grave, la destrucción o la pérdida de ecosistemas de un territorio concreto, ya sea por mediación humana

<sup>71</sup> Entre muchos desastres causados por el hombre en el último medio siglo con consecuencias desastrosas para el medio ambiente y la población tenemos: la nube tóxica de la fábrica de pesticidas de la Union Carbide en Bhopal (India) en 1984; la catástrofe nuclear en Tchernobyl (Ucrania) en 1986; las muchas mareas negras y entre las más devastadoras: la del “Amoco Cádiz” sobre las costas de Bretaña (Francia) en 1978, la del “Exxon Valdez” sobre las costas de Alaska en 1989, la del “Prestige” sobre las costas de Galicia en 2002, el incendio de la plataforma “Deepwater Horizon” en Louisiana en 2010. Y ha habido muchas otras.

<sup>72</sup> En este evento, según Soler, el botanista Arthur Galston “propone un acuerdo internacional para prohibir el ecocidio” debido al uso indiscriminado del “agente naranja”, “herbicida de alta toxicidad” y defoliante que se utilizó en la guerra de Vietnam entre 1961 y 1971 que produjo no solo la devastación de su naturaleza, sino también efectos infaustos e irreversibles en la población. El agente naranja fue producido indirectamente por Galston cuando buscaba que las plantas de soja florecieran y dieran frutos, pero nunca imaginó que fuera utilizado como un arma moderna (Soler, 2017, p. 860).

o por otras causas, a un grado tal que el disfrute pacífico de ese territorio por sus habitantes se vea severamente disminuido”<sup>73</sup> El ecocidio representa pues un cambio brutal de paradigma a una visión de la naturaleza que filósofos, artistas y escritores han exaltado siempre; el ecocidio es el quiebre de esa visión que lleva a la humanidad a sustraerse del logos y de una convivencia responsable con el medio; situación que implica una puesta entre paréntesis de lo humano mismo. Esto es lo que se intenta mostrar en este estudio sobre la novela de Uribe: las multinacionales extranjeras llegan para explotar el petróleo venezolano y terminan arrastrando todo al abismo en nombre de un supuesto afán civilizatorio, tal como lo dice el gerente de una de las compañías petroleras: “con el fin exclusivo de desarrollar la riqueza de estos países retrasados y de traerles una civilización nueva” (Uribe, 1935, p. 219).

Desde el inicio de la novela, el narrador muestra la naturaleza y los obreros aplastados indistintamente por las máquinas. Esta exuberante naturaleza es depredada por las perforadoras y los golpes incesantes de los martinets que no conocen la compasión ni la medida del tiempo. Pronto los chorros de aceite van amputando todo a su alrededor o volviendo estéril el medio ambiente para siempre. Las montañas, los bosques, cultivos, granjas y caseríos quedan al garete, porque un día sus ocupantes lo abandonan todo tras el espejismo de mejores salarios en las petroleras, pero a la larga solo les traerá más pobreza, mutilaciones, invalidez o muerte. De los bucólicos campos solo quedan “cuatro cabras, quizás una gallina semi desplumada, un perro sarnoso y un hogar sin fuego. Desolación y miseria” (p. 265). Y lo demás no es más que

<sup>73</sup> En este breve texto del Estatuto de Roma se enuncian las leyes sobre el ecocidio, las obligaciones jurídicas de protección y las tutelas a aplicar. El texto completo de esta resolución fue incluido en un capítulo del libro de Higgins (2010) titulado “Protecting our Oikos” (pp. 55-58). En 2015, ciento veintidós países firman el Estatuto de Roma en el que consideran el ecocidio como el “quinto crimen internacional contra la paz”. Véase el capítulo de Higgins: “Ecocide: The 5th Crime Against Peace” (pp. 61-71). En 2021, un Panel de expertos internacionales independientes sobre el medio ambiente define, en su artículo 8, el ecocidio como “cualquier acto ilícito o arbitrario perpetrado a sabiendas de que existe una probabilidad sustancial de que cause daños graves que sean extensos o duraderos al medioambiente”: a) Se entenderá por “arbitrario” el acto temerario de hacer caso omiso de unos daños que serían manifiestamente excesivos en relación con la ventaja social o económica prevista; b) Se entenderá por “grave” el daño que cause cambios muy adversos, perturbaciones o daños notorios para cualquier elemento del medioambiente, incluidos los efectos serios para la vida humana o los recursos naturales, culturales o económicos; c) Se entenderá por “extenso” el daño que vaya más allá de una zona geográfica limitada, rebase las fronteras estatales o afecte a la totalidad de un ecosistema o una especie o a un gran número de seres humanos; d) Se entenderá por “duradero” el daño irreversible o que no se pueda reparar mediante su regeneración natural en un plazo razonable; e) Se entenderá por “medioambiente” la Tierra, su biosfera, criosfera, litosfera, hidrosfera y atmósfera así como el espacio ultraterrestre” (Fundación Stop Ecocidio, 2021).

Matojos de cafetos cubiertos de lamas y parásitas [que] formaban el conjunto de lo que allí fue una “estancia”. Los cámbulos se desangraban sobre la sombra violácea de los cafetales en ruinas. Acacias espinosas, cardos y epifitas adueñábanse de los resquicios húmedos de la ribera y de los troncos (p. 212).

Los habitantes de los pueblos vecinos a las petroleras no viven mejor. Ven pasar sus vidas en chozas miserables desparramadas por el campo inculto, cenagoso y “callejuelas carcomidas por arroyos profundos” llenos de “basura y de detritus de naturaleza indescriptible. En el paisaje flotaba un olor penetrante de cubil y de materias fecales” (p. 279). Un fragmento textual al comienzo de la novela da cuenta de la manera como los gigantescos taladros desgarran la tierra y van dejando un panorama de desolación en su entorno sin que esa labor depredadora importe al gran capital:

Bramó la tierra y se estremeció hasta sus axilas. Retembló el suelo y con pujidos estruendosos, silbos y estertores, vomitó a lo largo de los tubos, contra la torre y hasta el cielo, el eructo negro que arrastró consigo el martinete, los cables, las traviesas, las vigas y armazones retorcidos de la torre gigante y erizó sus costados de herrajes, alambres y planchas rotas. Parecía que hasta el sol llegaban las escupas del aceite asfáltico. Crecía el desorden entre las masas humanas aterradas que huyeron contra los alambres barbelados, saltando o arrastrándose por entre la red de tubos, los ejércitos de torres y las líneas de tanques panzudos [...]. Siguió zumbando el aire y roncando la tierra bajo la lluvia espesa y pestilente del aceite maldito que cubrió el paisaje, marchitó las hojas, ahogó los árboles y sumió, bajo su masa glutinosa y adherente, los millares de insectos, gusanos y sabandijas que poblaban el suelo [...]. Seguía el fragor de tormenta y el bramar angustiado de las vísceras de la tierra herida. La mancha de aceite crecía sin cesar cubriendo kilómetros en la tierra y millas en el agua [...]. La infernal chimenea seguía vomitando la pasta líquida que penetró en los resquicios y bañó las cimas de los collados desnudos. El aceite se insinuaba a través de los poros de las rocas mismas y rellenaban el seno de los valles [...]. El horrendo cráter metálico continuaba expectorando los pulmones desgarrados de la tierra. “¡Atrás, todo el mundo!”. “¡No fumar!”. Faltaba alguien que encendiera un hilo de la baba negruzca para que la tierra hasta sus cimientos se hubiera transformado en una pavesa. “¡Atrás, todo el mundo!”. Y la mancha seguía creciendo (pp. 209-210).

Con certera precisión y un dejo amargo e irónico, el narrador expone al lector, como en una película, los primeros planos del accionar de las máquinas que devoran la tierra y los hombres ante la actitud impávida y despectiva de capataces y administradores, salvo cuando la tierra vomita sus chorros negros. Generaciones de jóvenes nativos y extranjeros son engullidas por la tecnología para satisfacer la insaciable apetencia de los buscadores del nuevo oro. Los obreros no cuentan para el capital, en su momento son piezas necesarias de un sistema de engranaje de torres, poleas, cadenas y componendas, pero prescindibles porque se convierten en “bagazos” (p. 291) desechables una vez que los objetivos se logran, es decir, cuando la tierra vomita lo que se volverá riqueza para una mi-

noría privilegiada. En la siguiente descripción, como recreada por una cámara, se observa cómo a los administradores petroleros lo único que les interesa son los resultados, y mientras esto no se alcance nada vale:

Se alzaba ya la inhiesta torre de acero colocada sobre el lugar que los geólogos bautizaron con orines. Las colinas arañadas y rotas por las rampas que sirvieron de camino estaban atestadas de fragmentos y rodajes de máquinas destinadas a la perforación. Hacia abajo corría un arroyo sulfuroso eructando vapores fétidos y calientes [...]. Veinte mulatos semidesnudos recargaban sus cuerpos sudorosos y anémicos contra el vientre del monstruo [...].

—¡Hell! ¡Carajo, “hombris”! ¡Pujen la caldera! ¡Carajo, “hombris”!

—¡Vaah!... ¡Vaah!...

Pero la masa poderosa no se movió.

Sin ruido, o si acaso la tierra se quejó, su lamento perdióse entre el roncar de los motores de explosión y los gritos de los capataces [...]. No hubo tiempo. Varios gritos, desorden, rodar de pedruscos y barrancas. Bajo la tarde impasible la torre de acero se inclinó, quiso retorcerse sobre su eje y se desplomó barriendo los fangales [...] y arrastró los fragmentos de las máquinas, las casetas y los postes hasta precipitarse con fragor de ventisquero sobre el arroyo y sobre el puente. Giró al golpear la caldera y alcanzó a los mulatos enterrados en el fango, inmóviles por el terror y desfallecidos por el esfuerzo.

—¡Damned it! Siempre lo he dicho, Doc, aquí nada sirve. La tierra no aguanta un empujón. Apuremos a ver que queda de esos “hombris”. Menos mal que solo son pioneros [...]. No valen nada...

[...] En las charcas, aprisionados por las barras y traviesas del esqueleto gigante, vio Gustavo asomar hombros y piernas, caderas y cabezas. Alguien se quejaba en el pantano y más allá otro pedía “por la Virgen” que lo sacaran pronto y lo dejaran vivir. La maniobra fue larga y pesada. Entró la noche y a la luz de reflectores y linternas fueron colocándose en serie los heridos allí y los fragmentos de hombres más allá. Masas informes, rostros destrozados, vísceras cubiertas de fango, vientres rotos, piltrafas de carne. ¡Carne maltrecha y machacada! Seis, siete, nueve... aún faltaban y el arroyo crecía (pp. 189-190).

Desde el inicio del texto, el narrador nos introduce en un espacio asolado por la tecnología moderna, por los desechos materiales y humanos que se vierten en un enorme lago que a la vez es un golfo. Amplio en el sur, se estrecha luego como “una vejiga para desaguar en los senos negruzcos del Caribe” (p. 185). Antes había sido un mar natural rodeado de prolífica vegetación y “era la salida al mar fantástico de las islas Caribes” (p. 193) que recogía del mar antillano “las brisas y los ecos de las islas coralíferas pobladas por antiguos esclavos de olor africano” (p. 185). Pero ahora ese lago es viscoso, informe, y de él se desprende un olor nauseabundo que “oprimía a los hombres y anesthesiaba a las bestias” (p. 309). Esa “inmensa concha que ayer recogía el rumor del mar vecino, en otro tiempo cuajado de aventuras y hendido por doradas proas ornadas de quimeras” (p. 193), debe soportar en el presente “la tortura del taladro, de los buques-tanques y de las lanchas roncadoras” (p. 193). Sobre la tierra que rodea ahora al lago se observa un paisaje semidesértico y en medio de él pueblos y caseríos con barracas techadas de zinc o de paja a donde llegan obreros de todas

partes y campesinos de regiones aledañas con la ilusión de hacer fortuna algún día. De esas precarias aldeas parten viejos furgones de carga transformados en vagones de pasajeros con una hacinada carga humana, con comida y herramientas para las nuevas estaciones petroleras de las estribaciones de la cordillera, donde el cielo límpido de antaño se ha convertido en “un cielo azul de metal recalentado y tierra en ascuas” (p. 263).

Pero los que habitan alrededor del lago o barracas de las compañías tampoco tienen mejor suerte. Viven en ranchos insalubres donde cohabitan, en promiscuidad, hombres, mujeres, niños y enfermos como en las casas de Salvador, de Máximo, del Cojo Lucas y tantos otros que habían trabajado en distintos campos petroleros y ahora eran guiñapos humanos librados a su propio destino. Todos ellos estaban

Deshechos por la disentería, quemados por la fiebre, ahogados por los edemas y los derrames serosos. También en San Fernando morían muchos hombres, pero la tragedia del caserío de “La Honda” tenía un aspecto único. Allí en los matorrales junto a la manigua, el desamparo y la muerte roían los cadáveres vivientes de una decena de hombres (p. 292).

Como bien lo sintetiza el narrador, “esa era la suerte de todos, de millares de peones. Los cartuchos vacíos, los bagazos del trapiche tremendo. Salían sin sangre después de pasar por el servicio de las petroleras” (p. 291). Razón tiene Goldmann (1970) cuando sostiene que en la sociedad capitalista “fundada en el desarrollo de la producción para el mercado, la vida de los hombres pierde progresivamente su carácter específico y tiende a parecerse al universo de las cosas. Las relaciones humanas se presentan pues como propiedades de las cosas” (pp. 172-173). Es a esta degradación de lo humano que Marx llama el “fetichismo de la mercancía” y Lukács la “reificación”, característica propia de la sociedad de mercado que transforma al ser humano en simples objetos que se utilizan, intercambian y venden. Aquella tierra convertida en erial no discrimina entre sus víctimas. Los jóvenes obreros extranjeros venidos de otros países también caen bajo el asedio de las plagas tropicales, de las fiebres maláricas, del tedio, de la soledad:

Estaban flacos, febriles y solos aquellos muchachos. A pesar de la adulación, las conservas, la quinina y la protección majestuosa de su bandera nórdica, esos hombres sufrían aplastados por el dolor y por la fiebre. Salidos de las mejores universidades, recomendados por los magnates del petróleo y de la banca, vinieron a hacer sus primeras prácticas al “Dorado” de los campos petroleros de Suramérica, un continente que ellos confundían con Suráfrica. Llegaron convencidos de enriquecerse fácilmente y plenos de ilusiones, con su fardo de cámaras, prismáticos, carabinas y trampas para cazar leones o jirafas. Nada de lo que allí necesitaban. Arrastrados por un pequeño ideal de aventura, aquellos extranjeros estaban destinados a servir, primero de esclavos y luego de cómplices (Uribe, 1935, p. 232).

De aquella antigua naturaleza lo único que se observa ahora es una tierra embadurnada por un líquido oscuro, asfáltico y estremecida por torrentes de gases que manan de sus entrañas. No hay en todo ese vasto espacio que rodea el lago un resquicio de vida porque todo ha sido barrido por las máquinas y hollado por las perforadoras que día y noche no cesan de escarbar los entresijos de la tierra. Apenas se perciben “escasos matorrales espinosos, cactus como pétreos candelabros hebreos y piedras erizadas de cristales. No había sombra. Todo era luminoso y caldeado [...] en aquel escenario de infierno” (p. 263). La pesadilla desértica de las petroleras disuelve lo natural, crea espejismos y refracta la realidad, como si la naturaleza hollada quisiera vengarse de su intruso invasor. Las líneas sin contraste del horizonte se borran con un aire de fuego que hace ver imágenes delirantes, tal como lo narra un inmigrante estadounidense: “Yo vengo de Arizona y no puedo dejar de pensar en mi país cuando atravieso este infierno. Hace algunos meses vi en el aire un buque de vela... buque enorme, fantasma, con las velas hacia abajo... Un buque de aire” (p. 263). Los habitantes del lugar no resisten ese espacio que ha perdido todo carácter de humanidad, de hospitalidad, que se ha desnaturalizado al contacto extraño y devastador de la voracidad depredadora de los extranjeros. Por eso Doc al poco tiempo de trabajar allí “no podía mirar, ni podía sentir. Hacía rato que lo había invadido un sopor analgésico que lo transformaba lentamente en una masa sudorosa, en una cosa que empezaba a fundirse y a perderse en el todo luminoso del desierto” (p. 263). Frente a ese ecotopo de campos y selvas de Venezuela amenazado por un “utilitarismo desmedido” (Suberchicot, 2012, p. 63), cada vez que Doc se encuentra en situaciones límites, añora otros tiempos y sitios por los que se aventuraba en total libertad porque nada lo constreñía ni nadie amenazaba dichos ecosistemas. Desde el presente desolado, el médico se contenta mirando “el lago ancho y convexo, con sus velas y sus palmas” (Uribe, 1935, p. 193) y “el agua familiar, recordando los ríos y los mares multicolores que había cabalgado en piraguas o vapores, en pos de sueños intangibles” (p. 185), porque él “amaba el agua plétórica de ondas y cargada de músicas” (p. 193).

El mismo espíritu idealista que lo acompañaba en tiempos de juventud, mediado por la aventura y el deseo de conocer los secretos de la naturaleza y el alma inasible de los humanos, sigue igual ahora. Si en otros tiempos el doctor Antonio de Orrantia —figura especular de Doc en la novela *Toá*— al trahumar por la selva amazónica se encuentra con la indígena Toá, a la que desea instruir y hacer soñar, no solo con aquello que se ve ante sus ojos, sino con lo que hay más allá y en su imaginación, ahora el turno es de Peggy, un ser netamente urbano y refractario al trópico. Tanto el médico Orrantia como el médico

Echegorri llevan el respeto por la naturaleza en su propia piel, enquistada en su conciencia como si fueran los Walden de Thoreau modernos. Se diría que asumen el entorno natural como una *weltanschauung* o visión del mundo. En ese caso portan en su frente la impronta ecologista, porque los seres que los cruzan en sus aventuras no pueden permanecer imperturbables a la sensibilidad que muestran por la naturaleza, ya que esta es una extensión de sí mismos. A este propósito, Suberchicot (2012), hablando del escritor chino Gao Xingjian,<sup>74</sup> que ha visto arrasarse sin contemplación decenas de miles de kilómetros de la naturaleza en su país, unas veces por la miseria del pueblo y otras por el afán de progreso, sostiene que “el motivo ambiental es para el escritor un instrumento de reflexión política, un medio de actualidad de su escritura, un instrumento de reflexión, una palanca de crítica social de una terrible gravedad” (p. 116). Es la misma gravedad que denuncia Doc en todo momento, pero también vibra, cuando encuentra el momento, recordando esa misma naturaleza que está a punto de desaparecer como lo hace con Peggy:

Gustavo la arrulló contándole los mitos y dándole explicaciones del fenómeno luminoso conocido con el nombre de “relámpago del Catatumbo”. Después le habló de selvas y de ríos inmensos, infinitos. Arrastraba la voz prolongando las sílabas y con los ojos cerrados narraba sus viajes por países reales y por tierras imaginarias (Uribe, 1935, p. 242).<sup>75</sup>

Esta cita de la novela, además de un guiño a esa naturaleza exuberante y ríos majestuosos de la selva amazónica que Uribe había descrito dos años antes en su novela *Toá*, es también una evocación recreada de los muchos paisajes vistos en la geografía colombiana y los de otros países de América, además de África y Medio Oriente que figuraban en su tiempo como lugares exóticos.<sup>76</sup> Casi que diríamos que la naturaleza habla y convoca al protagonista, evocando con ello al autor naturalista que subyace en el alma de este personaje. Doc reconoce el estado frágil de ese ámbito natural y lo siente como un interlocutor silencioso en los momentos de angustia existencial. Es el medio por excelencia para desahogar sus dudas y penas porque no lo juzga y sí lo acompaña, porque, como dice Schelling (1985), “la vida de las plantas consiste en una silenciosa sensibilidad” (p. 74).

<sup>74</sup> Premio Nobel de Literatura del 2000. Una de sus obras donde mejor se observa una extrema sensibilidad por la naturaleza es *La montaña del alma* (1990).

<sup>75</sup> He aquí el intertexto de *Toá* que se transvasa en *Mancha de aceite*: “Era cierto que Antonio se pasaba horas enteras en compañía de Toá, explicándole la vida en las ciudades populosas y hablándole del mar, de los buques y mil cosas que la muchacha escuchaba con asombro” (Uribe, 1992, p. 108).

<sup>76</sup> Sobre el tema de la naturaleza en las novelas de Uribe, véase Escobar (1993).

Pero esa visión neorromántica de la naturaleza es ahora una vaga reminiscencia de un pasado irremisible. Son los “pasos perdidos” porque ahora, tal como lo perciben Doc y el mismo narrador, todo es un “disloque de perspectivas, contradicción de distancias, inversión de valores” (Uribe, 1935, p. 263). En esa tierra de petroleras ya nada puede pelear, porque “en ese desierto” ya “no había ni insectos, ni gusanos, ni vida. En los campos petroleros de Falcón había sed, hambre, melancolía” (p. 266). Los hombres deambulan como fantasmas acosados por la desolación y el abandono. “Aquí se muere todo, doctor Doc, dijo el gringo. Más allá, cuando salgamos de este lago de barro seco como un ladrillo, se empieza a encontrar gente. ¡Pero qué gente! Flacos, hambrientos... y solos” (p. 263); hombres “asados en el horno de los cráteres o momificados por el aire candente” (p. 266). Todo allí pierde el sentido de la realidad. La mirada no tiene a qué asirse dado el trastrocamiento del tiempo y del espacio. Hay una pérdida progresiva de la noción del tiempo, hasta de las sensaciones que obnubilan, como el “lotus” que atrapa a Peggy e ignora por qué: “Los que viven aquí un tiempo y se marchan, quieren volver... Y vuelven cuando los ha agarrado el trópico, cuando han bebido ese licor desconocido que llaman ‘lotus’, el trópico, la selva, el sol, la vida lánguida, dulce, corta y larga...” (p. 297).<sup>77</sup> Los extranjeros que llegan a esa estepa yerma en lo que antes era un exuberante trópico no pueden entender por qué se ha llegado a ese estado en el que se ven buques de aire que navegan por el firmamento (p. 263). Lo que sí es claro es que un nuevo “Comala” se instala para quedarse mientras la vida se fuga.<sup>78</sup> Ciertamente es que los campos petroleros dejan exangües los pueblos y granjas; además de esta peste extranjera, llega otra más a las víctimas: la gran carretera Trasandina. El presidente dictador requiere del concurso forzado de una innumerable tropa de

<sup>77</sup> Seguido de esta cita, en el diálogo entre Susana y Peggy, hay un comentario de aquella referido a su padre que es un espejo textual de lo que fue la vida del autor: “Esto que te digo es la verdad. A ti te dieron ‘lotus’ y volverás al trópico, si acaso piensas huirte... No quisiera hablar de esas raras cosas. Yo no volveré a leer los libros alucinantes que mi padre conserva. Todos, casi todos, sobre los países tropicales y los mares del sur... Las tierras de los venenos... Las tierras de la fecundidad y de la destrucción. No, no sigamos, ya estoy trascendental” (p. 297). “La tierra de los venenos” corresponde con las tierras entre Antioquia y Chocó en donde, a los veintidós años, Uribe descubre el veneno “niara” utilizado por los indígenas para cazar y que es extraído de la rana *dendrobates chocoensis*. Este fue un descubrimiento científico reconocido años después (véase Escobar, 2014, p. 22).

<sup>78</sup> El mundo que describe Uribe se asemeja al de la novela *Pedro Páramo* (1955) de Rulfo o a su cuento “Nos han dado la tierra” (1952), porque la vida se ha fugado. Cuando llega el último de la familia de Pedro Páramo, Juan Preciado, a visitar Comala, este lugar ya no es más que un comal que está al borde del fuego (infierno); un lugar distópico en el que conviven los muertos en el reino de la muerte. Pero antes de la llegada del gamonal Pedro Páramo —“un rencor vivo”—, había sido un pequeño paraíso donde había “lomas verdes” y Susana se entretenía elevando “papalotes en la época del aire” y “mirando el nacimiento de las cosas: nubes y pájaros, el musgo” (Rulfo, 1976, pp. 111, 115, 165). Pedro Páramo es el cocida de Comala.

campesinos a los que se les obliga trabajar en la carretera hasta la inanición. Es lo que Doc puede constatar en el marco de la plaza de uno de los tantos pueblos alrededor de las petroleras:

Una fila interminable de hombres amarrados por el cuello y por los codos que desfilaron frente al hospital hacia los patios de la Casa de Gobierno. Pensó que la carretera costaría tantas vidas y tanto dolor, o más, que los que reclamaban el Campo de Onia, las perforaciones de Los Barrosos y Dabajuro. La carretera se tragaría toda aquella tropa de campesinos esclavos. La carretera debía comerse las sobras que dejaban los campos de petróleo (p. 238).

En 1992, casi cincuenta años después de ese ecocidio de la naturaleza y el hombre previsto por Uribe, otro pensador lúcido, Noam Chomsky, suena la alarma de las consecuencias posibles para el planeta y la humanidad si no se hace nada para contener el progreso tecnológico salvaje y depredador:

Por la primera vez en la historia de la humanidad nosotros debemos atacar el problema de la protección del medio ambiente para que podamos tener una vida decente. No sabemos si un esfuerzo serio será suficiente para resolver o, al menos, atenuar este gran problema, pero de lo que sí estamos seguros es que, si no hacemos nada, esto significará un verdadero desastre (Chomsky, 2014, pp. 113-114).

### Resistencia y *ethos* ante los ecocidarios

A medida que Doc conoce los intersticios y el maquiavelismo del capitalismo brutal que se presume civilizatorio, toma conciencia del estado de anomia que reina en las zonas de explotación petrolera, porque allí no hay control político ni jurídico ni moral. En suma, no hay ley, solo la que las multinacionales imponen por la fuerza, mancomunadas con la dictadura. Mientras el abandono institucional y la miseria cobijan a la mayoría, una minoría goza de todos los privilegios y se escuda en la fuerza para garantizarlos. Por estos hechos, Doc comienza a comprender la verdadera realidad de lo que pasa en las zonas petroleras al observar

[...] muy de cerca los modernos sistemas de esclavitud y de explotación. Penetraba en los secretos de los pagarés y de los bonos timbrados con el sello del comisariato. Vigilaba a los Anselmos, a los agentes provocadores, a los pseudo-socialistas, a los parásitos... Conocía ya el vasto sistema de espionaje y de soborno que descendía desde las oficinas de la Superintendencia, trepaba hasta Caracas y se enredaba en el Congreso para envolver íntegramente a la Nación (Uribe, 1935, pp. 281-282).

Ante esta realidad inexcusable, una postura ética aflora en Doc, porque el estado de anomia se caracteriza precisamente por eso, por la ausencia de toda ética, ya que es la expresión de un mundo disfuncional, fisurado, de simulaciones y

mentiras. Es justamente bajo estas circunstancias que “un *ethos* emerge ahí donde se creía que había desaparecido” (Suberchicot, 2012, p. 135) en medio de ese lujurioso trópico rodeado de tanta riqueza y miseria a la vez. Aunque fiel a sus convicciones políticas, morales y a sus ideales de justicia social, Doc se ve acorralado por los muchos enemigos que va acumulando: los agentes de las compañías, los testafierros de la dictadura, incluso empleados nativos serviles como Anselmo. Sin embargo, antes que ceder incluso a privilegios excepcionales que le ofrecen a manera de chantaje para que no vea ni oiga ni hable, más se afianza en él sus principios y, con ello, su círculo se cierra hasta convertirse en un lobo y francotirador solitario. Tal situación le genera un “deseo de resistencia” contra tanta perfidia humana. Resistencia que nace de un sentimiento de solidaridad con el pueblo expoliado. Por eso ahora y “sin ningún nexo con las compañías explotadoras, libre y solo, podía acercarse a la clase que daba su sangre para que los amos la cambiaran por petróleo” (Uribe, 1935, p. 281). Detrás de ese *ethos* se erige una “visión política” (Suberchicot, 2012, p. 135), porque cuando la miseria se lo traga todo queda el espíritu de lucha que, aunque a veces no se sepa a dónde va, es una forma de dignidad cuando parece que todo valor ha desaparecido. Es la tenacidad que nace de la rabia de haberlo perdido todo porque nada se avizora en el horizonte, salvo “las uvas de la ira”. Es lo que manifiesta Doc ante su patrón: “Me enloquece la vida en estos campos de petróleo, de petroleros. No, no estoy loco, soy un cadáver que se debate inútilmente contra todos ustedes. Ya les serví. Ya me explotaron hasta el fin. Ahora... ¿qué más?” (Uribe, 1935, p. 273). Los hombres han perdido toda esperanza porque otros, una minoría, han hecho tal desastre; llámese este capitalismo financiero, dictadura, corrupción, carencia de escrúpulos morales.<sup>79</sup>

<sup>79</sup> Hay una novela de la época, *Petróleo* (1927) del estadounidense Upton Sinclair, que posiblemente Uribe haya leído antes de publicar *Mancha de aceite*, porque en ella se observa el mismo ambiente petrolero de ambiciones, chantajes, afán de lucro, doble moral, mesianismos falsos, puritanismo. Es una novela basada en un hecho real sucedido entre 1920 y 1924, llamado el “escándalo del Teapot Dome”. Durante la presidencia de Warren G. Harding varias compañías petroleras interesadas en importantes yacimientos en Wyoming y California ofrecen dinero al secretario del Interior, Albert Bacon Fall, para que otorgue concesiones de explotación, cosa que los petroleros logran. Pero el escándalo por corrupción se destapa en el Senado y los actores de ese hecho son condenados con penas y multas relativamente débiles a sabiendas de las ganancias a recibir. En la novela se observan dos puntos de vista sobre el mundo del petróleo: el del padre, Arnold Ross, magnate fundador de la industria petrolera que no escatima recurso alguno para quedarse con todo, en particular las tierras de sus vecinos, y el del hijo, apodado Bunny, que es un soñador, de personalidad contradictoria, adepto a las ideas socialistas, solidario con los obreros petroleros y que entra en permanente confrontación con el padre. En algunos aspectos, sobre todo con su socialismo liberador e igualitario, Doc se parece a Bunny, incluso en las dudas y contradicciones que acompañan a ambos. Aunque publicada cuatro años después de la novela de Uribe, *Las uvas de la ira* (1939) de John Steinbeck muestra un mundo igual de sombrío, de conciencias escindidas y desarraigo sin medida, pero

El panorama de expoliación económica, política, social y humana en la novela se teje poco a poco ante los ojos y la conciencia del protagonista. La realidad se impone por el peso de su propia materialidad y no le queda otra alternativa que, o someterse al sistema enajenándose con él, por el beneficio personal y económico como le proponen algunos ejecutivos de las compañías y su misma amante, o bien asumir conscientemente y con el riesgo que ello implica la defensa de la causa justa de los explotados. Doc opta por esta última alternativa luego de ver tanta ignominia, esto reconforta su espíritu porque

Un sentido nuevo de la existencia había penetrado su personalidad hasta entonces indefinida. Sentía que su espíritu cobraba fuerza y decisión. Si en los años vividos al margen de la vida real de los campos de petróleo, presintió la tragedia de los hombres esclavos de la industria devoradora, en los pocos días de contacto con la llaga viva se había saturado del dolor de la masa dispersa e ignorante de su fuerza y capacidad (p. 281).

A medida que descubre el complejo entramado de las multinacionales, del Estado y de una casta privilegiada que se mueve en ese mundo de doble moral, de maquinaciones y perfidias, más se afianza en sus propias convicciones humanistas. No puede ser ajeno a ese sistema perverso y menos continuar indiferente ante tal estado de disolución moral y social que observa por doquier. Esto lo motiva a actuar después de que, por voluntad propia, decide retirarse de la compañía para dedicarse a ayudar a los obreros y sus familias. Por eso ahora

La correspondencia con Colombia, los fragmentos de periódicos, las noticias de concesiones y contratos, todas las artes y sutilezas de los agentes y observadores, decíanle que los tentáculos del pulpo llegaban más allá de las cuestiones políticas, industriales, atenzaban al trabajador, lo explotaban y escurrían en beneficio de unos pocos (p. 282).

Una conciencia clara y su compromiso con una visión particular del mundo, más equitativo y libre, se imponen en él hasta convertirse en los orientadores de la mentalidad de algunos obreros y amigos que comienzan a ver y a comprender su verdadero rol en medio de un espacio natural, rico y privilegiado que está a punto de desaparecer, porque un solo móvil interesa a los imperios en el siglo XX y XXI con respecto a los países que apenas emergen: la expansión territorial y el rendi-

---

generado por otras circunstancias. En esta se recrean los efectos de la gran depresión de los años treinta —y es como un anuncio premonitorio de la Segunda Guerra Mundial— que trae desempleo, hambre y miseria apocalíptica, y los campos yermos pululan por todas partes hasta hacer nacer un resentimiento profundo en el pueblo, porque “en los ojos de los hambrientos hay una ira creciente. En las almas de las personas, las uvas de la ira se están llenando y se vuelven pesadas” (Steinbeck, 1999, p. 502). Es, de alguna manera, lo que se ve al final de *Mancha de aceite*, una rabia que se intensifica cada día más, porque la prosperidad prometida no ha sido más que un falso espejismo.

miento económico, tal como el mismo protagonista lo intuye: “un horizonte amplio y luminoso se abría en el porvenir de su existencia. Comprendía claramente que todas las teorías y dialécticas ensayadas para ocultar la verdad eran inútiles. No había otro problema fuera de la cuestión económica” (p. 282). Había que resistir y preparar políticamente a los obreros amigos para la confrontación obligada, porque, como bien lo expresa Edgar Morin (1981), “toda resistencia apela a la autonomía de cada cual y a la toma de responsabilidad personal” (p. 371). Bien evidente es que esta visión histórica del momento muestra una impronta del materialismo histórico, aunque Uribe nunca se adhirió públicamente a una causa política o partidista en particular, salvo la de la justicia social en todos los campos. Por su postura progresista e ilustrada, Uribe es fiel al pensamiento dialéctico, es decir, se define como un hombre de “acción histórica” que combina armónicamente la teoría con la práctica, buscando siempre resultados que cambien el entorno. Tiene conciencia de que no se puede propender por nuevos valores si no se ponen en cuestión “los viejos valores y las realidades o instituciones que los encarnan” (Goldmann, 1970, p. 150); y en su tiempo, uno de esos valores fundamentales es la religión que él nunca invoca en sus novelas. *Mancha de aceite*, por ser una novela nacida del desarrollo de la producción petrolera para el mercado sería, desde la perspectiva de Goldmann, “amoral y atea” (p. 137), porque no hay ninguna huella, aunque sea inconsciente, en boca de los personajes o el narrador del aspecto metafísico de la religión. Por eso el problema “del bien y el mal, como encarnación de Dios y el Diablo, pierde toda importancia” (p. 151) en la obra. En definitiva, *Mancha de aceite* es una novela de una laicidad radical y excepcional en ese sentido, si lo comparamos con la mayoría de los escritores hispanoamericanos de su tiempo que no logran zafarse de ese lastre.

Tres tiempos son relevantes a tener en cuenta: el de la historia, cuyos hechos comienzan a mediados de la década del diez y duran hasta finales de los treinta; el de la estancia del médico Uribe, entre 1922 y 1925, como empleado de una de las petroleras instaladas en el Golfo de Maracaibo; y el de la publicación de la novela en 1935. Esos tres momentos se dan en un periodo de entreguerras, de auge económico capitalista y polarización ideológica entre capitalismo, socialismo y fascismos.<sup>80</sup> Desde el punto de vista

---

<sup>80</sup> Incluyendo los gulágs. Estos y otros eventos que marcan para siempre el siglo XX por su irracionalidad son los que anuncian el desfundamiento de la modernidad y el inicio de otro momento: la era posmoderna, donde coinciden tanto el progreso técnico que libera del trabajo mecánico y alienante, y la instauración del confort y el hedonismo, como una tecnología desbocada que deshumaniza, pone en jaque el progreso racional, aliena al hombre sometiéndolo a un consumo desmedido y lo manipula social y mentalmente a través de los medios y redes sociales (véase Boisvert, 1995).

de la historia, los hechos iniciales descritos en la novela se dan luego de la Gran Guerra que deja tanta miseria, material y moral, y comienza un proceso de reconstrucción económica. El “boom” petrolero del texto coincide con la prosperidad económica mundial de los años veinte, década de febrilidad y “años locos”. Los últimos hechos transcurren a finales de los veinte y coinciden con la debacle de la Bolsa de Nueva York en 1929 que pone en jaque la economía mundial y muestra la avidez del capitalismo y su afán especulativo.<sup>81</sup> Simbólicamente puede pensarse que las llamas que consumen la gigantesca mancha de aceite de las petroleras en la novela, llamas que arrasan con todo, son, de algún modo, la representación de los efectos devastadores que trae para la mayoría de las clases trabajadora y media el derrumbe de la economía mundial de 1929. Es la representación del fracaso del capitalismo inhumano. La opción del narrador de optar por una salida desesperada, es decir, acabar con todo desde la raíz, es una postura que oscila entre la utopía y la anarquía, porque nada se resuelve con ese final radical. Es el mismo deseo ingenuo del protagonista: como no es posible cambiar el *statu quo*, hay que propiciar las condiciones para confrontarlo y desestabilizarlo, así sea con el caos y la fuerza. En esa pelea ilusa, los soñadores, aunque no sobreviven a sus ideales, quedan como el ave fénix: entre las cenizas para renacer luego en otros espíritus libres y soñadores.

Luego de las dos guerras mundiales, el capitalismo entra en una etapa sin pausa de consolidación y crecimiento acelerado para apuntalar la economía mundial. Con este fin, las multinacionales se vuelcan hacia los países de limitado desarrollo para apropiarse de materias primas a bajo costo y mano de obra barata. Esto es lo que se observa en la novela; sin embargo, hoy se vive lo mismo como si fuera un espejo y el tiempo no hubiera transcurrido. En varias ocasiones Doc enrostra a los administradores que la única y válida preocupación para estos y las compañías que representan es una economía sin obstáculos, de libre mercado y para quienes “el dinero es erigido en valor supremo” (Enriquez, 2004, p. 110). Con estas condiciones, las multinacionales pasan de ser corporaciones de un Estado en particular y con un cierto control a instituciones transnacionales deslocalizadas, claves para la mundialización, el control global de la economía y la “homogenización del mundo” (Enriquez, 2004, p. 118). En la novela, casi igual que hoy, todo se maneja desde Wall Street y la City de Londres como si fueran Estados independientes fuera de todo control; luchar contra estos es una total utopía.

<sup>81</sup> Fenómeno repetido en 2008 con la crisis bursátil y financiera mundial.

Es claro también que la conciencia lúcida del protagonista no es posible en ese mundo constreñido por tantos males endémicos. El empeño desmedido de unos pocos por tenerlo todo a costa de una mayoría desposeída e inerme produce una colisión de fuerzas desiguales, opuestas y explosivas que traen como consecuencia, en un momento dado, un “frenesi” colectivo que busca contrarrestar ilusamente el “monopolio de poder” (Maffesoli, 2004, p. 50). El látigo y la ambición que reprimen violentamente a los inconformes, a los desposeídos y a los huelguistas rebota contra los gestores de esa violencia. El sacrificio del médico y de los que lo acompañan en esa gesta liberadora es la chispa que desencadena el simún de fuego arrasador al final de la novela a manera de metáfora. Con ello se impone también un sentido sensato de la historia: no hay alienación humana ni depredación natural que no termine rompiendo sus propias cadenas.

El reflector volvió a repararlos y una ráfaga, continua como una guadaña, resonó desde el piso alto. Cayeron los hombres del frente cegados por la metralla. Félix dio un grito y cayó de espaldas. La pierna de palo quedó cogida entre dos piedras. Martín se dobló sin protesta. El Coriano rodó escarbando el suelo. Y el médico... abrió los brazos, se dobló primero hacia atrás y luego se retorció sobre las piernas y aró el suelo con la cara. Hilos de sangre que manaban de su boca corrieron sobre las yerbas y penetraron en el suelo. Los brazos en cruz abrazaron la tierra... La sangre siguió corriendo en hilos tenues y calientes [...] hasta bañar las matas y emapar los terrones sedientos (Uribe, 1935, p. 316).

La imagen de unos brazos en cruz —único guiño religioso— que abrazan la tierra remite intertextualmente a la muerte de un hombre bueno, cuyo sacrificio no debe ser en vano. Doc es el “chivo expiatorio” (Girard, 2015, pp. 62-69) que debe sacrificarse para que las cosas cambien.<sup>82</sup> Es la inmolación del padre —médico solidario, protector, dedicado— que debe traer redención, porque su acción e ideas deben ser secundadas por otros Docs. Con su sacrificio el narrador podría decir perfectamente de él lo que pregona Nietzsche (2019) en *Así habló Zaratustra* sobre los seres singulares que aman y que se batan contra sociedades al filo del ocaso:

Yo amo a aquél cuya alma se prodiga, y no quiere recibir agradecimiento ni devuelve nada: pues él regala siempre y no quiere conservarse a sí mismo [...]. Yo amo a quien delante de sus acciones arroja palabras de oro, y cumple más de lo que promete: pues quiere su ocaso. Yo amo a quien justifica a los hombres del futuro y redime a los del pasado: pues quiere perecer a causa de los hombres del presente [...]. Yo amo a aquel cuya alma es profunda incluso cuando se le hiere, y

<sup>82</sup> “Chivo expiatorio” es sinónimo de víctima inocente que se sacrifica por los otros. Es la persona en la que recaen los males individuales y colectivos de los demás. A través de su sacrificio, el grupo busca exonerarse de sus propias culpas u ocultar su fracaso. A menudo débil o incapaz de rebelarse, la víctima asume sin protestar la responsabilidad colectiva que se le imputa.

que puede perecer a causa de una pequeña vivencia: pasa así de buen grado por el puente. Yo amo a aquel cuya alma está tan llena que se olvida de sí mismo, y todas las cosas están dentro de él: todas las cosas se transforman así en su ocaso. Yo amo a quien es de espíritu libre y de corazón libre: su cabeza no es así más que las entrañas de su corazón, pero su corazón lo empuja al ocaso (p. 14).

Sin embargo y simbólicamente, en la novela se hace justicia poética y es la naturaleza quien se impone con el fuego que todo lo consume. La ambición insolente de las compañías y de la dictadura termina convirtiéndose en un nuevo Midas que contamina todo lo que toca como una peste, una que, paradójicamente y como un búmeran, se extiende por todas partes y despierta a la tierra de su letargo. La naturaleza necesita restituir lo perdido, renacer por el fuego como ocurre cíclicamente en las vastas praderas o como lo hacen los campesinos después de recolectar la cosecha y preparar los campos para la siguiente. Así, al final de la obra, una mancha de aceite se venga, metafóricamente, al extenderse alrededor de las compañías, al cubrir todo lo que ha sido hollado con una masa viscosa que opaca el firmamento y ciega a los hombres por su insolente codicia. La mancha negra, como la peste bubónica a la manera de Defoe, no detiene su marcha, como no detienen los hombres su voraz apetito de riquezas sin importar los medios utilizados. Lenguas de fuego apocalípticas recorren las tierras de “conquista” acabando con todo vestigio en donde se impuso el despojo. El fuego termina imponiendo su ley al arrasar el espacio infestado. Es la forma purificadora a tanto mal infringido:

Saltó la torre envuelta en un torbellino de llamas [...]. A la explosión siguieron otras [...]. Un semicírculo de fuego envolvió la colonia de San Fernando y fue cerrándose sobre el lago que temblaba sacudido por el reflejo fantástico de los chorros encendidos [...]. El fuego mordía las nubes con sus dientes rojos. El fuego abatió las torres, devoró los edificios y corrió desbordado por las colinas hasta el lago. Hervía el agua en los arroyos. Todas las casas ardieron como yesca y estallaron en pavesas que volaron entre el humo que ascendía hasta las nubes alumbradas por la tea del incendio. Entre el aletear de las llamas corrieron los corceles de fuego sobre la selva sacudiendo las crines llameantes. Azotaron las hojas, retorcieron las ramas y encendieron antorchas en las copas de las ceibas, y fogatas en la manigua enmalezada. El agua hervía en sus senos profundos, se quemaba en las crestas de los borbollones y subía en vapores a juntarse con el humo enrojecido. La pira simbólica se ensanchó por la tierra, sobre el lago y disparó contra el cielo sus lenguas erizadas de saetas. La hoya petrolífera amenazaba convertirse en un horno, quemarse en holocausto de venganza, de muerte y purificación. El fuego siguió gritando y el agua y la tierra gimiendo. ¡El fuego devoró la mancha de aceite! (Uribe, 1935, pp. 317-318).

A pesar de la ausencia de cualquier huella discursiva religiosa, la imagen final de las llamas convertidas en lenguas de fuego que invaden y consumen todo nos recuerda ineludiblemente la imagen bíblica de Sodoma y Gomorra de la

que no queda piedra sobre piedra,<sup>83</sup> y, de forma similar, se prefigura una imagen apocalíptica.<sup>84</sup> Hay una pintura del inglés John Martin, *La destrucción de Sodoma y Gomorra* (1832), que nos permite imaginar visualmente —con el fuego que consume todo— el final en la novela de Uribe. En el óleo de Martin las dos ciudades desaparecen por un castigo de Dios debido a su perversión moral y sus costumbres; en el caso de *Mancha de aceite* la causa no es de tipo metafísico, sino socioeconómico y moral. Sin embargo, ambas representaciones coinciden metafóricamente, porque el final apocalíptico en las dos se debe a un quiebre esencial de lo ético y la enajenación de la vida humana. Hay tal alteración de los valores que no hay nada —salvo el protagonista— que dignifique la vida, por eso su exterminio. Y desde el punto de vista del ecosistema, natural o urbano, en el que se han escenificado ambas historias —la pictórica y la narrativa—, se produce una ecodistopía o “distopía post-apocalíptica” (Boulard, 2014, p. 47),<sup>85</sup> porque comunidades como esas no tendrán “una segunda oportunidad sobre la tierra”, como le pasa a la familia Buendía en *Cien años de soledad*.<sup>86</sup> Ese imperativo es la disolución de todo cuando no hay valor a rescatar. En esa sociedad que nos describe Uribe prevalece una sola forma de poder y una sola voz; es la palabra la que traza la línea de demarcación entre este poder y los que lo padecen. Hablar en ese medio es ante todo tener la autoridad de hacerlo sin que se interponga ninguna otra voz. Los que ejercen el poder aseguran siempre la dominación, el control absoluto de la palabra; por eso los que dependen o están sometidos a ellos, según Clastres (1974), se ven obligados

Al silencio, reverencia, temor. Palabra y poder mantienen relaciones tales que el deseo del uno se realiza por la conquista del otro [...]. El hombre de poder es siempre no solo el hombre que habla, sino la única fuente legítima de la palabra: palabra empobrecida, es cierto, pero eficiente, pues ella tiene nombre de “mandamiento” y quiere solo la “obediencia” del ejecutante [...]. Poder y palabra mantienen una relación mutua, cada uno es sustancia del otro (p. 133).

<sup>83</sup> La referencia bíblica aparece en el Génesis: “Entonces Jehová hizo llover sobre Sodoma y Gomorra azufre y fuego [...] desde los cielos; y destruyó las ciudades, y toda aquella llanura, con todos los moradores de aquellas ciudades” (Gén. 19:24).

<sup>84</sup> Cualquier fin apocalíptico remite, en un lenguaje desacralizado como el de las novelas de Uribe, a un arquetipo universal cuando se trata de recrear una catástrofe natural o provocada, aunque es cierto que muchos arquetipos, deducidos conceptualmente a posteriori, provienen de grandes obras religiosas como la *Biblia*. También remiten a la épica: *Iliada*, *Odisea*, *Enuma Elish* y *Mahabharata*, entre otras.

<sup>85</sup> Estos conceptos se utilizan más que todo en las novelas de ciencia ficción que recrean catástrofes apocalípticas, tema de moda en el siglo XXI. También se la llama “ecoficción”.

<sup>86</sup> En la obra de García Márquez, mediada en el fondo por un discurso metafísico, el fin de los Buendía tiene el mismo fondo moral que en la pintura de Martin o en *El triunfo de la muerte* (1562) de Pieter Brueghel el Viejo, es decir, una o varias culpas de origen, entre ellas el incesto. Esta transgresión y las que de ella derivan, el desenfreno de las costumbres y la violencia, llevan definitivamente al castigo divino y, por ende, a la destrucción apocalíptica del lugar y de toda genealogía.

Los colonialistas de antes y los de ahora, representados en los países con sueños imperiales, son figuras históricas que se consideran la conciencia del mundo, no en términos de despertar en los otros la conciencia de su autonomía y autodeterminación, sino todo lo contrario; son poderosos depredadores que buscan imponer una sola manera de ver, pensar y actuar, como si no hubiera sino una única posible. Se consideran los “policías” del mundo. Esa visión de sociedades neoimperialistas que parten a la conquista del mundo para apropiarse de los recursos que les urgen es la raíz de la civilización nórdica occidental y ahora de la china. Para que al interior de sus fronteras esas culturas dominantes perduren, sus instituciones y medios de comunicación ejercen un poderoso efecto narcotizante que homogeniza el pensamiento y no pocas veces actúa como control y censura. Pero más allá de sus fronteras, sus relaciones con los otros, que a veces pasan por la mediación simulada de la educación, comienzan por la necesaria manipulación y apropiación de sus riquezas naturales, contribuyendo con ello a su depredación (Monod, 1972). Con el acelerado desarrollo tecnológico actual, la sociedad mundial globalizada se acerca a una destrucción inescrupulosa de ecosistemas, porque al buscar materias primas en un mercado cada vez más competitivo y sin control alguno no solo se altera el paisaje y se vuelve inerte la tierra por la destrucción y desechos tóxicos, sino que también se modifica el comportamiento de sus habitantes naturales. Es a esta visión sombría que Freitas (2000) llama “ecofagia”,<sup>87</sup> es decir, cuando mediante cualquier recurso tecnológico o circunstancia histórica los humanos alteren el medio natural o ecosistema con la explotación inmoderada. O cuando se propicie la extinción

<sup>87</sup> Freitas acuña el término aplicándolo a los posibles y funestos efectos de una nanotecnología no controlada, a bacterias resistentes, omnívoras, que pueden llevarse de un lado para otro o expandirse con el viento y destruir fácilmente uno o varios ecosistemas, incluso afectar el planeta. Agrega: “debates recientes sobre los posibles peligros de tecnologías futuras como la inteligencia artificial, la ingeniería genética y la nanotecnología molecular (NTM) han demostrado claramente que un análisis teórico exhaustivo de las principales clases de riesgos ambientales de las MNA se justifica. Las MNA parecen ser especialmente peligrosas porque los nanorobots autorreplicantes, capaces de funcionar de forma autónoma en la naturaleza, podrían convertir rápidamente este entorno (es decir, su biomasa) en réplicas de ellos mismos (es decir en ‘nanomasas’). Este escenario, generalmente conocido como el ‘problema de la melaza gris’, merece mejor el nombre de ‘ecofagia global’. Como Eric Drexler mencionó por primera vez en ‘Creative Gear’: Las plantas ‘con’ hojas no son más efectivas como las células solares actuales y pueden afectar las plantas naturales poblando la biosfera de un incomedible follaje. Las ‘bacterias’ omnívoras pueden vencer a las bacterias actuales: podrían propagarse con el viento como el polen, replicarse rápidamente y reducir la biosfera a polvo en unos pocos días. Los replicadores peligrosos podrían ser demasiado resistentes, demasiado pequeños y extenderse demasiado rápido para que podamos detenerlos, al menos si no nos preparamos. Ya tenemos problemas para controlar virus y langostas. En el caso de las mascotas de nanotecnología, esta amenaza ha sido llamada ‘peligro de la melaza gris’ [...]. La melaza gris sería un final deprimente para nuestra aventura en la Tierra, mucho peor que el hielo o el fuego, y que podría tener su origen en un simple accidente de laboratorio” (Freitas, 2000, p. 2).

de especies por efecto de los monocultivos. O se genere, por pobreza e ignorancia, un exceso de población que traiga como consecuencia hambrunas, destrucción de bosques para la subsistencia, contaminación, desertización. O se lleve a la confrontación entre dos o más países o grupos étnicos que ocasione una guerra convencional o biológica, generando éxodos masivos y abandono de las tierras. O se amenace el planeta entero con los altos índices de contaminación.

En toda la obra de Uribe,<sup>88</sup> no solo en *Mancha de aceite*, la naturaleza es vista a la manera de un cuerpo humano y también como una extensión de él, al fin de cuentas es ella su escenario, fundamento de su existencia y ejemplar modelico, porque de ella todo emana; el hombre ha aprendido lo que sabe y sabrá, pero también es el comienzo de su involución por el desarrollo precipitado del capitalismo salvaje y del progreso acelerado sin un debido control ético de la tecnología. Al gran capital no le basta que la naturaleza provea lo necesario, hay que ir más allá, debe ser objeto de rapacidad y depredación, como bien se observa en las novelas de Uribe. Este no solo otorga voz a los vencidos, a los victimizados, a los marginados de la sociedad y enajenados de sus territorios originarios, sino también a la naturaleza, pues ella es igualmente víctima propiciatoria,<sup>89</sup> objeto de los ecocidas. Cuando se invade y saquea un territorio por la fuerza, se hace asimismo con todos los seres que lo habitan, por eso al territorio se lo asocia metafóricamente con el cuerpo. La naturaleza, al igual que el cuerpo del humano como territorio, es concebida como un “cuerpo ocupable y despedazable”, como “un territorio cerrado para defender o apropiarse” (Héritier, 2003, p. 406).<sup>90</sup> Al invadir un extranjero el medio natural de una comunidad, como ocurre en la novela, se destruye aquello que la sustenta no solo material y económicamente, sino social y antropológicamente, porque destruye el espacio identitario, de cohesión, de origen de sus tradiciones, de mitos, de su fuerza peculiar. En la novela, los ecocidarios extranjeros y la dictadura destruyen el territorio y los cuerpos, antecedendo en esta práctica a una consigna de exterminio étnico generalizado.<sup>91</sup> En este sentido, Uribe se

<sup>88</sup> Véase el libro de Escobar (1993) sobre el tema.

<sup>89</sup> Broswimmer (2005, cap. 4º) habla del “planeta como zona de sacrificio”.

<sup>90</sup> En la opinión de Héritier (2003), “el sentido de pertenencia que vincula al individuo con una comunidad hecha de consanguinidad, pero también de afinidades, se adhiere igualmente a la fuerte noción de territorio. El territorio [...] es metafóricamente un cuerpo en el que se reconocen los individuos que lo ocupan y del que es referencia común para todos. Esta referencia corporal del territorio es muy clara en el lenguaje de la invasión, que habla de violación, intrusión, penetración” (p. 406).

<sup>91</sup> La práctica atroz de “no dejar para semilla” o de la violación para que no se olvide su acto, extendida durante las dos guerras mundiales del siglo XX, se repite en la guerra de los Balcanes y en algunas regiones de África. El siglo XXI no es menos ejemplar, en solo dos décadas ha habido gran cantidad

revela como un escritor profundamente comprometido con las causas sociales, de gran conciencia ecológica y, además, como un visionario apocalíptico de los riesgos reales para el mundo natural si el hombre continúa en esa política irracional que se observa hoy en muchas partes del planeta.

Uribe revela una conciencia clara de que “la Naturaleza nos llama con una voz semejante a la de nuestra madre primitiva” (Bate, 2004, p. 30) y a ella nos debemos para su preservación o, en caso contrario, será nuestra propia catástrofe.<sup>92</sup> O si no, como sostiene Broswimmer (2005), “en la era de la globalización neoliberal, los seres humanos” nos hemos “convertido en ‘devoradores de futuro’ u ‘*Homos aesofagus colossus*’ [Tim Flannery]. Nuestra especie está empeñada en el mayor festín de la historia de nuestro planeta, y tal vez del último” (p. 158). Como bien lo sabemos, no ha habido y no hay una sola visión de la naturaleza, esta es múltiple y cambiante de acuerdo con la época, la mentalidad y el observador. Cambia según el interés, sensibilidad y capacidad de percepción de quien la observe. Ella designa y sugiere una cosa y su contraria según quien la contemple. Para unos puede suscitar toda gama de emociones, hasta el arrobamiento total o la contemplación mística, mientras que a otros, los depredadores, los deja indiferentes y solo la ven como un medio para extraer riqueza. Para artistas, científicos y filósofos ella es objeto de todo tipo de reflexiones y *summum* de conocimiento por lo que muestra, esconde y aporta a la vida misma.<sup>93</sup> Lenoble (1969) nos recuerda, en breves líneas, las diversas lecturas que los filósofos han hecho de la naturaleza a través del tiempo:

En la naturaleza, los primitivos buscaban entender la voluntad de los dioses del mar, de los volcanes y los ríos; Aristóteles, una jerarquía de formas organizadas; Descartes y los modernos, las palancas de una máquina donde “todo es figura y movimiento” [...]. La naturaleza también habla al poeta y al artista. Al moralista y al teólogo ella se presenta a veces como enemigo (es necesario resistir), a veces como auxiliar (es la gloria de Dios) o regla Suprema (*naturam sequere*). Una tradición muy antigua la representa como Madre. Diderot se sorprende cuando ella le revela sus maravillas. La *Naturphilosophie* alemana del siglo XIX es en gran parte una modernización de este tema esencial de la madre naturaleza [...]. Sin embargo, la fecundidad de la naturaleza, fuente de emoción religiosa para algunos, para pesimistas como Malthus y Schopenhauer, es un mal esencial y suprema ilusión. Estos dos aspectos de la madre naturaleza, de admirable y terrible, se entremezclan curiosamente en el materialismo dialéctico (pp. 28-29).

---

de conflictos violentos, persecución y exterminio de etnias, pueblos y comunidades. Al-Qaeda y Daesh son dos de los grupos terroristas más crueles de épocas recientes.

<sup>92</sup> Sobre el tema de la ecocrítica, véase el libro *Ecocríticas. Literatura y medio ambiente* de Flys Junquera, Marrero Henríquez y Barella Vigal (2010), y varios artículos sobre el tema en el volumen 33 de la revista *Anales de Literatura Hispanoamericana* (ALH, 2004, pp. 15-31, 33-48, 49-64, 77-84, 85-100).

<sup>93</sup> Según Beaudé (1969), “La naturaleza es una realidad que adquiere un significado espiritual y por eso obliga a la humanidad a reflexionar sobre sí misma” (p. 15).

La visión de la naturaleza de Uribe, el contacto y respeto con ella hasta el final de sus días, el amparo a las comunidades más vulnerables de la sociedad, la convicción y defensa de las libertades hacen de él un auténtico hombre ilustrado y un ser sensible al que le duelen los sufrimientos de su comunidad y busca todos los medios para mitigarlos. Como afirma el escritor Zapata Olivella (1948), testigo de su accionar en bien de los otros, Uribe “se rebela contra la injusticia social, sale en defensa de la mujer ultrajada y del hombre miserable” (p. 3). Para Horacio Franco (1951), que también lo conoció, Uribe tenía

El perfil soberbio del apóstol, el espíritu ardiente del revolucionario, el alma proteica [que] trabajaba por las inquietudes universales de una humanidad nueva, precisamente de esa humanidad que ahora está hirviendo en cubetas de espanto [...].<sup>94</sup> Ninguno de esos dolores le fueron ajenos a este espíritu radiante [...]. No desesperó nunca. Nunca decayó su fe ni se amenguó su esperanza. La trayectoria de su espíritu no se detuvo jamás (p. 3).

César Vallejo nos descubre, en la misma época de Uribe, el espíritu esencial del indígena andino y una visión en apariencia pesimista del mundo, pero tan profundamente acendrada en sus raíces que le permite afrontar el destino. Por su parte, en *Mancha de aceite* con el sacrificio del protagonista y la desaparición de una geografía de ignominia no es la negación del hombre lo que se postula, sino un rechazo contra aquello que lo enajena. Es una estética de la negatividad que busca liberar al hombre de toda sujeción burguesa para que pueda emerger de las cenizas uno nuevo y, con él, una sociedad renovada. César Vallejo y Uribe son dos espíritus libres a los que les duele la humanidad del otro. Lo que José Carlos Mariátegui (2007) ve en el arte de César Vallejo, podríamos decir que está en el espíritu de las novelas de Uribe:

Vallejo interpreta a la raza en un instante en que todas sus nostalgias, punzadas por un dolor de tres siglos, se exacerban [...]. Tiene en su poesía el pesimismo del indio. Su hesitación, su pregunta, su inquietud se resuelven escépticamente en un “¡para qué!”.<sup>95</sup> En este pesimismo se encuentra siempre un fondo de piedad humana. No hay en él nada de satánico ni de morboso. Es el pesimismo de un ánima que sufre y expía “la pena de los hombres” [...]. Carece este pesimismo de todo origen literario. No traduce una romántica desesperanza de adolescente turbado por la voz de Leopardi o de Schopenhauer.

<sup>94</sup> Referencia al conflicto histórico que vive Colombia en ese momento, el de la violencia partidista bajo el gobierno del presidente conservador Laureano Gómez (1950-1953). Ese año y los dos siguientes serán los peores y de más muertes violentas —sobre todo de liberales— por causas partidistas en todo el siglo XX (Oquist, 1978, pp. 57-65).

<sup>95</sup> Varios personajes de *Mancha de aceite*, como de la novela *Toá*, expresan en distintos momentos una gran desesperación e impotencia ante la agresión y violencia del blanco explotador, por eso se resignan a su suerte con un para qué seguir luchando cuando por todas partes reina la impunidad y la falta de justicia.

Resume la experiencia filosófica, condensa la actitud espiritual de una raza, de un pueblo. No se le busque parentesco ni afinidad con el nihilismo o el escepticismo intelectualista de Occidente. El pesimismo de Vallejo, como el pesimismo del indio, no es un concepto sino un sentimiento. Tiene una vaga trama de fatalismo oriental que lo aproxima, más bien, al pesimismo cristiano y místico de los eslavos [...]. Este pesimismo se presenta lleno de ternura y caridad. Y es que no lo engendra un egocentrismo, un narcisismo, desencantados y exasperados, como en casi todos los casos del ciclo romántico. Vallejo siente todo el dolor humano. Su pena no es personal. Su alma “está triste hasta la muerte” de la tristeza de todos los hombres (pp. 262-263).

Para Meschonnic (1988), tanto en el arte como en la literatura, la modernidad es una transformación continua de los temas del presente. En este sentido, “las obras que duran son las inconclusas”, las que nunca cesan de seguir haciéndose. La modernidad es “una facultad del presente, de la transformación del presente [...] y del futuro de la obra [...]. Solo aquellas que tienen el futuro tienen el presente y el pasado” (p. 301). *Mancha de aceite* es una novela moderna por excelencia que recrea el pasado como el presente para que no se repita y, en ello, anuncia el futuro al romper los cánones y vislumbrar un hombre nuevo que nace de un gesto sacrificial. Como en todo texto moderno, el lector juega un papel fundamental en la novela de Uribe porque es convocado desde el inicio a llenar todos los espacios vacíos, en blanco, puntos suspensivos, elusiones, frases a medias o inconclusas, ideas sugeridas. Razón tiene Lipovetsky (1993) cuando sostiene, a propósito:

El arte moderno es abierto y por eso requiere de la intervención manipuladora del usuario, de las resonancias mentales del lector o del espectador [...]. Su participación real o imaginaria —ahora parte de la obra— hace que la ambigüedad, la indeterminación, lo equívoco se conviertan en valores y nuevos propósitos estéticos [...]. La modernidad libera al espectador o al lector de la “sugerencia dirigida” [...] porque busca disolver los hitos del arte, explorar todas las posibilidades, romper las convenciones, sin establecer límites a priori [...]. La obra está abierta porque la modernidad misma es apertura, destrucción de fronteras, de criterios previos y conquista de espacios cada vez más desconocidos (pp. 146-147).

Es precisamente esta definición de la modernidad la que bien puede aplicarse a *Mancha de aceite*, una obra del presente y del futuro con una mirada sobre un pasado infortunado para que no se olvide y repita. Es una obra, en su aspecto formal, antilogocéntrica, descentrada, antinovela, no conclusa, ancilar, siempre en mira de lo que está por venir, estética, moral y socialmente. Uribe es un utopista que cree “en la utopía que comienza cada vez que hay una obra, un tema; es ese *yo* que es el futuro e historia de sus nuevos nacimientos hechos de la modernidad” (Meschonnic, 1988, p. 105). El modernismo de Uribe, tanto desde las ciencias como desde las artes, propugna por la defensa incondicional de la democracia y su extensión a todos los aspectos de la vida social, es decir, libertades, igualdad

de oportunidades, equidad en la redistribución de la riqueza y el conocimiento, superación del pasado, etc. Hacer extensiva la democracia a todo y todos es contribuir a un “vasto proceso de secularización” que debe llevar, necesariamente, a “la rebelión contra todos los estilos y normas dominantes de la sociedad [...]”. A la soberanía del individuo y las personas, a sociedades liberadas de la sumisión de los dioses, de las jerarquías hereditarias y de la influencia de la tradición” (Lipovetsky, 1993, pp. 123-124). En este sentido, Uribe, como el “modernismo, es por esencia democrático, porque separa el arte de la tradición y de la imitación, y con ello desencadena un proceso de legitimación de todos los temas” (p. 126), de todo lo que represente cambio y mejor futuro para la sociedad de su tiempo y más allá. Su contemporaneidad hoy así lo demuestra. Uribe sería un nietzscheano que encaja en el espíritu del filósofo alemán, porque asume todos los desafíos y proclama una nueva moral, no para el presente en ocaso, sino para los tiempos a venir, el que contesta todo aquello que aliena al hombre hasta hacerle perder sus libertades, el que es capaz de ir más allá sin importar la cuota de sacrificio a pagar. Esto anuncia el filósofo desde la cima de la montaña, que bien se aplica al médico protagonista y, por ende, a su *alter ego*, Uribe mismo:

El hombre es una cuerda tendida entre el animal y el superhombre; una cuerda sobre un abismo. Un peligroso pasar al otro lado, un peligroso caminar, un peligroso mirar atrás, un peligroso estremecerse y pararse [...]. Yo amo a quienes, para hundirse en su ocaso y sacrificarse, no buscan una razón detrás de las estrellas: sino que se sacrifican a la tierra para que esta llegue alguna vez a ser del superhombre. Yo amo a quien vive para conocer, y quiere conocer para que alguna vez el superhombre viva. Y quiere así su propio ocaso. Yo amo a quien trabaja e inventa para construirle la casa al superhombre y prepara para él la tierra, el animal y la planta: pues quiere así su propio ocaso (Nietzsche, 2019, p. 13).

Al terminar estas reflexiones sobre *Mancha de aceite* y observar en ella tal grado de alienación humana y depredación del medio natural, podríamos preguntarnos lo mismo que Steiner (2013) cuando piensa en la barbarie de las dos guerras mundiales: “¿Para qué esforzarse por desarrollar y transmitir una cultura que hizo tan poco para detener a los inhumanos, que contenían profundas ambigüedades, no siempre siendo hostiles a la barbarie?” (p. 88). Esto al saber que fue una minoría educada, política y económica en el poder, la que llevó a las mayorías a ese frenesí salvaje. Los que propiciaron esa catástrofe salieron de familias nórdicas, blancas, educadas, pudientes, de las mejores universidades; tuvieron todos los privilegios y se formaron en sus iglesias que proclamaban altos valores morales. ¿Qué pasó entonces con esa élite privilegiada para actuar de tal manera? ¿Será acaso por haber vivido ignorando ciegamente la existencia de una mayoría que carecía de todo aquello que ellos tenían y despilfarraban?



## Palabras que alienan y liberan en *El hombre de Talara* de Arturo Echeverri Mejía<sup>1</sup>

La naturaleza del deseo es la promesa, no la entrega.

J. M. Coetzee

El que tiene el poder puede controlar la lengua  
no solo con la prohibición y la censura,  
sino modificando el sentido de las palabras.

C. Miłosz

*El hombre de Talara* (1964), novela de Arturo Echeverri Mejía,<sup>2</sup> da cuenta de cómo cambia la vida de los dos protagonistas, Antonio y María, en el momento en que la compañía pesquera estadounidense Wellbor llega a Talara, un pequeño pueblo al norte del Perú. Antes los pescadores vivían de la caza del atún y sus vidas transcurrían sin preocupación alguna, pero cuando la compañía Wellbor decide que los tiburones son lo único que le interesa ahora por su aceite y estos comienzan a escasear, la relación de la pareja de protagonistas se afecta hasta el punto de la claudicación y ruptura. En esos momentos Antonio pronuncia una frase sentenciosa por sus efectos colaterales: “A los gringos de la Wellbor [...] les dio por decir que su cochino aceite sirve para remedio” (Echeverri, 1991, p. 33).<sup>3</sup> Dicha frase se convierte en un ideograma y una *doxa* que incide en el discurso social que circula en Talara. *Doxa* en el sentido de Barthes (1975), es decir, registro del habla cotidiana que revela “la opinión pública, el espíritu mayoritario, el consenso [...], la voz natural y la violencia de los prejuicios” (p. 51). El ideograma, tal como lo entiende Cros (2003a), es “un microsistema semiótico-ideológico subyacente en una unidad funcional y significativa del discurso” que se impone en el discurso social (p. 165). Si se entienden así la *doxa* y el ideograma, lo dicho por Antonio determina la vida de los protagonistas y el derrotero de la novela, porque luego de las exigencias de la compañía extranjera ya nada será igual en el futuro para los habitantes de Talara. Además, dicha frase insinúa un

<sup>1</sup> El presente ensayo deriva del artículo “Lectura sociocrítica de *El hombre de Talara* de Arturo Echeverri Mejía” (2019), publicado en *Estudios de Literatura Colombiana*, 44, pp. 81-98.

<sup>2</sup> Arturo Echeverri Mejía (Rionegro, 1919 - Medellín, 1964). Marino, ingeniero naval, constructor de barcos, colonizador, empresario, aventurero, cuentista y autor de seis novelas —entre ellas *Bajo Cauca*, que aparece en *Quince relatos de la América Latina* (1970), junto con obras de Gabriel García Márquez, Alejo Carpentier, Juan Carlos Onetti y otros—. Sobre la vida y obra de Echeverri, véase Escobar (1987a; 1997).

<sup>3</sup> En adelante las citas de la novela cuyas páginas van entre paréntesis y sin otro dato adicional corresponden a la 4ª edición de la novela de Fundación Cámara de Comercio de Medellín para la Investigación y la Cultura (1991). Edición facsimilar de la primera edición de la novela de Aguirre Editor (1964).

nuevo orden de valores que va fluctuando según las circunstancias, contribuye a la producción de sentido de la trama narrativa y lleva a su desenlace.

La frase de Antonio se torna en algo representativo porque, aunque se haya expresado una sola vez, detrás de ella se articula una red de sentidos y contradicciones pertenecientes a una formación ideológica y discursiva particular: la de Talara. Dicha frase, que proviene de la *doxa* y porta el peso de una visión y representación particular del mundo, desencadena una gama de sentidos, algunos previsibles y otros impensables.<sup>4</sup> Lo dicho o sugerido en un texto opera como una caja de Pandora, de cuyo interior nadie sabe qué puede surgir ni qué efectos puede producir en el lector. La frase supuestamente inocua del protagonista termina permeándolo todo. De ahí surge nuestro interés desde la sociocrítica por seguir la trayectoria de ese enunciado, que hace parte de una práctica discursiva o *doxa* en el pueblo de Talara y será un desencadenante textual por el peso socioideológico que conlleva. La frase, que se enuncia como un sentimiento de molestia por parte del protagonista, termina replegándose en las capas más profundas del texto y, por ende, en el discurso social; este se entiende desde Duchet (1979) como un conjunto de opiniones y representaciones colectivas que circulan en forma de *doxa*, equivalente a los rumores, lo ya dicho, los lugares comunes, los clichés, pero también a “lo implícito, las presuposiciones, lo no dicho o impensado, los silencios” (p. 4). En ese sentido, la *doxa* migra de un lado para otro investida con esas modalidades discursivas y en ella “operan las tendencias hegemónicas y leyes tácitas” (Angenot, 1988, p. 86) observadas en

<sup>4</sup> Basta con que una expresión o frase resulte significativa para el lector para que esta suscite múltiples interrogantes y genere una red de sentidos desencadenados. Podemos observarlo en Cros con las “piedras de precio” o “piedras preciosas” en *Guzmán de Alfarache*. Según Cros (2009), en estas dos difracciones semánticas y signos constitutivos de una microsemiótica se “transcribe el discurso del mundo de la mercancía” y se pone en evidencia el “discurso de un sujeto transindividual” que vehicula las contradicciones ideológicas de un momento histórico: el de Mateo Alemán a finales del siglo XVI y comienzos del XVII (pp. 251, 253). Se podría proceder de igual manera con aquella frase que titula el cuento de Juan Rulfo “¡Diles que no me maten!” (1953), la cual engloba y sintetiza ese error desarraigado y culposo de los nadie en un mundo desastillado por la revolución que ellos emprenden contra una minoría privilegiada: “Es algo difícil crecer sabiendo que la cosa de donde podemos agarrarnos para enraizar está muerta”. Esta frase aparece en el siguiente contexto: “Guadalupe Terreros era mi padre. Cuando crecí y lo busqué me dijeron que estaba muerto. Es algo difícil crecer sabiendo que la cosa de donde podemos agarrarnos para enraizar está muerta. Con nosotros, eso pasó. Luego supe que lo habían matado a machetazos, clavándole después una pica de buey en el estómago. Me contaron que duró más de dos días perdido y que, cuando lo encontraron tirado en un arroyo, todavía estaba agonizando y pidiendo el encargo de que le cuidaran a su familia. Esto, con el tiempo, parece olvidarse. Uno trata de olvidarlo. Lo que no se olvida es llegar a saber que el que hizo aquello está aún vivo, alimentando su alma podrida con la ilusión de la vida eterna” (Rulfo, 1964, pp. 91-92). También puede servir como ejemplo la frase que inicia *La vorágine* (1924) y marca el texto con una violencia que involucra todo: “Antes que me hubiera apasionado por mujer alguna, jugué mi corazón al azar y me lo ganó la Violencia” (Rivera, 1995, p. 79).

la novela. Lo que Antonio percibe como un hecho más de la vida cotidiana, es percibido por el lector como la representación particular de un orden de valores que se camufla en lo dicho. Eso que se encuentra oculto en el texto es lo que Todorov (1980) llama

[...] la existencia de un secreto esencial, de algo no-nombrado, de una fuerza ausente y superpoderosa que pone en marcha toda la máquina de la narración. El movimiento [del autor] es doble y, en apariencia, contradictorio, lo que le permite comenzar una y otra vez: por un lado, el autor despliega todas sus fuerzas para alcanzar la esencia oculta, para develar el objeto secreto; por el otro, él trata de alejar eso oculto al máximo y lo protege hasta el final de la historia, y aún más allá. La ausencia de la causa o de la verdad [de tal secreto] está presente en el texto, más aún, es el origen y su razón de ser; el hecho es que, por su ausencia, lo hace resaltar. Lo esencial está ausente, la ausencia es lo esencial (p. 153).<sup>5</sup>

### “El inconsciente social del texto”

No se sabe cuándo se dijo inicialmente ni quién lo divulgó, pero lo supuestamente enunciado por la Wellbor se comenta entre los pescadores, se expande, penetra en el medio social y circula en la conciencia de los individuos a la manera de los intertextos en una obra. Nuestro objetivo es desmontar el mecanismo de lo que se dice socialmente —*doxa*— y mostrar su operatividad en la novela, para entender cómo afecta de manera sustancial a la pareja protagonista ese enunciado externo a ella. En otras palabras, se quiere develar “el inconsciente social del texto” (Duchet, 1979, p. 4)<sup>6</sup> para observar el funcionamiento de ciertos discursos sociales que provienen de un sujeto cultural dominante en el que “lo ideológico se ejerce con mayor eficacia” (Cros, 2003b, p. 11) porque lo penetra y determina su voluntad. Lo insinuado por la Wellbor termina permeando el discurso del protagonista y de la historia narrada.<sup>7</sup>

La novela de Echeverri Mejía relata, como ya lo hemos dicho, la vida de una pareja en el pequeño pueblo costero de Talara, en Perú, que debe enfrentar la pérdida de confianza en su relación luego de la llegada de la Wellbor. La historia se inicia en el momento en que Antonio regresa un día a casa sin haber podido

<sup>5</sup> Todorov afirma esto al analizar *La figura en el tapiz* (1896) de Henry James.

<sup>6</sup> Según Duchet, en una entrevista otorgada a Ruth Amossy (2005), “el discurso es lo importado al texto. Es una noción del discurso relacionado con los fenómenos de interdiscursividad, por eso es necesario captar la presencia en el texto de los discursos que vienen de fuera de él. El texto en sí no es un productor de discursos” (p. 130).

<sup>7</sup> Como precisa Cros (2009), el sujeto cultural está relacionado directamente con lo socioideológico, que es accesible solo “a través de lo que el sujeto dice, lo que él deja entender (sin olvidarse de lo que calla), es decir, a través de los significantes expresados o reprimidos” (p. 155).

pescar nada, situación que venía repitiéndose desde hacía varias semanas. Aunque él cree que es una simple “cuestión de mala suerte” (Echeverri, 1991, p. 9), ya que conoce bien su oficio, su mujer no piensa lo mismo; el recelo de ella aumenta cuando Antonio le dice que esa noche debe zarpar de nuevo porque siente que es su “obligación” (p. 10), no solo con ella y sus hijos que padecen necesidades, sino también con los tenderos a los que les debe mucho dinero. María, una chola venida de la sierra andina, no quiere que su marido se embarque en el viaje porque la noche anterior ha tenido sueños que auguran una tragedia para Antonio. A partir de ese momento, se desencadena un conflicto verbal y moral entre la pareja porque ninguno se pone en el lugar del otro. Antonio no cree en las premoniciones de su mujer —válidas entre los nativos de la sierra—, mientras que ella le cuestiona a él su indiferencia y escepticismo con respecto a sus presentimientos. A medida que la pareja se ve abocada a una aguda confrontación sin salida por la difícil situación económica que atraviesan, un clima de desconfianza y silencios se interpone hasta poner entre paréntesis sus afectos y sus vidas. Esta situación hace resurgir prejuicios inesperados de la cultura a la que ambos pertenecen, sin que nada puedan hacer para remediar la incomunicación que los invade y enajena. No se avizora una solución inmediata, debido a las exigencias impuestas por la empresa pesquera estadounidense que se ha instalado en el lugar y ha alterado la economía de subsistencia de los lugareños.

Antonio y María son dos seres escindidos por las circunstancias que no pueden reactualizar la palabra mediante el diálogo, no se apoyan el uno en el otro y tampoco piensan que dicho diálogo los pueda liberar de los propios afanes y del solipsismo en que han caído muy a su pesar. Los apremios económicos, ajenos a su voluntad, se interponen entre ellos como un muro de contención que impide el diálogo y el voto de confianza que necesitan para sortear los obstáculos del presente. Mientras no logren superar esa barrera ni se despojen del caparazón que les impide acercarse y escucharse mutuamente, cada uno permanecerá invisible para el otro. Antonio y María no parecen estar atentos al murmullo del otro que reclama una presencia; se hallan inmersos en su propio eco, que los obnubila como consecuencia de la nueva algarabía venida de fuera: específicamente de lo dicho por la Wellbor, que cambia por fuerza mayor los modos de vida y la comunicación auténtica. Los dos protagonistas encarnan, pues, dos visiones culturales distintas del mundo. Son dos voces autónomas que expresan su propia desazón interior y sus incertidumbres en un entorno que poco a poco los ha ido aislando. Sin embargo, una visión hace posible la otra, gracias a la palabra manifiesta cuando esta es posible o silenciada cuando las circunstancias asfixian. Esto es lo que Bajtín llama “la heterogeneidad mostrada

y constitutiva”, es decir, el otro es siempre “el otro de un otro y, a su vez, interlocutor y discurso” para el otro (Malczynski, 1992, p. 79).<sup>8</sup> De todas maneras, al inicio de la historia las palabras parecen enclaustradas porque ninguno escucha al otro. Se diría que la heterogeneidad dialógica que los habitaba antes de la llegada de la compañía extranjera se ha convertido ahora en un círculo monológico, por esa presencia intrusa, extraña, alienante que ha llegado con una nueva *doxa* hegemónica y, por ende, excluyente.

La novela está mediada por un juego de opuestos —un *antes* y un *después*— que mantiene en vilo la historia narrada: tiempos de buena pesca y “rachas de mala suerte” (Echeverri, 1991, p. 12);<sup>9</sup> momentos de abundancia y de escasez; épocas de confianza en sí mismos, y de convivencia familiar, y tiempos de desconfianza y confrontación personal. Antes, cuando la pareja vivía en Ilo, extremo sur del Perú, y no había presencia de compañías pesqueras extranjeras, los pescadores del lugar no tenían preocupaciones sobre qué pescar ni de cómo vivir; en su lugar, abundaba la pesca y la vida corría sin contratiempos. Eso bastaba para vivir dignamente, como bien lo recuerda Antonio: “eran tiempos formidables y cada semana hacíamos dos pescas maravillosas” (p. 34). Era un tiempo en que no se cruzaban la suerte y el azar, las malas rachas eran desconocidas y los hombres convivían armoniosamente con el mar. Los pescadores cazaban lo necesario para vivir sin premuras económicas, no había usufructo de por medio y por eso los peces abundaban. Esto se acaba en el momento en que llega la Wellbor y determina que en adelante solo comprará tiburones, cuya pesca extensiva como objeto productivo excluyente, según lo hemos dicho en líneas anteriores, hace que comiencen a escasear y los pescadores se vean obligados a aventurarse mar adentro, con los riesgos que ello implica.<sup>10</sup> Así lo constata Antonio: “lo curioso es que antes

<sup>8</sup> Escrita en los años cincuenta, la novela de Echeverri se inscribe en la corriente existencialista de la época, en la que son relevantes los temas de la subjetividad, la angustia existencial, la relación entre un *yo* y un *tú* como *otro yo* que libera o aliena; eso se observa ya en *El ser y la nada* (1943), de Sartre. “El problema del otro es una de las grandes conquistas de la filosofía existencial”, afirmaba Mounier (1968, p. 109) en 1946.

<sup>9</sup> Este lema inaugura la novela: “yo creo que es cuestión de mala suerte” (Echeverri, 1991, p. 9), “es una racha de mala suerte” (p. 12); y con él se cierra: “en realidad es una racha de mala suerte” (p. 55), pero va cambiando el sentido según avanza la historia y la actuación de los personajes.

<sup>10</sup> La competencia es cada vez más desigual entre los rústicos botes de los nativos y los grandes barcos pesqueros extranjeros. Antonio se lamenta de las dificultades para pescar ahora y las razones de ello. Incluso lo que antes satisfacía las necesidades del pueblo y generaba gusto en esa actividad pierde todo valor de uso, hasta el punto de cambiar las prácticas de consumo de la población. Así, la caza y venta de los tiburones ahora solo sirven para comprar otros productos procesados que vienen del interior y fuera del país. Los pescadores se sienten casi obligados a darle la espalda al mar que los nutría antes y les daba tantas satisfacciones.

de venir los gringos de la Wellbor los veía uno por todas partes y ahora escasean los malditos” (p. 27). Hablando con el Cholo, compañero de faenas, Antonio contrasta esas dos épocas que se oponen diametralmente. Un antes cuando los dos hacían “pescas maravillosas”: “¿Recuerdas aquella ocasión cuando usamos el mismo cebo para cinco tiburones?” (p. 34); y un presente que deja un sabor amargo porque los tiburones han desaparecido y las deudas aumentan. En ese antes, la conciencia de María no estaba invadida por los “malos sueños” ni la de Antonio por la “mala suerte”; tampoco anidaba entre ellos la desconfianza ni proliferaban las necesidades. Con la presencia de la Wellbor no solo se ha alterado la vida de los habitantes, sino que se han desestabilizado la cadena productiva y la convivencia familiar: María duda de Antonio y viceversa; ella desconfía de los tenderos, que abusan de la buena fe de él; y todos dudan de las buenas intenciones de la multinacional porque a esta le es indiferente el destino de los nativos y solo cuenta la cantidad de tiburones que depositen en su factoría. Si antes la pareja llevaba una vida familiar apacible, ahora se ha vuelto un infierno temido a causa de las medidas impuestas por la compañía, que los ha ido arrinconando en lo económico y, como consecuencia de esto, lo afectivo y lo emocional también se ven profundamente afectados.

Antonio, María y los de su clase representan un “sujeto cultural” cuya función es *anclar* en la *conciencia* de su comunidad un orden de valores y representaciones que vienen de fuera, de la ideología de la clase dominante. El sector de la clase marginal, consciente o inconscientemente, “asimila e internaliza” dichas representaciones que circulan en forma de prácticas discursiva e ideas, pero no tiene ningún poder de control a nivel individual sobre esa “memoria colectiva, sobre los sistemas socioideológicos y culturales dominantes que operan de manera independiente de los individuos mismos” (Cros, 2003a, p. 32).<sup>11</sup> El sujeto cultural que cobija a los dos protagonistas —y al pueblo— es satelital y permeable, por no tener la más mínima incidencia sobre las instituciones o formas de poder; sin embargo, reproduce los valores del sujeto cultural dominante. Desde una focalización cercana a cada protagonista, Antonio y María representan, cada uno en sí mismo, un sujeto cultural distinto del otro que las cir-

<sup>11</sup> Para Cros (2003a), el sujeto cultural es “un espacio complejo, heterogéneo, conflictivo [...] en el que se encuentran redistribuidos los trazados semiótico-ideológicos de una serie de sujetos transindividuales”, cuyo número e importancia “varían según los individuos” (p. 28). Pero también lo define como una “instancia mediadora” entre la lengua y el discurso; en “cuanto señuelo del otro entre el Ego y el semejante [...], participa en el sistema que amordaza al sujeto del deseo” y “se manifiesta y habla en el enunciado” (p. 27).

cunstances develan y ponen en confrontación. Antonio representa la visión del habitante costero humilde y no educado, trabajador raso e inherentemente machista. Al contrario de él, María porta la visión de su comunidad: la de los cholos de los Andes, fundada en su cultura ancestral, indígena y mestiza, que se siente conminada socioeconómica y culturalmente cuando desciende de las altas montañas para vivir en los pueblos urbanos y costeros. El Cholo,<sup>12</sup> que acompaña siempre a Antonio en su labor de pesca y se ha instalado en Talara buscando una vida menos dura, viene también de la sierra y tiene los mismos gestos, usanzas y creencias que María. Ambos siguen preservando rasgos de la cultura heredada de sus ancestros —aún luego de su emigración hacia la costa—, aunque el contacto con los ciudadanos va cambiando sus actitudes, tal como lo percibe Antonio cuando María le pone en evidencia la manipulación de los tenderos hacia él con los supuestamente solidarios créditos a su familia. Desde la perspectiva del novelista José María Arguedas (2013), podríamos decir que María y el Cholo representan la cultura del “zorro de arriba”, la de los nativos de la alta cordillera andina, y Antonio la del “zorro de abajo”, el mundo urbano y costero (p. 22);<sup>13</sup> pero tanto ellos como Antonio, por su precaria situación socioeconómica, representan un mismo sujeto cultural que tiene todas las características de una comunidad *folk* —es decir, una comunidad pequeña, aislada, homogénea, con escasa división del trabajo, poca movilidad, baja escolaridad, mínima comunicación hacia el exterior y ningún efecto sobre las instancias de poder (Pérez, Ávila y Soriano, 2002, pp. 90-92)—.

<sup>12</sup> La noción de *cholo* tiene distintos orígenes, según la cultura peruana y el cronista que la utilice. Es probable que su primera aparición se halle en *Nueva corónica y buen gobierno* (1615), de Felipe Guamán Poma de Ayala: “Que el cholo y sanbahigo pague el pecho y tributo, y a de acudir a todos los servicios personales de este reyno” (Seligmann, 1998, p. 309). Según Seligmann, “la categoría *cholo* se originó en el siglo XVI durante la Colonia española cuando se diseñaron los principios legales para clasificar a la población indígena del Perú en un sistema de castas según las características raciales” (p. 308). El cholo era doblemente mestizo en su origen porque era hijo de una india y un mestizo real —este, a su vez, era hijo de un español y una india—.

<sup>13</sup> He aquí los versos populares que cita Arguedas (2013): “Cerro arriba, culebra / cerro abajo, culebra / bandera peruana, culebra” (p. 67). En estos versos, Arguedas nos sugiere que tanto los habitantes andinos como los de la costa son personajes del mismo pueblo, aunque unos y otros representen el mundo a su manera. Con Cros, diríamos que representan un mismo sujeto cultural. En un pasaje de la novela de Arguedas se observa a varios personajes del pueblo en un prostíbulo, en particular a una chola prostituta que baila, canta y desafía a un hombre a danzar —en ese momento la chola canta los versos citados—. El obrero abandona acobardado el lugar porque no soporta los asedios de la chola y la arena que le ha arrojado a los ojos. Las cholas-prostitutas son las que imponen su ley en el lugar, a pesar del machismo físico y verbal denigrante contra las mujeres, sobre todo de origen indígena. Arguedas, que bien conocía la cultura indígena por haberse criado en ella, reivindica lo profundo, misterioso, inextricable de ella; también denuncia todas las exacciones que sus originarios han tenido que padecer desde la conquista hasta el presente. En la novela de Echeverri, cuando el Cholo tiene dinero se lo gasta todo en los prostíbulos donde predominan las cholas.

En la medida en que esos tres *yo* —María, Antonio y el Cholo—, reunidos bajo un solo individuo cultural satelital y sometido, se comunican y comparten experiencias de vida y tradiciones comunes sin una clara conciencia de ello, un sujeto cultural dominante y distinto —la compañía estadounidense— aflora y se impone como un *yo* único que determina lo que vale y lo que no. Por su acción tentacular y sus efectos sobre la vida del pueblo, el sujeto cultural representado por la compañía y que aparece en el texto sin voz ni rostro real termina siendo un ente engullidor del cual todo el pueblo depende directa o indirectamente. Con Cros (2003a), diríamos que ese sujeto cultural es “la máscara de todos los otros” (p. 21); los demás son simples remedos de dicho sujeto cultural dominante que se revela como una totalidad y voz hegemónica.<sup>14</sup> Desde esta perspectiva, los dos protagonistas y los habitantes de Talara constituyen una entidad colectiva satelital que se ve confrontada por una sola: la dominante de la compañía Wellbor.<sup>15</sup> Puesto que no hay una imagen real de los dueños de la compañía —es decir, alguien que hable, mande o a quién servir, salvo la factoría que recibe la pesca y paga—, el poder se esfuma en una entidad abstracta que finalmente decide y a la cual todos deben someterse sin posibilidad de refutación porque no existe como tal; luego, se convierte de manera simbólica en una entidad totalizante o Minotauro que nadie ha visto pero es temido por su rugido y antropofagia amedrentadores. En este caso, como lo sugiere Cros (2013), “si desaparece la autoridad” como algo formal —es decir, “si desaparece el espacio sagrado de referencia” de esa autoridad—, “desaparecen los límites del poder”. La compañía estadounidense se vuelve omnímoda por su omnipresencia y control absoluto.

Ese *yo* total del capitalismo, como antifaz del *yo* de todos los demás, ejerce su dominio y altera por completo la vida de los protagonistas y del pueblo. La vida cotidiana del lugar, la convivencia entre los habitantes, la armonía familiar y la manera particular de ver el mundo de Antonio y María se van

<sup>14</sup> La cultura que los distintos sujetos culturales de una comunidad portan consigo funciona, en el criterio de Cros (2003a), “como una memoria colectiva que sirve de referencia” y “garantía de fidelidad” que el sujeto colectivo debe mantener en la imagen que forma de sí mismo (p. 17).

<sup>15</sup> A este propósito, Cros (2016) sostiene que “el sujeto cultural implica un conjunto de sujetos colectivos que de por sí es un Todo constituido como un sistema que no se puede reducir a la sencilla adición de dichos sujetos; sin embargo, este sujeto cultural convoca a sujetos colectivos muy diversos, lo cual supone una gran variedad de visiones del mundo”. Cros agrega que “el sistema, en consecuencia, comprende zonas de contradicciones que proceden de la manera como han sido interiorizadas las visiones del mundo respectivas de los sujetos colectivos implicados a lo largo de una existencia. Estas contradicciones producen efectos que borran, pervierten o problematizan el impacto inicial de lo que podría haber sido la interiorización de cada una de estas visiones, si no hubiera chocado con una (o más) visión(es) diferente(s) o incluso, en algunos casos, contradictoria(s) ya presente(s) en el todo ya constituido”.

al traste cuando la Wellbor se instala en el lugar. Mediante su accionar hace que su *doxa* implícita circule bajo la modalidad de “radio bamba” para que todos sepan,<sup>16</sup> como dice la expresión popular, que “un nuevo gallo ha llegado a cantar al gallinero”. En este sentido, la *doxa* —que es lo evidente e impersonal— se torna en algo necesario porque es lo que todos dicen y piensan; con esto se “forma un sistema maleable donde un *topos* puede ‘ocultar otro’” (Angenot, 1989, p. 29). Antes se elogiaba la pesca del atún y del bonito porque de ellos se vivía, pero ahora lo único que tiene valor y que la compañía compra son los tiburones; así, bajo la égida del “valor de cambio, las relaciones sociales de las personas se transforman en un comportamiento social de las cosas; el poder de las personas es transformado en poder de cosas” (Marx, 1980, p. 93). Mediante las leyes del mercado capitalista sin trabas, el nuevo sujeto cultural se arropa y disimula con la única voz que se escucha, el sometimiento al mejor postor. Lo que antes representaba un valor de uso y de cambio —la pesca tradicional que brindaba no solo sustento económico sino también seguridad e identidad—, en el presente predomina únicamente con el valor de cambio. La pesca tradicional ha perdido valor y ahora solo sirve de carnada para atrapar lo que realmente se cotiza —el tiburón—, siguiendo la oferta y la demanda. Bajo esta ley irrefrenable y voraz, se desplaza el objeto de valoración porque ha nacido un nuevo mito de consumo. Antonio expresa así esta situación: “Ahora pescamos atunes y bonitos y los pescamos, no para calmar el hambre de los habitantes del puerto, sino para arrojarlos al agua como carnada de tiburones” (Echeverri, 1991, p. 34).

No es que en ese momento el tiburón sea un producto comestible que interese a los pescadores de Talara —como sí lo son el atún y el bonito—, sino que lo único que se rescata de él, según la Wellbor, es el aceite de su hígado, y lo demás se desecha. Antes de la llegada de la compañía, los tiburones no representaban nada para los pescadores, salvo una especie marina más, pero ahora la valoración artificial de su aceite tiende a romper ese equilibrio natural con la pesca desmesurada. Lo que antes era parte del paisaje natural marino, adquiere ahora una connotación negativa y enajenante: los tiburones son algo “cochino” que está alterando sus vidas. Antonio se lamenta así de tales circunstancias: “uno quisiera pescar los peces que a uno le gusta y no esa porquería de tiburones que yo los quisiera asesinar sin pescar. Y para colmo de males, escasean los mal-

<sup>16</sup> La bamba es un vocablo popular para designar la boca, sobre todo en Cuba y zonas costeras del Caribe. La “radio bamba” es la “emisora inexistente de donde parten los rumores y los bulos” (RAE, 2014). En 1966 Celia Cruz hizo memorable la expresión con su canción “Bamba colorá”.

ditos” (p. 27). Parodiando esta situación, la vida familiar e íntima de los protagonistas se ve afectada por la exigencia impuesta por la Wellbor al punto de fisurarla hasta la médula. De este modo, se da una extrapolación entre los términos con los que se trata a los tiburones y los que utilizan los protagonistas en las situaciones de máxima tensión y de rabia incontrolada. En varios momentos de molestia y reacción violenta contra María por sus funestos pronósticos, Antonio se siente como lo peor, como “un puerco” (p. 24). Desde una perspectiva semántica, “porquería” se relaciona con lo sucio o con lo que ensucia y huele mal. Desde el punto de vista de la representación, la frase enunciada por Antonio —“su cochino aceite que sirve para remedio” (p. 33)— designa algo negativo para Antonio y lo contrario para la Wellbor. Mientras para la compañía el aceite de tiburón representa ganancias gracias al sofisma de remedio, para Antonio —representación individual— y para otros pescadores —representación colectiva— significa escasez de ingresos, deudas y un producto inútil porque no se consume. Es ahí donde los dos sujetos culturales entran en colisión: el dominante, el que impone la Wellbor por su peso económico; y el dominado, el pueblo pescador que pone la fuerza de trabajo.<sup>17</sup> La Wellbor está haciendo de la vida de los pescadores algo insoportable, los ha contaminado al ir tras la caza de tiburones “malditos” cuyo aceite es considerado “cochino” porque no es comestible. La compañía ha ensuciado la relación entre los pescadores, así como entre Antonio y su mujer. Esa imagen de algo perturbador y alienante, que ha llegado y anuncia una tragedia, se extrapola a los sueños de María que ella considera “malos y “sucios”; asimismo, se evidencia también en las palabras resentidas y ofensivas que ambos intercambian cuando la comunicación se ha hecho pedazos. Para él, ella se ha convertido en una “piojosa”, “maldita”, “enferma”, “sucia”; y para ella, él no es más que un “cerdo”, “diablo”, “hijo de perra”, “peste”, “demonio”, “guano”. En el transcurso de la narración, cada una de las palabras, sean positivas o negativas, tiene “un significado diferente en el código existencial del otro” (Kundera, 1986, p. 43). Detrás de estas pullas, que van y vienen como dardos envenenados, se esconde un profundo desarraigo, un “olvido del ser” en el sentido de Heidegger, un olvido del mundo de la vida y una “caída en el odio espiritual” (Husserl, 1981, p. 358). Habrá que esperar hasta el final para que estas saetas emponzoñadas se conviertan en palabras solícitas, una vez que Antonio tienda su mano a unos naufragos indefensos.

<sup>17</sup> Cros (2009) afirma, con razón, que “como hecho semiótico-ideológico, el sujeto cultural no cesa de trabajar” todo el tiempo, tanto en la sociedad como en la “producción textual”. Un sujeto cultural que se manifiesta a través de trayectos de sentidos complejos, heterogéneos y contradictorios (p. 176).

## “Cochino aceite que sirve para remedio”

Es apenas una breve expresión en boca de Antonio que se convierte en un todo altamente significativo por el grado de condensación de sentido en su mínima forma expresiva.<sup>18</sup> Al imbricarse y refractarse en el texto, este segmento “emerge con un nuevo significado” (Cros, 2016), el de la alienación venida de fuera, la de la compañía extranjera. Los lemas “servir” y “remedio” adquieren una nueva connotación al quedar vinculados bajo la mediación de la preposición “para”,<sup>19</sup> que viene a cumplir la función de objetivo utilitario. Si antes lo que servía para remedio tenía el sentido de restablecer la salud y servir como una cura —valor cualitativo—, ahora dicha expresión se ha impregnado de un sentido contrario, es decir, como valor de cambio. Este sentido “atrae la atención sobre sí mismo y sobre el nuevo referente” que parece introducir, “gracias a la facultad que tiene de infiltrarse en un momento determinado en la sociedad” de Talara “como producto de una actividad determinada” (la pesca de tiburones) (Cros, 2013). En el Talara de antes de la compañía Wellbor, cada quien se dedicaba a las actividades que considerara adecuadas para su subsistencia y los habitantes vivían en armonía con su entorno, como podemos apreciar en el siguiente diálogo entre Antonio y María, cuando ambos vivían en Ilo y no tenían las preocupaciones del presente:

—Era distinto allá en el sur, en Ilo, cuando pescabas atunes y bonitos.

—En Ilo —respondió él—, había también rachas de mala suerte.

—Sí, dijo ella. En realidad había rachas de mala suerte, las había, pero esas rachas de mala suerte no tenían importancia. En Ilo tú zarpabas en la mañana y regresabas en la tarde (Echeverri, 1991, pp. 20-21).

<sup>18</sup> Cros (2003), siguiendo a Lotman, sostiene que el texto literario es “la forma más económica posible de acumular información” (p. 132).

<sup>19</sup> El diccionario de María Moliner (2000) precisa que servir significa “hacer una cosa cualquiera para otro que le manda o paga o al que está sometido o quiere agradar” (p. 1275). Lo que sirve y vale en ese momento en Talara es el aceite de tiburón, como en el pasado lo hicieron el oro, las especias, el algodón, el caucho, la quina, etc. Con una avidez siempre insatisfecha, las multinacionales dirán, posteriormente, que ha aparecido en el mercado otro producto generador de un mayor rendimiento económico y cambiarán sus objetivos de explotación. Las multinacionales determinan según sus intereses lo que vale en cada momento y no escatiman la manera de apropiarse del nuevo objeto y materia prima fetiche, aunque tengan que arrasar sin moral a algunas personas, al medio ambiente y demás obstáculos encontrados en su camino, como ha sido la ley inmutable de la economía a través de la historia. Ante el nuevo objeto de valoración en términos de productividad y rentabilidad, se produce una nueva reificación. Tal como afirma hoy la agencia europea Euribor, la competencia por las materias primas “nos hace entender el porqué de muchas guerras y movimientos estratégicos” (López, 2014). Como dice el científico Joel B. Finkelstein, “el interés público en el cartilago de tiburón ha sido impulsado más por el *marketing* que por la ciencia” (Basulto, 2018).

Y más adelante afirma con añoranza: “Un día de estos pondré rumbo al sur, a Ilo, y pescaré a mi gusto pescados que me gustan” (p. 34). Pero ahora todo ha quedado limitado por una sola forma de mercado que exige un tipo de pesca exclusiva. Así, la actividad de los pescadores queda sometida a una economía de mercado impuesta por las trasnacionales, que en el siglo XX se “convierte en la fuerza dominante [...] que abarca a toda la sociedad” (Polanyi, 2007, p. 69).<sup>20</sup> Ahora lo único que cuenta es el mercado globalizado, y en el funcionamiento de esta práctica se observa “la ausencia cínicamente confesada de cualquier motivo racional que no sea el provecho inmediato [...] y, sobre todo, la imposibilidad de identificar a los verdaderos dueños [...], los accionistas”, quienes ejercen una enorme presión “sobre la estrategia económico-social. En estas nuevas relaciones de producción y nuevo sistema de dominación, el poder es tanto más implacable cuanto que los que lo ejercen se quedan fuera de alcance y protegidos por el anonimato” (Cros, 2013). El pescador humilde califica este sistema de “cochino”, porque ha pervertido y desnaturalizado su propia labor, un oficio sano y productivo en el que nadie sacaba provecho del otro. Así, lo que “sirve para remedio” termina siendo trastocado por el significante que le precede: el de “cochino”. La paradoja queda establecida: lo que supuestamente trae beneficio para la salud se desvaloriza al afectar y destruir la vida de los pescadores, que proveen ese mercado. Esto es lo que Polanyi (2007) llama la “ficción del mercado”, pues pone a las personas y a la naturaleza en manos de ese tótem que se mueve con su propia lógica y leyes. Esta máquina de producir prosperidad material ha sido y es animada por dos motivaciones únicas: “el hambre o la ganancia” (p. 70). De un lado, el hambre de la mayoría que trabaja duro y teme ser privada de lo necesario para sobrevivir —por eso se somete a esas leyes implacables—; y de otro lado, la avidez de los patronos que son una minoría y viven del trabajo de esa mayoría.<sup>21</sup>

<sup>20</sup> Para Polanyi (2007), esta economía de mercado se define como “la capacidad de unificar todo un conjunto de motivaciones y valoraciones para dar lugar en la práctica a lo que la sociedad había defendido como ideal: la identidad entre el mercado y la sociedad” (p. 69).

<sup>21</sup> Esto es lo que Polanyi (2007) llama la “ficción del mercado que pone el destino del hombre y de la naturaleza en manos de un autómatas que se mueve por su propia lógica y leyes”. A partir del siglo XX, todo queda determinado por las necesidades de unos y la codicia de otros. “El mecanismo del mercado ha creado la ilusión de un determinismo económico que se supone constituye una ley común a todas las sociedades humanas [...]. Si las clases sociales son determinadas directamente por el mercado, otras instituciones se ven afectadas indirectamente por él: el Estado, el gobierno, el matrimonio y la educación de los niños, la organización de la ciencia, la educación o la religión, las artes [...], incluso la vida privada, todas estas instituciones operan bajo el modelo utilitarista [...]. Los efectos derivados del sistema de mercado se hacen sentir en casi toda la sociedad” (pp. 70-72).

De la factoría extranjera proviene de facto la voz y *doxa* que determina lo que ella estima como valor: el aceite de tiburón. Dicha *doxa* funciona como un “discurso social” dominante que conlleva y reproduce las opiniones que circulan a diario —“los lugares comunes de todo tipo, las ideas recibidas, los estereotipos, etc.”—<sup>22</sup> y “emergen de manera concreta” detrás de ella (Amossy, 2010, p. 85).<sup>23</sup> Basta que una sola vez se escuche que la factoría solo recibe tiburones para que esa *doxa* se expanda gratuitamente entre el pueblo como un eco sin contención y el rumor se vuelva ley. Esa *doxa* puede cambiar según los vaivenes del mercado sin rostro ni moral, para el cual los seres individuales pierden su carga de subjetividad hasta convertirse en piezas de un engranaje sin fin. Es ahí donde se produce su reificación, es decir, cuando toda actividad humana productiva se transforma en una mercancía, en un objeto de circulación e intercambio bajo las leyes anónimas de la oferta y la demanda. En este sentido, como lo señala Zima (1985), “la anonimidad de esas leyes está en el origen de la reificación de los objetos, en la medida en que ella borra su condición de productos humanos para satisfacer ciertas necesidades y privilegiar su carácter de simples mercancías, de objetos de intercambio” (p. 27).<sup>24</sup> Como una segunda naturaleza, el capitalismo está “omnipresente en su multiplicidad inextricable” (Lukács, 1971, p. 66), es un mundo poderoso al cual nada se le escapa, que petrifica no solo el trabajo sino también las relaciones sociales y laborales, convertidas en algo “extraño, inepto”, incapaz de “despertar la interioridad” (p. 66). En definitiva, el mundo capitalista termina convirtiéndolo todo en “un osario de interioridades muertas” (pp. 66-67). En ese sentido, tal como lo expresa Polanyi, el sistema de mercado lleva a la “desocialización y deshumanización de la actividad económica y por eso no es psicológica-

<sup>22</sup> El discurso social es entendido por Amossy (2010) como “el espacio discursivo global en el cual se articulan las opiniones dominantes y las representaciones colectivas” (p. 85). Tempranamente, Angenot (1989) lo define como “todo lo que se dice y escribe en un estado de sociedad; todo lo que se imprime, se habla públicamente o se representa hoy en los medios electrónicos [...]. Llamamos ‘discurso social’ no a ese todo empírico, cacofónico y redundante, sino a los sistemas genéricos, los repertorios tópicos, las reglas de secuencia de enunciados que, en una sociedad dada, organizan lo decible —lo narrable y opinable— y aseguran la división del trabajo discursivo” (pp. 13-14).

<sup>23</sup> En el presente diríamos que la *doxa* predomina y se impone sin atajo alguno gracias a la globalización de las redes sociales, de las que es casi imposible zafarse por estar motivadas por la extrema subjetividad y el narcisismo. Redes en las que todo se vale, sobre todo mentir. Es lo que ha terminado por llamarse la postverdad o *fake news*. En estas redes es necesario figurar a cualquier precio, así sea pisoteando los hechos y la realidad misma. Todo se vale en las redes sociales con tal que un yo anónimo y desteñido emerja. Es lo que Orwell (1970) vaticinaba desde 1949 en su novela *1984*: “si todos los testimonios decían lo mismo, entonces la mentira pasaba a la Historia y se convertía en verdad” (p. 36).

<sup>24</sup> Agrega Zima (1985): “en este anonimato del mercado los objetos aparecen como independientes de la voluntad humana y [...] como cosas [...]. En una sociedad determinada por el valor de cambio, el valor intrínseco de las cosas y su valor de uso tiende a ser borrado a los ojos de las personas” (pp. 26-27).

mente defendible. En consecuencia, puede conducir a la resocialización fantasmática en la que caen los totalitarismos” (Caillé y Laville, 2007, p. 100).

Ni Antonio, ni el Cholo, ni ningún otro son Antonio ni el Cholo ni nadie. Son solo dos humildes y anónimos pescadores que utilizan el bote número tal, que pescan tal cantidad de tiburones cuando pueden y los venden por un valor  $x$  según la oferta y demanda del momento. Bajo ese sistema, los pescadores y tiburones terminan siendo objetos de un mismo proceso, son cosificados. Lo exigido ahora por la factoría deviene *doxa* cuando el primer pescador escucha tal demanda y se encarga de que el rumor se vuelva ley. Siglos atrás, dicha *doxa* había sido caracterizada por Montesquieu (1823) cuando afirmaba que “hay cosas que todos dicen porque se dijeron una vez” (p. 399). Así, la factoría se convierte en la representación de un valor de cambio y una *doxa* sin necesidad de constituir un discurso explícito. *Doxa* que cada pescador se encarga de reproducir entre sus semejantes para convertirse, según Ducrot, en una “creencia hecha causa común dentro de una colectividad en particular” (Amossy, 2010, p. 100). Para Octavio Paz (1986), la *doxa* es algo que deshumaniza porque está construida de expresiones verbales a las cuales

[...] les falta el elemento voluntario y personal y les sobra la espontaneidad casi maquinal con que se producen. Son frases hechas, de las que está ausente todo matiz personal [...], carecen de una dimensión imprescindible: ser vehículos de relación. Toda palabra implica un interlocutor. Y lo menos que se puede decir de esas expresiones y frases con que maquinalmente se descarga nuestra afectividad es que en ellas el interlocutor está disminuido y casi borrado. La palabra sufre una mutilación: la del oyente (p. 46).

Si la factoría se proyecta como imagen totémica en relación con Antonio y el Cholo, la misma representación adquieren los grandes buques pesqueros extranjeros que arrasan con la pesca de tiburones por medio de sus recursos tecnológicos y abandonan a su suerte a los botes pequeños —como el del protagonista, cuyas bujías, elementales para su funcionamiento, son fiadas—. La factoría y los grandes barcos de la compañía son el símbolo de un *yo* dominante que representa una única ley: la competencia sin freno y el usufructo inescrupuloso de bienes básicos en territorios ajenos. De esta manera, “la ficción del mercado entrega la suerte del hombre y de la naturaleza en manos de un autómatas impulsado por su propia lógica y leyes” (Polanyi, 2007, p. 70). Dicho autómatas y sujeto cultural sostiene y configura su propia *doxa* porque, como expresa Bourdieu (1994), esta reviste y produce “un punto de vista particular, el de quienes dominan que buscan hacerlo válido para todos, es decir, universalizarlo hasta convertirlo en una realidad de hecho, en un Estado” (p. 129). Entre los pescadores desprotegidos y la factoría no se discute la *doxa* sino que simple-

mente se acepta. Es la ley no cuestionada de Goliat que no se refuta, no tiende puentes hacia el otro, no necesita del verbo, sino de la fuerza incontestada y de la *doxa* a cuyo acatamiento se ven abocados todos: por un lado, los pudientes del lugar —farmaceutas, tenderos, cantineros—,<sup>25</sup> quienes más se benefician cuando hay buena pesca y por eso fian, callan y no ven; por otro lado, los sin recursos que dependen de su fuerza de trabajo cuando hay labor. Al final los dos grupos, ambos nativos del lugar, salen perdiendo porque la compañía extranjera los devora a ellos mismos y a las materias primas existentes, para luego abandonar el lugar cuando ya solo queden por explotar una tierra y un mar yermos, rodeados de bagazos humanos. Este es el nuevo sujeto cultural que llega al lugar, se instala y reina, al cual todos deben acatar al no haber disyuntiva. Es la representación de la nueva práctica discursiva dominante, manifestada como un todo absoluto que determina conductas, ideologías, modos de vida y de pensamiento.

### Romper la escafandra monológica

La trama de *El hombre de Talara*, de Echeverri Mejía, comienza desde el momento en que Antonio pasa días y semanas sin pescar, generando con ello sueños fatídicos en su mujer. Esto lleva a una situación de confrontación entre la pareja cuando cada uno, violentado por las palabras del otro, lanza sus peores ultrajes; especialmente Antonio que, ante los temores y silencios de María, la maltrata y luego se lamenta: “es la primera vez que lo hago y no me gustaría volverlo hacer” (Echeverri, 1991, p. 23). Desde la llegada de los barcos estadounidenses, Antonio no logra una buena pesca que le permita saldar las deudas acumuladas con los tenderos del pueblo, agravando la relación entre la pareja. La irritación y la angustia aparecen en todo, incluso los cuerpos y el sitiado espacio afectivo. María atribuye esta desdicha a sus “malos sueños”, que anuncian algo terrible para su marido. En la vida de la pareja, la mala suerte ha llegado y la comunicación se ha roto porque previamente se ha hecho cisco la economía familiar. Es ahí, en esa lucha contra la alienación ve-

<sup>25</sup> El interés de los comerciantes cuando los pescadores tienen fortuna en la pesca se revela en las palabras del Cholo: “cuando entramos con buenos peces me fian. Las mujeres van al puerto, ven los peces y me fian. Los cantineros van al puerto, ven los peces y me fian” (Echeverri, 1991, p. 46). Pero también se observa en la novela la doble moral de los tenderos con respecto a Antonio, a quien fian con rabia sin expresarla verbalmente, sabiendo que luego les pagará todo: “Jonás lo vio alejarse: ‘¡Qué descaro el del tipo ese! No solamente le doy provisiones, le lleno la barriga a la india y ahora a toda su familia y ahora viene con el cuento de los zapatos [para su hijo Nel]. ¡Bonita suerte la mía...! Y lo malo es que si le suspendo el crédito se me larga, cambia de tienda y pierdo el dinero” (p. 27).

nida de fuera, donde la palabra y el diálogo se hacen necesarios para romper el cerco de aislamiento e incomunicación entre ambos: el diálogo es lo único que puede acabar con el lastre que ha dejado el monólogo instalado entre la pareja. Ante tal estado de desazón y dudas recíprocas, la incompreensión y la angustia debilitan toda comunicación y no les queda más que rumiar las palabras cargadas de resentimiento y vacías de humanidad. Sin duda alguna, la escasez de recursos para sobrevivir genera en la pareja un doble efecto: extrañamiento y alienación, términos asociados con elementos que provienen de fuera del ámbito familiar y que provocan con ello una especie de muerte lenta en ambos. Se trata de esa exterioridad en la que, siguiendo una idea de Ernst Bloch (1998), cada “uno se convierte en un extraño para sí mismo” y para los otros; “exterioridad hostil, desgraciada y, por lo tanto, involuntaria, totalmente ajena” a ellos mismos (p. 115). Por eso, al final de la novela recuperar la palabra mediada por un gesto previo de solidaridad es la única manera de liberarse de la carcasa de silencios que avasalla a la pareja: es luchar contra el solipsismo y estado de soledad que los aliena. Ambos necesitan salir de la escafandra monológica que los envuelve sin piedad y recuperar la palabra hecha diálogo. De esa manera, como lo sugiere Bajtín, para “luchar contra la cosificación del hombre, lo dialógico desempeña una función crucial” y “desintegra los principios monológicos” (Malcuzyński, 1992, p. 180).

Ante las adversidades económicas externas, Antonio y María se recluyen en su propio cubículo, abatidos por un destino incierto que no avizora cambios en lo inmediato. Durante varias semanas la pareja vive en túneles paralelos, agobiada por las dudas infundadas y la urgencia de comunicación; no saben que caminan uno al lado del otro royendo las palabras que quisieran decirse, porque están a punto de claudicar ante el abismo en que se encuentran. El manto sombrío de los infaustos sueños de María obnubila su conciencia, que la vuelve culpable de hechos que no le pertenecen, la confunden y no logra expresar salvo con frases inconclusas y silencios. Ante los sueños de María, Antonio podría pensar que ellos “anonadan” porque dejan “abiertas las puertas a esos monstruos” (Cocteau, 1957, p. 98). Son sueños que ponen al desnudo su amargura, ante la evidencia de los propios límites que “ensucian la vida y la hacen irrespirable” (p. 98). Por eso María se siente terrible cuando se los revela a su marido, pero nada puede hacer porque emergen de modo inconsciente; a través de ellos se avizora el “naufragio” (Echeverri, 1991, p. 11) de Antonio. La vida de la pareja se ha vuelto insupportable y constituye un combate en todo momento, como se observa en el siguiente diálogo:

—Si no fuera por los niños —dijo él—, me largaría. Eres la peor peste que he conocido.

La mujer se frotó el cuello y lentamente desplazó la mirada murmurando palabras inaudibles. Estaba desolada. Las últimas frases de Antonio resonaban en su cerebro como ecos de notas breves y agudas. De pronto dijo:

—Está bien... ¡Lárgate...! Ahora estoy segura de que hay otra mujer (pp. 15-16).

Si nos atenemos a la idea de Nietzsche (2005) de que “nuestro cuerpo no es más que una estructura social compuesta de muchas almas” (p. 43), el cuerpo y la conciencia de María se ponen en alerta porque su hombre ya no le habla, no la mira y no la toca como antes; presumiblemente la causa es que otros cuerpos lo han conquistado. Como un mecanismo de defensa, la conciencia de María prende las alarmas y esos seres involuntarios e inconscientes que la invaden salen a flote sin contención alguna, en forma de presagios sombríos, gestos de inconformidad, silencios que ahogan. Está convencida de que ha perdido a su hombre y que otras mujeres han atrapado a su infortunado pescador. Con la ausencia de los tiburones, el amor de la pareja parece haber huido, convertido en una playa vacía y un rescoldo apagado. Pero Antonio no logra comprender tal gestualidad y eso lo exaspera aún más porque no entiende los signos de angustia y pesimismo lanzados por María como si fuera una naufraga tierra adentro. Si bien ella solo piensa en el bienestar de su marido, Antonio se preocupa únicamente por la sobrevivencia económica de la familia en vista de que las deudas lo están asfixiando. Mientras esos dos estados de conciencia siguen por caminos opuestos, los prejuicios y malentendidos se interponen, impidiendo la comunicación entre ambos hasta convertirlos en dos islas solitarias.

Antonio piensa que todo es previsible, incluso considera la ausencia de tiburones como una situación temporal y espera que se supere pronto. Lo contrario pasa con María, cuya visión del mundo es distinta a los de la costa porque está profundamente enraizada en la cultura ancestral que sigue nutriendo su espíritu. Detrás de ese espíritu andino “repercute siempre vivo y vivaz el pasado más remoto y más próximo [...] por encima y por fuera del cual parece correr un prodigioso e inaudito río” (Nietzsche, 2000, p. 437). La actitud y gestos enigmáticos de María y del Cholo, que a veces exasperan y desarmen a Antonio, reflejan ese río subterráneo con sedimentos de muchos tiempos, sobre todo de épocas arcaicas en las cuales se fue consolidando un sujeto cultural singular andino —para quien, siendo ajeno a esa sedimentación, no es fácil comprender y menos decodificar en lo inmediato—. Incluso, este intuye que su desconocimiento de la lengua ancestral de ellos es ya un obstáculo para

saber cómo piensan y que si la conociera podría vislumbrar algo del alma de los andinos. La lengua es el espejo de la cultura de la cual deriva; quizá por eso Antonio se cuestiona cuando afirma que “si hubiese sabido el quechua las cosas con María y con el indio serían distintas” (Echeverri, 1991, p. 33). En María y el Cholo hay gestos y actitudes que Antonio a su pesar no puede entender por más que intente: aunque estén al lado de Antonio, son seres provenientes de una rica cultura antigua; los percibe distantes porque en lo profundo de sí mismos viven atados a otra manera de ser y pensar ajena a la suya. Por eso cuando cae la tarde el Cholo teme a los espíritus de la noche y a la muerte que traen consigo. Al observarlo y escucharlo, Antonio percibe que el Cholo piensa y actúa igual que María porque ambos son de la alta cordillera y él, en cambio, es costero, pero tal vez si “hablara quechua las cosas serían distintas” (p. 30). Cuando están solos en el mar Antonio intenta por todos los medios saber qué piensa el Cholo, pero es tarea infructuosa porque ni siquiera sus gestos revelan algo de su alma —incluso en las situaciones más difíciles—: “Antonio escrutó aquellos ojos oblicuos cuya opacidad cerraba todo contacto a los sentimientos” (p. 33). Es por esto que no logra descifrar lo que oculta esa mirada esquiva: “He visto cómo se niega a oírme, disimuladamente, con esta maldita malicia de su raza, metido en ese endiablado silencio que nada muestra ni nada dice” (p. 37), “como si todo lo extraño y misterioso de su vieja raza descansara sobre sus hombros” (p. 30). Esa percepción de Antonio se valida con aquella idea de José María Arguedas sobre la doble tragedia que sobrellevan los serranos cuando, casi siempre por necesidades económicas o desplazamiento forzado, se instalan en los pueblos costeros o grandes ciudades. Para Arguedas (1975), los andinos son “almas irreconciliables” que padecen “el doble rechazo: el de los de arriba y de los de abajo”, y por eso son “los más desarraigados del terruño” (p. 92).<sup>26</sup>

Los protagonistas se ven confrontados sin salida en lo inmediato mientras las condiciones económicas no cambien, pues estas determinan en realidad el diario vivir y los valores que imperan como un todo. Es necesario un golpe del destino para que esas dos visiones del mundo se reconcilien mediante un valor común en ambas: la solidaridad hacia los otros. Al final de la novela, el auxilio de los naufragos por parte de Antonio va a iluminar ese río invisible que se parece

<sup>26</sup> En su novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Arguedas (2013) sostiene que muchos de los serranos peruanos que bajaron de la cordillera andina a los puertos pesqueros del país “se descolgaron de las haciendas y comunidades en que estaban clavados como siervos o como momias, se desgalaron hasta aquí, al puerto [Chimbote], para coletear cual peces felices en el agua o para boquiar como peces en la arena” (p. 123).

mucho al suyo, pero nunca lo había hecho consciente. Con su sentido pragmático de sobrevivencia, Antonio considera que los aprietos económicos por los que pasa hacen parte de una simple “racha de mala suerte” (Echeverri, 1991, p. 12) que debe ocurrir. Él es un conocedor del mar y sabe que hay que esperar el momento oportuno; por eso hace caso omiso de los augurios en los que su mujer prevé el anuncio de la ruptura de la relación y la posible tragedia que se avecina. Los pensamientos de ambos van por caminos opuestos sin un punto de encuentro. En medio de esa atmósfera enrarecida flotan las palabras llenas de animosidad y de dolor. Los intentos vanos de comunicación y los diálogos entrecortados de la pareja, más que un punto de partida para la palabra —que implica un “suponer y presuponer al otro”, como diría Benveniste (1999, p. 95)—,<sup>27</sup> generan una polarización verbal, un alejamiento de la palabra. Cada uno se abandona y se repliega sobre sí mismo. En tal situación anómica, las palabras distancian y transgreden su propia condición; se vuelven espinas que ahondan las heridas, como se observa en este diálogo:

—Tú has cambiado. No eres el mismo Antonio de antes.

—Yo no he cambiado. Soy el mismo.

—No. No eres el mismo. Ahora ni siquiera me atiendes cuando te hablo. ¿Ves? Ahora, por ejemplo, te estoy hablando y ni siquiera me has mirado. Es como hablar con un palo o con un perro.

Los rasgos de Antonio se modificaron, estaba fastidiado. La miró. Todo aquello era una estupidez [...].

—Escucha... ¿No podemos vivir en paz?

—Es cosa tuya. Si quisieras podríamos vivir en paz.

—¡Bueno...! ¡Maldita sea...! ¡Pues vivamos en paz esta vida pijoja...!

El aire de amargura de ella se acentuó (Echeverri, 1991, p. 15).

Ante tal estado de tensión mutua, el menor gesto altera la comunicación y los pone a la defensiva; bien sabemos con Blanchot (1969) que “el temor a herir y a ser heridos está en las palabras mismas. Se tocan, se retraen al menor contacto porque ellas siguen aún vivas [...]. Allí, en el mundo sencillo de la pobreza y la necesidad, las palabras se limitan a lo esencial” (p. 172).<sup>28</sup> Si bien la pareja se comunica para imitar la vida y hacerla posible en la expresión y el gesto verbal, ella se hace cada vez más extraña y difusa. Entre Antonio y María ya no hay comunicación sino discusiones estériles, monólogos que laceran el ánimo, momentos de rabia sorda. Los dos se piensan como habitantes de un

<sup>27</sup> Sostiene este lingüista que “el lenguaje es para el hombre un medio, de hecho, el solo medio de llegar al otro hombre, de transmitirle y recibir de él un mensaje. Por consiguiente, el lenguaje tiene en cuenta y supone al otro” (Benveniste, 1999, p. 95).

<sup>28</sup> Precisa Blanchot (1969) que las palabras “lentas pero ininterrumpidas no se detienen por temor a la falta de tiempo: hay que hablar ahora o nunca” (p. 172).

solo pasadizo intrincado y desolado. Las dudas y resentimientos de María, al igual que la rabia contenida de Antonio, los obligan a convertir la palabra en algo esquivo, ambivalente, subterráneo. El monólogo de ambos, siguiendo a Gusdorf (1977), “no es el punto de partida de la palabra, sino más bien [...] el abandono o secesión de ella”; es un monólogo que se torna en algo “clandestino” y “vicio solitario” (p. 98), pues aquello que dicen para sí mismos no se atreven a expresarlo al otro.<sup>29</sup> Así lo interioriza Antonio luego de haberla agredido: “he sido un puerco... O, quizá no. La traté de india piojosa y la castigué. Pobre, le hacía falta” (Echeverri, 1991, p. 24). Ante esta errática conducta, Antonio podría decir lo mismo que Levinas:

Soy y hago lo que hago y puedo no por lo que soy, sino en virtud de lo que le respondo al otro y eso me constituye [...]. El encuentro con el otro no es fusión, sino trauma, fractura, irrupción que vivo esencialmente frente a la experiencia de su rostro (Pinotti, 2016, p. 48).

Aunque para María es una intuición fundada en sus sueños —altamente valorados en su cultura de origen, la quechua— y cercana a la realidad, si tenemos en cuenta la tragedia de los náufragos al final de la novela, para Antonio en cambio —con su visión y prejuicios machistas a su pesar— esa intuición es una “enfermedad” (Echeverri, 1991, p. 37) o simple histeria, como lo sugiere en varios momentos: “¿Cómo se llama eso que las alborota y entonces lo enloquecen a uno porque ellas mismas no saben lo que quieren?” (p. 25).<sup>30</sup> Es el lugar común, la *doxa* masculina prejuiciosa, acusadora, excluyente, del machista que no quiere acceder a la voz de ese otro que lo interpela y que demanda comprensión y compasión. Ambos permanecen absortos en sí mismos, atrincherados en su rincón, separados del resto del mundo y envueltos en su propio monólogo, “en el que los egoísmos individuales se suman en lugar de neutralizarse” (Gusdorf, 1977, p. 101). En esos momentos de dudas y emoción incontrolada emergen impulsos primitivos que tienden ineludiblemente a esquivar al otro, incluso a negarlo. Mucho más que la expresión de la persona, se manifiesta “la quimera de una existencia que no tiene la fuerza viril de realizarse” (p. 98). En el siguiente semidiálogo podemos constatar la forma en la que el vivir cotidiano se torna en una cadena de palabras a medias y llenas de recelos que en realidad evocan más de lo que expresan:

<sup>29</sup> Agrega Gusdorf (1977) que “los movimientos de este pensamiento obedecen a las conductas más frustrantes del ser biológico: los instintos y deseos que son los que reinan” (p. 98).

<sup>30</sup> Idea repetida en cuatro ocasiones, en las páginas 20-25 de la novela.

—¿Cuándo piensas regresar?  
 —Hoy mismo [...]. Ya te he dicho: es cuestión de mala suerte. ¿No crees que sea cuestión de mala suerte?  
 —Es posible —dijo ella. Todo es posible.  
 Luego un poco desolada, vacilante, volvió los ojos a las tablas del piso y agregó:  
 —Tú no quieres comprender —dijo ella.  
 —¿Qué no comprendo?  
 —Nada —respondió ella y se quedó mirándolo.  
 El hombre la miró. Con los codos sobre la mesa abrió y cerró las manos.  
 —¿Comprender qué? —le preguntó.  
 —No, nada —dijo ella con rapidez.  
 —¿Qué demonios te pasa?  
 —Nada... No me pasa nada... (Echeverri, 1991, pp. 10-12).

Los diálogos entrecortados o monólogos de los protagonistas son el comienzo de la pérdida del sentido de la realidad en el caso de María y del inicio de la agresiva desazón de Antonio. De alguna manera, es un diálogo ensimismado entre un *yo* que habla y otro que apenas escucha, interpela y responde o no, según el ánimo del momento; este es el principio de la supuesta “enfermedad” (p. 17) de María, según su esposo. Pero desde la perspectiva de ella la actitud de Antonio es temeraria porque no acepta ninguna sugerencia y menosprecia sus premoniciones como si fueran desvaríos fruto de la histeria, en lugar de acertadas intuiciones de un alma sensible sobre el ser que ama. Con la mala racha económica ha llegado el alejamiento de los cuerpos, su silencio y la palabra afrentada. En este punto, el monólogo se torna en “lenguaje solitario” (Gusdorf, 1977, p. 97) y, por ende, también es “el comienzo de la locura y de la confrontación con los demás” (p. 99); cada uno se refugia en sí mismo. La novela refleja elocuentemente ese momento de tensión entre los dos en el cual cada uno ha perdido la brújula que podría conducirlo hacia el otro. Bajo tal atmósfera conflictiva entre la pareja, podríamos decir con Octavio Paz (1986) que

Las palabras, frases y exclamaciones que nos arrancan el dolor, el placer o cualquier otro sentimiento, son reducciones del lenguaje a su mero valor afectivo. Los vocablos así pronunciados dejan de ser, estrictamente, instrumentos de relación [...]. El grito de pena o júbilo señala al objeto que nos hiere o alegra; lo señala, pero lo encubre [...]. La realidad indicada por la exclamación permanece innombrada: está ahí, ni ausente ni presente, a punto de aparecer o desvanecerse para siempre (pp. 46-47).

El día en el cual se inicia la historia, Antonio regresa a su casa con un sentimiento de fracaso, como muchas tantas otras veces en las últimas semanas, por no haber podido pescar ningún tiburón: “Le daba vergüenza aceptar la derrota, la inutilidad de tantas noches perdidas en la absurda persecución de unos peces invisibles” (Echeverri, 1991, p. 13). Pero en la tarde siente la imperiosa necesi-

dad de zarpar de nuevo porque el mar trae un olor peculiar. Aunque María le pide a Antonio que deje el viaje para el día siguiente, él hace caso omiso de los presagios de su chola. De nuevo, aquí dos sujetos culturales entran en conflicto: de un lado, la mujer cercana a lo originario y mágico que está atenta siempre a las fuerzas y manifestaciones prístinas del medio natural;<sup>31</sup> de otro lado, el hombre urbano racionalista y escéptico, condicionado por el pragmatismo de lo cotidiano. Ambos sujetos culturales se ven confrontados sin una salida: a cada cual le es difícil acceder a los referentes del otro, al menos mientras las condiciones de vida y económicas no cambien, porque son estas las que determinan el diario vivir y los valores imperantes como un todo. Ese todo está representado por el ente cultural dominante, al cual los individuos ajenos a todo poder deben someterse. Sin lugar a duda, Antonio, María y el Cholo “encarnan contenidos distintos del mundo que provienen de una escucha diferente del mundo” (Malcuzyński, 1992, p. 80). Antes de que Antonio zarpe, los dos esposos se atrincheran en la visión de la realidad que es propia a cada uno y se enfrentan en una discusión verbal inocua, cruzada por palabras que agreden; los silencios lastiman y extenuan, los llenan de dudas y los dejan con un sabor amargo en sus cuerpos, como se observa en este breve y tenso diálogo:

—Y por qué estás nerviosa? —preguntó él zarandeándola.  
 —No sé... Tal vez... ¡Me haces daño...!  
 —¿Por qué? Anda... Responde...  
 —Por las deudas —dijo ella. Jadeaba. Era un extraño jadeo más de excitación que de ira. Sí, por las deudas. Le debemos a todo el mundo. Le debemos a la farmacia. Le debemos a Pepino. Le debemos hasta el gato...  
 —Sí, le debemos hasta el gato —dijo Antonio. Le debemos a todo el mundo. ¿Pero no crees que es mejor zarpar ahora que mañana? ¿No crees que así podremos pagar más rápido, más a tiempo? Ella permaneció en silencio... Antonio perdía la paciencia.  
 —¡Pero habla...! ¡Di alguna cosa...! ¡Di alguna cosa buena, sucia o como se te dé la gana, pero dila! (Echeverri, 1991, pp. 18-19).

Una aciaga sombra invade el alma de estos dos náufragos de tierra firme. Las palabras y las miradas son ahora esquivas; cuando estas desaparecen, solo se percibe una imagen difusa y un lejano rumor del otro. María reclama a Antonio que no la mira porque percibe la opacidad o ausencia en esa mirada: “¡no me miras como antes...! ¡Me miras y no me ves!” (p. 20). Una brecha profunda se ha establecido entre los dos. La desazón unida a la rabia enceguece y pone a los

<sup>31</sup> Según Ricardo Gullón (1976), “las cosas nombradas en quechua se relacionan con las nostalgias, esperanzas, temores [...]; pertenecen al universo del visionario, aun siendo de realidad tan cotidiana” (p. 64). “Alma y naturaleza son interdependientes, como en el budismo Zen, se comunican, porque tienen alma, emiten mensajes” (p. 60).

interlocutores entre paréntesis al no ser escuchados ni reconocidos: es ahí cuando se avecina la muerte en vida porque, como lo expresa Todorov (1995), si bien “el hombre vive, primero, a través de su propia piel, después comienza a *existir* gracias a la mirada del otro; sin esa existencia la vida se apaga” (p. 78).<sup>32</sup> El deseo de romper el silencio con gestos o gritos de angustia no es más que un malogrado intento por dirigirse el uno al otro, con el fin de pedir ayuda y testimoniar el estado de mutua desesperación. Pero sabemos con Steiner (2003a) lo siguiente: “el silencio, que en cada momento rodea la desnudez del discurso, parece no tanto un muro como una ventana” (p. 38); al final de la novela, esta ventana se abrirá como en los cantos épicos para reintegrar la unidad perdida. Mediante distintos gestos —gemidos, lloros, golpes, movimientos incontrolados, caras desencajadas, puertas que se tiran, etc.— cada uno busca manifestar su descontento, pero también el deseo de ser reconocido, escuchado y comprendido. Se espera esa aceptación como “una confirmación del propio ser” (Gusdorf, 1977, p. 58), pero por el momento no hay voluntad de superar la brecha que los invisibiliza y los niega. Cada personaje es portador de un mensaje particular, por eso cuando intercambian palabras no siempre su mensaje es bien recibido y su registro se comprende aún menos; es ahí donde puede degenerar “en cacofonía o anarquía” (Malcuzyński, 1992, p. 181), como se evidencia en el fragmento:

—¡Me has pegado! —chilló ella—. ¡Me has pegado hijo de perra...!  
 —Sí —dijo él—. Ahora me largo...  
 —¡Lárgate...! ¡Vete a los infiernos...! ¡Como hombre no vales nada... Eres guano...! ¡Eres...! (Echeverri, 1991, p. 22).

### “No se es sino en relación con el otro”

Con el lenguaje el ser humano exterioriza su condición exclusiva de ser comunicante y dialogante. En la opinión de Émile Benveniste (1997), es un “yo’ que dice ‘yo’” (p. 182), pero al mismo tiempo afirma su subjetividad en la medida que entra en contacto con el otro que lo interpela. Precisamente en el encuentro entre ese *yo* y ese tú se revela “una dialéctica singular” como “resorte” de estas dos subjetividades (Benveniste, 1999, p. 71). Cuando Antonio se dirige a María, se afirma como un todo subjetivo con sus aciertos y falencias; de igual forma pasa con María en relación con Antonio. Todo les pertenece y los arropa como suje-

<sup>32</sup> Para Todorov (1995), “el hombre es un ser irremediamente incompleto, por eso necesitamos imperiosamente a los otros” (p. 25), “no para satisfacer nuestra vanidad sino porque, marcados por una incompletud original, a esta debemos nuestra misma existencia” (p. 28).

tos únicos. Las palabras que profieren nunca serán lanzadas al vacío, haya o no un interlocutor presente, porque en el segundo caso las palabras van dirigidas a ese otro *yo* que es él mismo. Lo vemos claramente en este pasaje donde la pareja no se pone de acuerdo con respecto a los temores de María porque Antonio ha decidido zarpar de nuevo. Ambos se lanzan toda su batería verbal hasta quedar exhaustos y silenciosos, pero cada uno lleva por dentro su propia procesión:

Antonio aflojó los dedos y sus brazos se descolgaron desalentados. “Maldita sea”, pensó. “Maldita sea... Voy a reventar, voy a volverme pedacitos por dentro y esta maldita no afloja, no dice nada”. De pronto se sintió sucio, herido, solitario y se refugió en un banco cercano a la mesa y metió las manos entre las piernas aprisionándolas con las rodillas. “Maldita sea”, repitió. “Maldita sea”. Ahora la cabeza le pesaba una tonelada (Echeverri, 1991, pp. 18-19).

En el instante en el cual María comunica su estado de desazón a Antonio y viceversa —aunque sea con agravios—, esos dos *yos* se afirman en su propia individualidad y, a la vez, se complementan como los seres de palabras que son y de las cuales están ávidos. Al respecto, viene bien recordar las palabras de Benveniste cuando observa que en el encuentro de un *yo* con un *tú*, aunque sean distintos como subjetividades, estos se completan al dirigirse uno al otro por determinadas circunstancias. Precisamente esa “polaridad no significa igualdad ni simetría: el ‘yo’ tiene siempre una posición de trascendencia con respecto a ‘tú’; no obstante, ninguno de los dos términos es concebible sin el otro; son complementarios [...] y al mismo tiempo son reversibles”. En este sentido, para Benveniste (1997) “la condición del hombre en el lenguaje es única” y de esa manera “se desploman las viejas antinomias del ‘yo’ y del ‘otro’, del individuo y la sociedad” (p. 181).<sup>33</sup>

En sus semidiálogos, esos dos seres muestran un *yo* dirigido a un *tú-yo* —ambos ateridos en su profundo desgarré y ensimismamiento—, pero ese es precisamente el momento mismo en que el *yo* se manifiesta y “evoca, explícitamente o no, el pronombre *tú* para oponerse en conjunto a una tercera persona, a él” (Benveniste, 1999, p. 70). En este caso el diálogo solamente es posible en la medida en que cada personaje se manifiesta “como un *yo* en su discurso. En virtud de ello, *yo* plantea otra persona, la que exterior y todo a mí, se vuelve mi

<sup>33</sup> Y con respecto a esa antinomia, agrega Benveniste (1997) que “es ilegítimo y erróneo reducir a un solo término original, sea este el ‘yo’ que debiera estar instalado en su propia conciencia para abrirse entonces a la del ‘prójimo’ o, por el contrario, la sociedad, que preexistiría como totalidad al individuo y de donde este apenas se desgajaría conforme adquiriese la conciencia de sí. Es en una realidad dialéctica que engloba los dos términos y los define por relación mutua, donde se descubre el fundamento lingüístico de la subjetividad” (p. 181).

eco al que le digo tú y que me dice tú” (Benveniste, 1997, p. 181). Cuando ese yo habla al otro, así sea para increparlo, es porque le urge entrar en comunicación con él. Es una manera de llenar su propio vacío, es decir, “afirmar el carácter primordial de la relación con el otro, fijar la esencia del ser en el otro, decir que lo simple es doble”; que el hombre “no existe sino en relación con el otro y bajo su mirada” (Todorov, 1980, pp. 152-153). Antonio y María se lastiman y se reprenden, para luego invocarse, porque les apremia hacerse escuchar y comprender. Violentados por sus propias angustias y un horadador silencio, que obnubila los gestos y la mirada, marchan por atajos paralelos sin posibilidad alguna de interacción. Solo escuchan los ahogados resquemores que los acompañan, pero aun así les quedan las palabras, última realidad a la cual asirse. Y son precisamente las palabras, en la idea de Bajtín (1977), el “material de la vida interior, de la conciencia (discurso interior). Hay una parte muy importante de la comunicación ideológica que no puede atarse a una esfera ideológica en particular y es la comunicación que hace parte de la vida cotidiana. Esta comunicación es extraordinariamente rica e importante” (p. 32). Bien se sabe que “el lenguaje es la condición necesaria y suficiente [de la persona] para su entrada en la patria humana” (Gusdorf, 1977, p. 6) y que cada palabra dicha es el “principio de su existencia y afirmación de sí en el orden social y moral” (p. 91).<sup>34</sup> Las palabras no solo intervienen para facilitar esas relaciones, sino que las constituyen. Hace falta un gesto acompañado de palabras para que se abra esa puerta de Sésamo bloqueada y se integren en un mismo compás esos dos cuerpos urgidos el uno del otro. Paradójicamente, las mismas palabras que se requieren para integrarlos, los separan ahora. Son, como dice Lacan (1978), dos sujetos separados “por el muro del lenguaje”. Ellos son “verdaderos Otros” que “están del otro lado del muro del lenguaje” y por eso se vuelven inalcanzables (p. 286).<sup>35</sup> Bajo esas circunstancias, Antonio y María son dos lobos a la deriva por una estepa solitaria.

El día de su partida, al final de la tarde Antonio se dirige al mar con el Cholo en busca del banco de bonitos que servirán de carnada para los tiburones. A pesar de las faenas de preparación de la pesca, no logra alejar de sus pensamientos la discusión y dudas de su mujer. Aunque reconoce que la escasez de tiburones se debe a la presencia de los barcos de pesca extranjeros, no se concentra en su tarea. Al mismo tiempo, el afán de lucro de las compañías foráneas está arrastrando a los pescadores de Talara hacia la miseria, tal como lo habían

<sup>34</sup> Benveniste (1997) afirma lo mismo a su manera: “el lenguaje enseña la definición misma del hombre” (p. 180).

<sup>35</sup> Precisa Lacan (1978) que “fundamentalmente son a ellos a los que focalizo cuando digo una palabra verdadera, pero a A1 y a A2 los alcanzo siempre mediante reflexión. Aunque busco siempre a sujetos reales, tengo que contentarme solo con sus sombras” (p. 286).

hecho en otras partes al someterlos a una competencia desigual.<sup>36</sup> Las nuevas condiciones de trabajo impuestas por la Wellbor, que afectan las relaciones sociales de los pescadores y parecen ser inmodificables por su poder excluyente, se ven confrontadas por un sincero gesto de solidaridad del protagonista al final de la novela con el cual reivindicará unos valores que se pensaban desalojados o sepultados por la totémica Wellbor. Es el *me too* de una clase oprimida conformada por individuos solidarios entre sí, quienes ponen en jaque el control absoluto de unas minorías que han ejercido el poder de una manera omnímoda mediante las formas de chantaje más perversas. El emblemático pedestal ha revelado sus fundamentos de barro y su despótica impostura. El gesto de Antonio, simple pero auténtico, cambia la correlación de fuerzas entre él y su familia. El acoplamiento amoroso de la pareja con que se cierra la novela les dará la fuerza y confianza necesarias para seguir luchando por un espacio en un mundo: su Talara, que, aunque sea pequeño geográficamente, ha entrado en la competencia inevitable del capitalismo salvaje.

Cuando la noche llega, un banco de tiburones sale al encuentro de los dos pescadores. Una lucha a muerte se genera entre ellos y los escualos, como una especie de parodia de la confrontación anterior entre los esposos. Poco a poco son abatidos los tiburones que los dos pescadores necesitan, y con ello renace para Antonio la esperanza: la primera sombra de la muerte fue vencida. Sin embargo, posteriormente se opaca la alegría del Cholo al expresar que los espíritus de la noche —referidos también por María— lo atemorizan. Con la carga completa, Antonio y el Cholo enfilan el bote hacia el embarcadero. Se sienten felices cuando creen ver las luces del faro del puerto, pero descubren que son las llamas de otro bote incendiándose a la distancia, del que escuchan llamadas de auxilio. Un gran dilema se presenta para Antonio: abandonar los náufragos, preservar la magnífica pesca —tan esperada— que remediaría meses de necesidades y le ayudaría a recuperar la dignidad puesta en jaque ante su mujer y los deudores; o echar por la borda un futuro sin apremios con tal de salvarlos. Su decisión es acorde con lo que había sido siempre: un buen padre de familia y hombre solidario. La primera muestra de ello es pedirle el consentimiento al Cholo, su silencioso compañero de

<sup>36</sup> Si bien es ficcional, lo que sugiere la novela con respecto a la intervención y explotación pesquera de una compañía estadounidense en Talara representa la dependencia económica de toda América Latina frente a Estados Unidos y el intervencionismo de las multinacionales estadounidenses que, desde finales del siglo XIX hasta el presente, se han apropiado de las materias primas del continente sin escrúpulo alguno. Con respecto a la riqueza pesquera del Perú, las compañías estadounidenses han determinado en buena parte su suerte en el siglo XX. Véase Maldonado y Puertas (2011, pp. 559-573).

faenas. Ambos resuelven amparar a los náufragos, a quienes llevan a buen seguro en el puerto —no sin antes retornar al mar para librarse del exceso de peso, tirar la gran pesca y con ella sus esperanzas—. Antonio experimenta una pena honda, pero también una satisfacción recorre su cuerpo y su espíritu. Se siente transparente, purificado de dudas y malos presagios, “pleno de una extraña sensación de bienestar; nunca, hasta ahora, se había sentido tan limpio, tan hombre ni tan poderoso” (Echeverri, 1991, p. 52). Con ese gesto de humanidad hacia los otros, su conciencia se despeja con respecto a María, percibida ya como “otra” mujer (p. 54), “una buena mujer, una magnífica mujer” (p. 38). Es así como la esperanza reemplaza “la imagen de la muerte” que rondaba por doquier (p. 48) y ahora el bienestar será posible para su “mujer, sus hijos y sus amigos los acreedores” (p. 44). En este momento, para Antonio se vuelven reveladoras aquellas palabras de su mujer lanzadas al viento al inicio, que no habían sido escuchadas y menos comprendidas cuando, urgida de su atención, le enrostraba: “las mujeres también sentimos ‘hambre’” (p. 20).<sup>37</sup>

El acto de solidaridad con los náufragos reivindica la dignidad de Antonio. Aunque teme llegar de nuevo a su casa con las manos vacías, no es el mismo temor de semanas atrás. Un aliento vigoroso y una extraña calma invaden su cuerpo y son transmitidos a su mujer en un acoplamiento de amor y ternura. Ese frenesí no hubiera sido posible sin aquel previo acto generoso y de solidaridad con los otros. La acción de tender la mano a los náufragos y liberarlos de una muerte segura se convierte en el puente para recuperar el amor de su mujer y liberarla de tantas dudas imaginadas. La brecha ha sido saldada. Como un imán, Antonio transmite ese aliento solidario que aligera a María y la hace vibrar al unísono. Ahora, el lamentable pasado ha quedado en el olvido, visto como una “racha de mala suerte” (p. 55). El reencuentro de

<sup>37</sup> Es interesante esta noción de “hambre” como algo más que cosas materiales a la que alude la protagonista y que coincide, por azar, con una imagen afín en el cuento *El caballo de coral* (1960) del cubano Onelio Jorge Cardoso. Cuando decimos “por azar”, nos referimos a que los dos escritores no eran conocidos fuera de sus respectivos países. Incluso, los cuentos de Cardoso solo vinieron a conocerse en Colombia debido al bloqueo estadounidense cuando ya Echeverri había muerto. En el cuento de Cardoso, un pescador cree ver un caballo de coral bajo las aguas, a diferencia de los demás, quienes se burlan de él por iluso. Esa imagen ideal del caballo es el deseo, tanto del protagonista como del autor ideal, por el fin de la dictadura de Fulgencio Batista y la toma del poder por parte de los revolucionarios para construir una nueva sociedad con hombres y mujeres nuevos. Así termina el cuento de Cardoso (1969): “hace algún tiempo de todo esto, y ahora de vez en cuando voy al mar a pescar bonito y alguna que otra vez langosta. Lo que no resisto es el pan escaso, ni tampoco me resigno a que no se converse de cosas de cualquier mundo, porque yo no sé si pasó galopando bajo el ‘Eumelia’ o si lo vi solo en los ojos de él, creado por la fiebre de su pensamiento que ardía en mi propia frente. El caso es que mientras más vueltas le doy a las ideas, más fija se me hace una sola: aquella de que el hombre siempre tiene dos hambres” (p. 165).

los cuerpos abre un espacio a la escucha del otro. Ese diálogo de cuerpos y palabras, según Gusdorf (1977), “está ligado a la presencia del otro”, y “la apertura al otro” contribuye al mismo tiempo a la constitución del ser personal, “a una toma de conciencia”, y por eso “tiene una virtud creativa” (pp. 66-67). Lo importante ahora es que la confianza ha vuelto a renacer entre los dos en un ósculo de amor y diálogo de los cuerpos. En ese acoplamiento, el cuerpo se hace lenguaje y asidero del amor. Entonces el “cuerpo habla de diversas maneras y a diversos niveles” (Guiraud, 1980, p. 3);<sup>38</sup> de esa misma forma se da en el momento en que Antonio, luego de haber salvado a los náufragos, llega aterido a su casa en la madrugada en busca del calor de su mujer:

[...] se acercó y sintió a su pobre y frío cuerpo fundirse con otro que era cálido, sólido y movedizo. Ella buscó caricias con la mano [...]. Él la tomo en los brazos y cuando la historia de su vida anónima, con sus temores, presentimientos y esperanzas, se hizo remota, comenzó a besarla con toda la violencia de que él era capaz.

—Dime —preguntó ella—: ¿te gusto?

—Sí, me gustas... Me gustas toda [...].

—¿De dónde esa pregunta, vieja?

—Pensé que me habías reemplazado —dijo ella—. Pensé que ya no era tu mujer.

—Sí. Eres mi mujer, vieja... [...].

—Bueno. Ya está. Antes era la mala suerte... ¡Ay, vieja...! ¡Así...! ¡Vuélveme a besar así...! ¡Así...! ¡Así...! ¡Así...!

Hizo una pausa y agregó: ahora soy otra. Después de eso soy otra. Soy una mujer... ¿Lo ves? Antonio se incorporó a medias para ver si su mujer era en realidad otra mujer o una mujer con algo distinto, pero a través de la claridad del alba solo vio el rostro plácido de María.

—No, no veo nada —dijo moviendo la cabeza negativamente.

—No importa —dijo ella—. Tal vez “eso” no se vea (Echeverri, 1991, pp. 53-54).

La llamada de auxilio lanzada por los náufragos remueve el silencio de Antonio, quien a su vez se encuentra náufrago de palabras ante los recelos de su mujer. Como un faro solitario y un vigía seguro, Antonio disipa todo peligro al salvar a quienes piden ayuda. Con su gesto solidario hacia ellos, Antonio reintegra el valor que les corresponde a las palabras luego de haber estado enajenadas por

<sup>38</sup> Para Guiraud (1980), “nuestro cuerpo habla en la medida en que nos dice acerca de la identidad al igual que sobre los aspectos que caracterizan a las personas, bien sea el sexo, la edad, el origen étnico, lo social, el estado de salud, etc., y en particular, en cuanto concierne a los rasgos de personalidad” (p. 9). El cuerpo habla a través de las emociones, que pueden ser signos naturales, espontáneos o más o menos inconscientes. No solo constituye un inventario de signos, sino también un sistema organizado y estructural que adquiere sentido precisamente a partir de sus relaciones dentro de esa estructura en la cual un signo se opone a otro. El lenguaje y el cuerpo (las locuciones que expresan la realidad corporal) y el lenguaje del cuerpo (los gestos y los comportamientos corporales usados como signos de comunicación) son complementarios por el hecho de que, a pesar de que los códigos gestuales tienen un carácter convencional y arbitrario, se originan directa o indirectamente en signos naturales.

tanto tiempo; las retorna iluminadas y llenas de vida. De ese modo, reintegra para sí y para los suyos la dignidad y el amor supuestamente perdidos, siguiendo el camino hacia el cuerpo de María que lo espera ansiosa, con nuevos gestos y remozadas palabras:

—¿De manera que no trajiste nada?

—No. Nada. Vine con las manos limpias. Continuamos en las mismas.

—En realidad eso no importa —dijo ella—. En realidad es una racha de mala suerte.

Antonio se dio vuelta. ¿Qué había sucedido? Dentro de la claridad del alba la descubrió en actitud soñadora [...]. Se dio vuelta y comenzó a mimarse recorriendo las piernas. Parecía una gata al sol.

—Pero antes te importaba...

Ella corrió una de sus manos por el pecho de Antonio y los dedos se movieron delicados por entre los vellones de pelos negros.

—Bueno, antes sí me importaba. Hoy no. Ahora soy otra... acércate... ¡Dios mío! ¡Qué bien estás, así...! Pobre, antes tenías frío y ahora estás tibio...

Hizo una pausa y agregó:

—Sí, me siento muy bien, así, así, así, tan bien como cuando pescabas atunes y bonitos en las aguas de Ilo (pp. 55-56).

Antonio ha perdido su pesca, pero ha recuperado la confianza y, con esta, también a María hecha cuerpo y cópula de deseos. La gestualidad corporal no requiere de palabras porque ella misma es palabra, es tejido envolvente. De esa manera, según Todorov (1995), “el deseo no busca solo placer sino la relación con el otro, y esa relación no es un medio (para llenar el vientre o disfrutar sexualmente) sino la meta que perseguimos para asegurar nuestra existencia” (p. 72). El cuerpo de María revive al de Antonio y se hacen uno, generando con ello una dialogización corporal y verbal que rompe el monologismo que los ahogaba. El grito de auxilio y la palabra invocada liberan los cuerpos de la oquedad y el mutismo en que se encontraban. Hablar y copular es, pues, “salir del sueño para avanzar hacia el mundo y el otro. La palabra es una salida de emergencia gracias a la cual el hombre escapa” de su “cautiverio”, es un “ábrete, Sésamo” en el que “cada palabra es un vocablo mágico que abre puertas, que conduce del pasado al futuro. La palabra inaugura un nuevo modo de realidad” (Gusdorf, 1977, pp. 91-92). Los cuerpos se vuelven el espacio de la socialización y el lugar del reencuentro, como se observa hacia el final de la novela. La fusión de estos personajes restituye la unidad perdida: familiar, social, psíquica. El reencuentro sexual será “el punto de partida natural para la fusión cosmo-vital” (Scheller, 1971, p. 157). A través de los cuerpos, se cruzan y se combinan dos conciencias: la del *yo* con un *tú* que es a la vez otro *yo*; en este sentido, el cuerpo se vuelve “enunciado y sus gestos... enunciación” (Zavala, 1989, p. 108). Cuerpos y palabras se tornan en un ver-

dadero diálogo polifónico entendido en el sentido de Bajtín: los protagonistas son un *yo* y un *tú* “por derecho propio, es decir, el ‘yo’ equivale al otro, al ‘tú eres’” (Malcuzyński, 1992, p. 180). Las palabras del protagonista de *El túnel* de Sabato podrían compendiar el estado del alma de Antonio y María, quienes, luego de la llegada del elemento enajenador que se instaló en Talara y alteró sus vidas, han recuperado su *yo* y su dignidad, mediados por un acto de profunda y auténtica solidaridad:

[...] y era como si los dos hubiéramos estado viviendo en pasadizos o túneles paralelos, sin saber que íbamos el uno al lado del otro, como almas semejantes en tiempos semejantes, para encontrarnos al fin de esos pasadizos, delante de una escena pintada por mí, como clave destinada a ella sola, como un secreto anuncio de que ya estaba yo allí y que los pasadizos se habían por fin unido y que la hora del encuentro había llegado (Sabato, 1998, pp. 159-160).<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> Sin embargo, en la novela de Sabato el final es trágico.

## Culpa y redención en la obra narrativa de María Helena Uribe<sup>1</sup>

El asombro engendra la interrogación y el conocimiento.  
La agitación y la sensación de sentirse perdido  
lleva al hombre a preguntarse por sí mismo.  
K. Jasper

Ningún culpable anula su propia sentencia.  
Séneca

### Una vida y obra singulares

¿Qué es lo que la crítica observa en la obra de María Helena Uribe (1928-2015) para reconocerla como una de las voces femeninas más singulares de la literatura colombiana de la segunda mitad del siglo xx?<sup>2</sup> Su obra y su postura fueron, sin pretenderlo, las de una feminista convencida —cuando aún no se había acuñado en Colombia este epíteto—, por su carácter autónomo y exigente consigo misma como escritora; ello se ve desde la publicación de su primer libro de cuentos, *Polvo y ceniza*, en 1963, y especialmente con su novela *Reptil en el tiempo* (1986). Su obra comienza a ser conocida a partir de los años sesenta, cuando es invitada a participar en el grupo de intelectuales llamado La Tertulia, integrado por los más reconocidos escritoras y escritores de Antioquia del momento. En 1962, Gonzalo Restrepo Jaramillo convoca a un grupo de escritores conocidos y de mujeres escritoras —casi todas jóvenes y sin obras publicadas— a una tertulia en la rectoría de la Universidad de Antioquia,<sup>3</sup> para que cada uno lea sus escritos y para que, además, se discutan otros temas literarios y culturales. Este reconocimiento hecho a dichas mujeres escritoras, impensable en aquella época, permite que algunas puedan publicar por primera vez, como ocurre con la narradora María H.

<sup>1</sup> El presente ensayo deriva del artículo "Adverbialidad locativa en *Reptil en el tiempo*: estudio de lingüística computacional" (2003), publicado en *Estudios de Literatura Colombiana*, 12, pp. 49-70.

<sup>2</sup> Aunque las expresiones literatura "femenina", "feminista" y "de mujeres" no dejan de suscitar diversas y encontradas opiniones, no entraré en esta discusión porque no es el propósito de este artículo. Más bien me acojo a la opinión de la misma autora, que se negaba a que la calificaran de una u otra manera, y aceptaba ser nombrada simplemente "escritora y punto, sin etiquetas". Las citas que aparecen entre comillas de María H. Uribe y sin referencia alguna, hacen parte de varias entrevistas nuestras con la escritora en distintos momentos entre 1999 y 2000.

<sup>3</sup> Se realizan los encuentros en la Universidad de Antioquia, segunda universidad pública del país y la más antigua de las públicas, fundada en 1803.

Uribe y con la poeta Olga Elena Mattei,<sup>4</sup> entre otras. Incluso a Pilarica Alvear, con apenas diecinueve años, le publican su primera novela, *Cuando aprendí a pensar*.<sup>5</sup>

La obra de ficción de María H. Uribe publicada es breve, pero se trata de textos densos, intimistas, reflexivos y autocríticos. En ellos se muestran mujeres sensibles que se cuestionan, critican acerbamente el entorno social, se muestran asediadas por culpas de origen que buscan redimir a través de lo único posible: la palabra, la escritura. Ante un estado de abismo permanente y desfondamiento del ser, las palabras son para ellas el único asidero, el resorte último que les permite reencontrar su propia voz y restituir la unidad perdida. Es el autorreconocimiento de un *yo* en busca de sí mismo y sin otro soporte ajeno, por eso dichos personajes femeninos intentan rebelarse contra los esquematismos y grilletes que se les ha querido imponer en un medio social ultraconservador, machista y falocrático. *Polvo y ceniza*, así como *Reptil en el tiempo*, son dos libros sobre las edades de la vida y del tiempo, en los que la escritura y la muerte adquieren dimensiones exactas y casi tangibles. Son también dos libros sobre las grietas surgidas en lo temporal, el amor, la aridez y la maternidad, que logran plasmar las grandes obras literarias y artísticas que nunca se dejan asir.<sup>6</sup> Los personajes se asoman por esas fisuras múltiples a una realidad que muestra, de manera casi trágica, la crisis del sujeto moderno reflejada en una angustia existencial exasperante porque, como bien lo señala Nietzsche (2010) en *La genealogía de la moral*, “nosotros, los hombres modernos, somos los herederos de una vivisección de la conciencia, de una autotortura de animales que ha durado milenios” (p. 62).

Fundada sobre una compleja estructura y una particular diagramación tipográfica, *Reptil en el tiempo* narra la historia de la vida de su protagonista sin nombre, encerrada en una cárcel por la muerte de una amiga que ella mata por casualidad. Aunque nadie la acusa, decide entregarse a la justicia y asumir el castigo que merece para remediar una culpa que implicará mucho más que el acto cometido. Se inicia para ella un calvario sin tregua. En el penal, trata de aislarse del mundo y de sus familiares para iniciar el camino del remordimiento. Sabe, además, que otra prisión pesa sobre ella: la de la culpabilidad que va acentuándose hasta fundirse con una culpa de origen superior a cualquier destino humano. La prisión física se convierte en un refugio para paliar su profunda soledad,

<sup>4</sup> Véase un extenso estudio sobre la obra de esta poeta en Escobar (2019).

<sup>5</sup> Sobre las escritoras que participaron en La Tertulia, véase Escobar (1995).

<sup>6</sup> Sobre esta idea de grietas en todo, María H. Uribe escribe varios textos al respecto: “Grieta en Navidad” (Uribe, 1962, pp. 799-802), “Grieta en la aridez” (Uribe, 1963a, pp. 534-535), “Grietas en los libros” (Uribe, 1967, pp. 2-3).

dialogar consigo misma y rumiar sus faltas. En medio del desasosiego trata de encontrar alguna salida a su alma afligida, pero solo halla vacío y silencios.

Pero ¿quién es la persona que escribe tal obra? Si hacemos un breve perfil, María H. Uribe de Estrada nace en Medellín el 17 de julio de 1928 y muere en la misma ciudad el 16 de noviembre de 2015.<sup>7</sup> Fue novelista, cuentista, ensayista, pintora, aficionada a la música, redactora en diversos periódicos y miembro del grupo literario La Tertulia, de Medellín —fundado por Manuel Mejía Vallejo—. Uribe cursa sus estudios primarios y secundarios en Medellín, para luego continuarlos en Bruselas de 1937 a 1939.<sup>8</sup> Luego, viaja a Nueva York en 1946 a estudiar inglés y artes en el Marymount, donde en su tiempo libre se dedica a escribir centenares de cartas a sus familiares y conocidos. Comienza un diario en su adolescencia, cuya escritura se convierte en una necesidad, y lo continúa hasta formar varios volúmenes. Ese diario es una recreación de “sus cosas, sus recuerdos” y de “pensamientos que abarcan una vida entera, porque las palabras ocupan mucho campo y hay que escribirlas poco a poco, leerlas lentamente”, como dirá la protagonista de su cuento “La buhardilla” (Uribe, 1961). Al terminar sus estudios en Nueva York, regresa a Medellín, donde alterna su formación de manera personal con el estudio del italiano, las artes plásticas y realiza muchas lecturas que acompaña con la escritura, el aprendizaje de la guitarra y el acordeón. Se casa en 1950 con el odontólogo, curador, crítico de arte y pintor Leonel Estrada, promotor de las bienales de arte en Colombia. Con este intelectual tiene cinco hijos, a los que se dedica con un esmero obsesivo. Los ratos que le deja la familia los consagra a escribir, pintar y asistir a las tertulias familiares y de amigos.<sup>9</sup> Sus temas predilec-

<sup>7</sup> Sus padres fueron Rosa Echavarría Misas de Uribe (1897-1983) y Gustavo Uribe Escobar (1888-1972), quien fue médico, fundador y director del Instituto Profiláctico de Medellín, rector de la Universidad de Antioquia, fundador y presidente del Comité Departamental de la Cruz Roja (1927). El abuelo materno de María H. Uribe fue Alejandro Echavarría Isaza (1859-1928), un industrial y filántropo que trajo la luz eléctrica a Medellín, y además fundó el Hospital San Vicente de Paúl, el Banco Alemán Antioqueño, la Compañía Colombo Alemana de Aviación (Scadta) y la empresa Coltejer.

<sup>8</sup> Reside allí con toda su familia hasta el comienzo de la Segunda Guerra Mundial en 1939, cuando regresan a Medellín obligados por las circunstancias bélicas del momento.

<sup>9</sup> La casa de los esposos Uribe-Estrada, muy moderna para la época y ubicada en el barrio El Poblado de Medellín, fue diseñada por el arquitecto Eduardo Caputi con un sótano adecuado para las tertulias entre los amigos artistas y escritores. Leonel Estrada decidió llamarlo La Taberna del Ahorcado. Era tal vez un guiño al supuesto capitán Billy Jones, de la novela *La isla del tesoro* (1883) de Robert Louis Stevenson, que entretenía a los comensales con “patibularias historias” o “siniestras canciones” que era “lo que espantaba a la gente más que todo” (Stevenson, 2000, p. 9). Pero en ese sótano era todo lo contrario, lo que allí se decía y hacía era lo que más atraía y entretenía a los amigos y visitantes: conciertos, tertulias, exposiciones y visitas como las del filósofo y amigo de la familia Fernando González (1895-1964); la de los artistas Fernando Botero (1932), Edgar Negret (1920-2012), Enrique Grau (1920-2004), Luis Caballero (1943-1995), Manuel Hernández (1928-2014), Omar Rayo (1928-2010), Lucy Tejada (1920-2011), Alejandro Obregón (1920-1992), Dora Ramírez (1923-2016), Justo Arosemena (1929-2000), Carlos Granada (1933-2015); la de la crítica de arte Marta Traba (1930-1983).

tos en la pintura son los bodegones y las figuras femeninas. El primer libro que escribe se llama *Morfina*, pero nunca lo dio a conocer debido al tema delicado que trata y al medio conservador de su tiempo.<sup>10</sup> Uribe se dedica a la escritura de cuentos y relatos —se le conocen 32—, algunos de los cuales conformarán su libro *Polvo y ceniza*. Después de su novela *Reptil en el tiempo* publica dos libros de ensayos sobre la obra del filósofo y ensayista Fernando González —su pensador preferido—<sup>11</sup> y algunos guiones para televisión. Colabora para revistas y periódicos, tanto regionales como nacionales, y participa como jurado en varios concursos de cuento y novela. Escribe también poesía, pero nunca con la fuerza y desenvoltura que le procura la prosa, en la que puede desnudar su espíritu, presentar “el alma objetivada” y mostrarse como “siquiatra absorbente” al penetrar en el mundo interior de sus personajes. En sus lecturas reconoce —en distintos momentos de su vida— la presencia de autores como Zola, Stendhal, Flaubert, Mark Twain, León Bloy, Miguel de Unamuno, Albert Camus, Simone de Beauvoir, Alain Fournier, Julio Cortázar, Juan Rulfo, Fernando González, Manuel Mejía Vallejo y los místicos españoles, entre otros.

### Una obra con muchos desafíos

Rara vez en Colombia una escritora logra que su novela sea bienvenida por la crítica especializada, como sucedió con *Reptil en el tiempo*. Fue elogiada por su novedad formal al incorporar en una misma novela dos textos que se distinguen uno de otro visualmente: el primero se titula como el libro; el segundo, que va intercalado, es titulado por la narradora “Estos pies nuestros” y funciona de manera especular con siete microrrelatos referidos a la vida de personajes distintos a la protagonista y narradora.<sup>12</sup> En ambos textos difieren el color del papel y su calidad. También aparecen dos tipos de paginación y de letras y espacios en blanco identificados con silencios. Respecto de estos últimos, afirma la autora que “son

---

También tertularon allí los escritores Manuel Mejía Vallejo (1923-1998), Gonzalo Arango (1931-1976), Olga Elena Mattei (1933), Rocío Vélez de Piedrahita (1926-2019), entre otros intelectuales.

<sup>10</sup> Por confianza de la autora, tuvimos acceso a hojear el libro al encontrarlo engavetado en alguno de sus archivos cuando hacía el inventario bibliográfico de su obra. Ella había olvidado que lo tenía y tampoco quería saber nada del mismo ni que alguien lo leyera. Siempre fue una persona muy reservada con sus manuscritos por aquello de nunca estar acabados.

<sup>11</sup> Fernando González (Envigado, 1895-1964). Filósofo, ensayista, narrador, editor, abogado y diplomático. Autor de 27 libros de géneros diversos: novelas, ensayos, testimonios, correspondencia, biografías. Sobre las reflexiones de María H. Uribe de la obra de Fernando González, véase Escobar (2001).

<sup>12</sup> “Estos pies nuestros” funciona como un texto imbricado, yuxtapuesto en el texto central; es lo que en la teoría literaria se llama un *mise en abyme* (Dällenbach, 1977), es decir, un texto especular que se refleja en otro.

importantísimos en las páginas blancas. Los silencios son a veces más importantes que las palabras” (Escobar, 2004, p. 34). También es recurrente el uso de puntos suspensivos, cursivas, dobles cursivas y poemas en forma de caligrama. El recurso estilístico del caligrama se observa en segmentos textuales que caen verticalmente en forma de cascada, a veces hacia la derecha y otras hacia la izquierda. Además, hay segmentos discursivos en forma de cubo de azúcar a la manera de los caligramas de Apollinaire y del chileno Vicente Huidobro, quienes los introdujeron en la poesía francesa a comienzos del siglo xx. Todos estos recursos y signos gráficos cumplen un papel significativo porque proyectan nuevos sentidos a la obra y la enriquecen. El texto “Estos pies nuestros” contenido en *Reptil en el tiempo* se distingue de este: primero, porque contiene varias historias breves de personajes como Mateo, Maligda, Renato, Magdalena, Mariana y Julián, intercaladas con la historia principal; segundo, porque sus páginas son de color sepia y papel manila, con paginación en números arábigos y en orden secuencial, mientras el color de las páginas del libro principal es blanco, está en papel carta, tiene distintos tipos de letras y una paginación particular. La autora enumera de manera consecutiva las páginas en la parte inferior, pero utiliza una enumeración distinta al borde superior de cada una con un par de letras minúsculas: al lado derecho las páginas impares y al izquierdo las pares. El par de letras está conformado por un doble abecedario; por ejemplo, el primer capítulo se enumera aa, ab, ac, ad... hasta az; el segundo capítulo se enumera desde ba, bb, bc, bd... y así sucesivamente en los siguientes capítulos.

Además de una estructura formal compleja, se observa en la novela una evidente fragmentación discursiva que exige un lector avisado. La historia es contada por varios narradores y voces que cambian de modo intermitente, generando con ello una polifonía textual y vocal. Pero en el fondo es solamente una protagonista que se multiplica en muchas otras como si fuera una hydra.<sup>13</sup> Es una voz dominante sobre otras voces que reflejan distintos estados del alma. Ese grado de fragmentación discursiva refleja especularmente el estado escindido del alma de la protagonista. Tal vez por este complejo entramado formal, la novela titulada *Yo la maté* —enviada en 1963 para el concurso de novela

<sup>13</sup> Según la mitología griega, la Hydra de Lerna es una gran serpiente con múltiples cabezas con forma humana; puede tener dos, tres o hasta nueve cabezas, aunque algunas versiones le atribuyen cien o más. La virtud de la Hydra es que puede regenerarlas si son cercenadas, como cuando lo hace Hércules. La relación de este monstruo con la novela de Uribe se hace solo en el sentido de los muchos personajes que nacen, se escudan y se camuflan en uno solo —la protagonista—, cada uno con un rol particular.

Esso de 1964—<sup>14</sup> no tuvo ningún reconocimiento porque, como lo afirmaba la misma autora, “yo creo que no la entendieron. Era una novela que iba más allá de ese tiempo”. Hubo que esperar dos largas décadas para que fuese publicada, luego de pasar por una “docena de versiones” porque, como bien lo expresó la autora en su momento, “me gusta corregir mucho cualquier trabajo que hago y por eso me demoro años en una misma cosa” (Escobar, 2004, p. 27). Así cuenta María H. Uribe cómo fue el proceso de escritura de *Reptil en el tiempo*:

En 1963 ya tenía los capítulos dedicados a Mateo y los había escrito a manera de cartas que Mateo enviaba a su hija [...]. La novela estaría centrada en estos personajes, entonces, por un hecho de azar se me ocurrió el tema de la cárcel. Y el tema de la cárcel es muy clave [...]. Un día después de haber tenido una discusión con una amiga, me puse a pensar que era tanta la molestia que yo podría matar a esta persona y nadie creería que la maté [...]. Entonces uno queda impune, pero no resiste la pena moral [...]. Estaba tan brava con mi amiga [...] que llegué a casa y la maté literariamente [...]. Con la idea de la muerte de mi amiga, la novela tomó otro rumbo mucho más claro [...]. Las cartas de Mateo corresponden a la historia de un sacerdote apóstata que educa a su hija sin religión para que no sufra, porque él había sufrido mucho. Ese era el tema inicial de la novela. De pronto me di cuenta de que era el mismo tema de la cárcel, aunque en otro sentido. Mateo, así como la protagonista, están encarcelados por una culpa. Es la misma simbología de la cárcel. Aunque los dos escriben, es una misma persona la que escribe las dos historias, la protagonista. La lectura de *Rayuela* de Cortázar, recién publicada en ese momento, me dio elementos para la construcción de la novela [...]. La lectura de *Rayuela* significó eso, la libertad absoluta para uno decir lo que quisiera (pp. 24-25, 33).

El afán perfeccionista de María H. Uribe se observa en todo lo que emprende porque nunca está satisfecha, a pesar de tener una obra amplia. Su primer libro de cuentos fue motivado por el grupo La Tertulia —más que por su propia decisión—, en particular por la insistencia del escritor Manuel Mejía Vallejo,<sup>15</sup> uno de los que más valoraron su obra y a quien ella misma reconoce como uno de sus mentores. En vista de que *Reptil en el tiempo* no llenaba todas sus expectativas, Uribe pensó que nunca daría a conocer su novela; por eso las numerosas revisiones desde 1963 hasta 1986, como ella misma lo confirma: “tuve que reescribir de nuevo la novela, y la seguí revisando, dándola a conocer a escritores amigos y conocidos. Fueron saliendo, no una sino una docena de versiones hasta que veintitrés años después decidí publicarla, porque si no lo hubiera hecho,

<sup>14</sup> Es el concurso más importante del país en ese momento, en el que participan los mejores escritores colombianos, entre ellos García Márquez, que ganó el primer concurso en 1962 con *La mala hora*.

<sup>15</sup> Manuel Mejía Vallejo (Jericó, 1993 - Medellín, 1998). Novelista, cuentista, ensayista, periodista, profesor universitario, dibujante, editor. Fue el primer novelista latinoamericano en ganar el Premio Nadal en 1963 con *El día señalado*. Ganó también el Premio Rómulo Gallegos en 1989 con *La casa de las Dos Palmas*. Autor de diez novelas, seis libros de cuentos, cuatro de poesía y decenas de artículos periodísticos, de crítica literaria y artística.

todavía la estaría trabajando” (Escobar, 2004, p. 27). Al respecto, la autora podría suscribir lo dicho por Cioran (2004) sobre su resistencia a publicar cuando creía que sus textos no llenaban sus expectativas: “Uno escribe no porque tenga algo que decir, sino porque *desea* decir algo” (p. 18). Esa insatisfacción y angustia permanente ante la página en blanco —o escrita— la manifiestan casi todos los escritores, pero Italo Calvino (1988) lo ilustra mejor en su respuesta a la pregunta sobre por qué escribe: “porque nunca sé cómo estar completamente satisfecho con lo que ya he escrito y me gustaría, de una forma u otra, corregirlo, completarlo, proponer otras soluciones. Entonces nunca hubo una ‘primera vez’” (p. 246). Más de dos décadas de larga y paciente espera permiten la construcción de una obra madura y compleja; *Reptil en el tiempo* es quizá una de las novelas colombianas más novedosas realizada por una escritora hasta ese momento y, desde todo punto de vista, una de las obras representativas de la literatura colombiana que, pienso, no se ha valorado como se merece.

Otro aspecto interesante de la propuesta narrativa de la novela es que se trata de un texto que va, viene y se muerde la cola. Es una novela con un mínimo de acción, porque apenas si sucede algo: es la historia de una mujer que mata a su mejor amiga en un accidente imprevisto y se recluye en una cárcel por decisión personal. Martina María y la protagonista sin nombre —desde el hecho de no tener nombre comienza su estado de negación— crecen juntas, se estiman y conversan desprevenidamente hasta que un día, luego de una acalorada discusión, la protagonista hiere de muerte a Martina María con un cenicero lanzado sin pretensión de matarla. Ella misma se entrega a la justicia para expiar esa culpa que nadie le endilga. Es así como emprende un viaje hacia sí misma y hacia los otros, a quienes imagina igualmente culposos. Es un peregrinaje doloroso en busca de redención que solo halla parcialmente en la escritura. Lo que sigue en adelante es una muerte en vida. Es llevar a cuestas la sombra de una ausencia que pesa más que la propia vida; por eso la protagonista no vive, sino que se desvive en una eterna agonía que no le da reposo. La muerte en vida, eso en lo que se ha transformado su vida misma es, “en esencia, angustia” (Heidegger, 1977, p. 290) de un oscilar permanente entre fuerzas contrarias que asedian y desgarran: “Cuando estaba escribiendo la novela, confiesa la escritora, me preocupaba el problema del bien y el mal, ya que el hombre está sometido a tantas presiones externas y a una inadecuada educación que termina por no saber cuál es el límite” (Escobar, 2004, p. 36). Y ese es su dilema, pero también su tragedia, porque para las protagonistas, desde su óptica cristiana, la vida y la muerte es un juego que oscila entre esas dos fuerzas pendulares que hacen de la existencia una perenne tribulación y a veces momentos estancos de reposo cuando median las artes.

Bien se sabe que “en la gran tragedia humana hay una mezcla de dolor y alegría, de lamentación por la caída del hombre y de alegría por la resurrección de su alma” (Steiner, 1965, p. 12). Ese tire y afloje hace de la vida de la protagonista de la novela un estado de incertidumbre y ambivalencia permanente, porque no sabe de qué lado se inclina, si de la vida o de la muerte o de la muerte en vida, ya que el hombre experimenta “la incurable timidez del Bien confrontado al Mal cómodamente instalado y disfrutando de los privilegios que le confiere su calidad de primer ocupante en nuestro ser” (Cioran, 2004, p. 51). La protagonista podría atribuirse las mismas palabras que dice para sí san Agustín (1993) al recordar la muerte de su amigo amado, del que —como Martina con la protagonista— jamás podrá reponerse porque el uno, ya ausente, seguirá viviendo en el otro, presente como una imagen fantasmática que asola y desgarrar:

No salía de mi asombro al ver que seguían viviendo los demás hombres, mientras estaba muerto aquel a quien yo había amado como si nunca hubiera de morir. Y me maravillaba todavía más el que él hubiera muerto mientras yo seguía vivo, pues yo era su segundo yo. ¡Qué bien lo expresó el poeta cuando dijo que su amigo “era la mitad de su alma”! Yo sentí que mi alma y la suya no eran más que una en dos cuerpos. Me horrorizaba tener que vivir porque no quería vivir a medias. Y, quizá, también fuera esta la razón de mi miedo a morir, porque no muriera del todo aquel a quien había amado tanto (p. 11).

El encierro buscado por la protagonista y la muerte en vida es, a la manera de los místicos en su noche oscura, el camino doloroso del ascetismo que ella sigue para paliar el mal que hizo y redimir su falta. Pero también es el viaje en busca de lo *trascendente* y para ello nada resulta mejor que la escritura. Esta es para la protagonista de la novela, como también para algunas mujeres de *Polvo y ceniza*, el mejor recurso para mitigar una existencia desgarrada y para revelarse como distintas ante los otros —de los que aun así dependen de una u otra manera—. La muerte del otro es el pretexto de la protagonista para buscarse a sí misma y esta coincide con el objeto del presente ensayo: mostrar cómo los personajes principales de las dos obras se refugian en sí mismos cuando el mundo exterior los asola y necesitan develarse a través de la escritura y de los personajes que ellos mismos han creado. La escritura no es regodeo alrededor del verbo sino catarsis que libera y enajena a la vez, porque “el verdadero escritor escribe sobre los seres, las cosas y eventos, no escribe sobre el escribir; él se sirve de las palabras, pero no se detiene en ellas, no las convierte en objeto de sus especulaciones. Él será todo, salvo un anatomista del Verbo. La disección del lenguaje es la marioneta de quienes no teniendo nada que decir se confinan en el decir” (Cioran, 2004, p. 45). Es precisamente en esa incomunicación con el mundo exterior cuando el texto se abre para mostrar al lector de ambas novelas el alma íntima de las protagonistas, su estado agónico

a la manera unamuniana y también casi mística —de ahí el subtítulo de *Reptil en el tiempo*: “Ensayo de una novela del alma”—. <sup>16</sup> Y la novela y los cuentos son eso, relatos y ensayos para dar cuenta y reflexionar sobre tantas culpas que pesan de manera irremediable en las protagonistas.

El sentimiento de culpa de la protagonista de la novela es el anzuelo que atrae y rompe el velo de otras culpas morales y sociales: ser esposa, madre y escritora. Hasta la culpa metafísica de origen, la que más pesa por ser una creyente fiel y a la vez contestataria de esa fe, la asedia por doquier y la devasta. Esta novela de Uribe es pues la recreación de un estado de ensimismamiento y desgarramiento de las protagonistas que escriben, así como de su *alter ego* la escritora. Ella experimenta lo mismo que sus protagonistas: sentirse ignorada en un oficio que tanto aprecia y la convoca, vivir en un estado de limbo porque nadie reclama esas palabras que tanto la seducen. La novela es precisamente ese “estado del alma” de un ser que reptan en el tiempo por sus propios medios. Es el ejercicio autónomo de un ser sensible y curioso, capaz de imaginar y pensar el mundo que la rodea sin el consentimiento de la intelectualidad masculina y, menos aún, sin ser su apéndice: ella “en su ocasional queja por sentirse una mujer discriminada, se restituyó a sí misma en el hogar y en el esfuerzo imaginativo con que en su obra de ficción, tan delicadamente autobiográfica, nos hablará por mucho tiempo” (Cobo-Borda, 2015). María H. Uribe se rebela ante los convencionalismos de su sociedad y de una cultura intelectual machista y se niega a ser cómplice de la camisa de fuerza que se les quería imponer a las escritoras de su tiempo para que siguieran reproduciendo una escritura edulcorada, decorativa y sumisa.

### La escritura es un escudo contra todo asedio

La protagonista acepta con reticencias la amistad de una monja —funcionaria de la cárcel— con la que comparte sus dudas, desvelos y soledad. En los entrecortados diálogos con ella, le expone sus pensamientos y confronta los puntos de vista de su interlocutora, que también le sirven para revelar el estado de ninguneamiento en el que vive; las dudas la arrinconan al borde del abismo y de un estado de vacío permanente hasta convertirla en “una adoradora de la duda, una dubitativa en ebullición, una dudosa en trance [...], una heroína de la fluctuación” (Cioran, 2004, p. 23). La religiosa y carcelera sirve como pretexto para que la protagonista desnude su alma al lector a la manera de una confesión. Así, sabemos

<sup>16</sup> Unamuno es el pensador español que mejor refleja el estado del alma de los creyentes, en el cual media una visión agónica de la vida. Véase: *Del sentimiento trágico de la vida* (1912) y *La agonía del cristianismo* (1925).

que vive sumergida en un inframundo de suciedad, descuido, ajena al mundo y abandonada, en un estado casi esquizofrénico. No se ocupa de ella misma ni de su celda y, por su propia decisión, se encuentra aislada de las demás reclusas porque no desea hablar con nadie. Se rebela contra el orden, la limpieza y las normas de la institución. Critica a quienes se jactan de la pulcritud externa porque lo considera una especie de máscara que cubre lo natural y la propia realidad disfrazada por los convencionalismos sociales y la doble moral. Su vida se vuelve insoportable por el peso de la tragedia que lleva. No puede separarse de la imagen de su amiga muerta con quien sueña, siente y discute, situación que la inmoviliza e impide sobreponerse a su estado de exilio personal. Hay momentos en los que piensa cambiar y asearse, pero al instante desiste porque no piensa que aligere en nada su soledad y estado miserable. Los únicos instantes de paz los alcanza cuando puede escribir, de manera que la escritura se convierte en bálsamo que la libera temporalmente; sin embargo, tampoco la llena porque se siente ignorada por los otros, aun si es consciente de que las palabras escritas deben no solo “hurgar las heridas, sino provocarlas. Un libro debe ser siempre un *peligro*” (Cioran, 2004, p. 11). En una sociedad patriarcal y machista como la suya, la creatividad de las mujeres termina siendo silenciosa, menospreciada o caricaturizada. Tal vez por eso la protagonista se niega a hablar, porque tiene conciencia de que las palabras dichas y conversadas sin un soporte escrito son efímeras y teme que deriven en mera charlatanería. Además, quiere rebelarse contra el estereotipo macho según el cual el dominio del habla es el ámbito propio de lo femenino y único privilegio. Si bien la palabra hablada le permite entrar en comunicación con la carcelera —su único contacto con el mundo que, además, la aligera por momentos—, prefiere la escritura porque es huella indeleble y catarsis. En este sentido, la protagonista podría suscribir las palabras de la filósofa María Zambrano (1934), para quien

[...] escribir viene a ser lo contrario de hablar; se habla por necesidad momentánea inmediata y al hablar nos hacemos prisioneros de lo que hemos pronunciado, mientras que en el escribir se halla liberación y perdurabilidad; solo se encuentra liberación cuando arribamos a algo permanente. Salvar a las palabras de su momentaneidad, de su ser transitorio y conducir las en nuestra reconciliación hacia lo perdurable es el oficio del que escribe (p. 319).

Entre los muchos monólogos en los que la protagonista se ve inmersa, hace pausas para hablar de la historia de otros seres sufrientes en medio de la incertidumbre de sus propios actos y de su fe erosionada por los mismos. Siente el afán de saber quiénes son, qué sentido tienen sus vidas y cómo repercuten en la suya. Esos seres parecen portar “energías sobrenaturales” (Steiner, 1965, p. 9) que hacen presa el alma de su gestora, la cuestionan hasta casi enloquecerla y ponerla en entredicho,

como ocurre con los personajes de Pirandello que se rebelan contra el autor y lo cuestionan.<sup>17</sup> Pero paradójicamente esos personajes, con sus excesos y sufrimientos, también contribuyen a reivindicar el derecho a la dignidad de la protagonista y de ellos mismos. Los personajes creados intentan diversos modos de fuga ante la imposibilidad de resolver sus propios conflictos. De esa manera, las reflexiones de la protagonista —sobre sí misma, su fe, sus prejuicios sociales y morales o la vida y la muerte— se ven proyectadas en los personajes de “Estos pies nuestros”, quienes también padecen la angustia de existir. Tanto en la historia principal —la de *Reptil en el tiempo*— como en la secundaria de “Estos pies nuestros” se revela algo sustancial: la pelea con las palabras, el afán de encontrar una expresión que realmente dé cuenta de cada situación, gesto y estado emotivo de los personajes. Es una escritura que busca afinarse y dar la nota perfecta.<sup>18</sup> No obstante, muchas veces a los personajes se les escapan las palabras y por eso vuelven, insisten, retornan, matizan, se escabullen. Es una labor de nunca acabar porque “solo las obras inacabadas, por inacabables, nos incitan a divagar sobre la esencia del arte” (Cioran, 2004, p. 10). Lo que padece con la escritura la protagonista de la novela —y también las de algunos cuentos de Uribe— es, como lo hemos dicho, la misma situación que vive la escritora; es decir, no solo constituye un proceso laborioso y a la vez atormentado con las palabras sino también una pelea con sus personajes y con tantos demonios interiores. Lo dicho por la autora es esclarecedor al respecto:

Yo estuve muchos años en función de buscar la palabra, la expresión precisa. Pasaba noches sin que llegara la palabra que necesitaba, a veces salían espontáneamente en el momento menos pensado y me decía: “esa es la palabra que necesito para tal parte”. Me sentaba y la ponía, porque las palabras nunca son exactas; nunca encuentra uno la palabra precisa, tiene que pasar muchos años [...]. Todavía estoy quitando párrafos que suenan a discurso [...]. Es [un estilo] muy francés o tal vez inglés, algo entrecortado, frasecitas que van caminando entre puntos, sin descripciones ni alegatos [...]. Así, cada vez soy más concisa porque me alejo de las expresiones fijas, de las muletillas, de los conectivos innecesarios, de la adjetivación [...]. Como no me sentía contenta, cada vez que leía mi novela, la volvía a escribir, porque ya veía cosas nuevas, distintas. Pasaba de la tercera persona a la primera, y después volvía a la tercera o las combinaba. En la primera versión escrita en primera persona, Martina María soy yo, entonces tenía que separar los dos personajes, por eso la titulé *Yo la maté*, pero al separar los dos personajes, Martina María y la protagonista, había que cambiar muchas cosas, incluso el título. Así que pasé muchos años cambiando, corrigiendo, precisando cosas, ajustando el manejo de los personajes y el punto de vista de la narración. Y, además, atendiendo las sugerencias de otros lectores y correctores. Por ahí cada año la cogía y volvía a escribir, y me decía: “ya, ya quedó” y mentiras, no quedaba. Fue algo angustioso, pero creo que valió la pena [...]. Terminar cada capítulo era como si estuviera haciendo una obra de arte o parte de ella (Escobar, 2004, pp. 27-28, 33-34, 36).

<sup>17</sup> Esto se observa con claridad en la obra de teatro de Pirandello *Seis personajes en busca de un autor* (1921).

<sup>18</sup> Aquí es pertinente recordar que la escritora era aficionada a la música y tocaba varios instrumentos.

Mientras en *Reptil en el tiempo* se nos muestra el dilema de la protagonista ante culpas de origen cristiano y personal, involuntarias ambas, que la llevan a una angustia visceral, en “Estos pies nuestros” se narra la vida de seres sufrientes como Mateo, Maligda, Magdalena, Mariana, Renato y Julián. Estos viven en un estado de total desarraigo, porque han confrontado su fe y no hallan remisión posible. Han retornado la mirada a la Sodoma de sus yerros y por ello se sienten petrificados y desmoronados a la vez: “la luz se les oscurece de forma que no ven la verdad, aunque la tengan delante de los ojos” (san Agustín, 1993, p. 23). Algunos personajes —como Mateo y Julián en “Estos pies nuestros”, y como Cristina en *Polvo y ceniza*— escriben hasta el momento límite de sus vidas y eso los sostiene cuando lo único que vislumbran en el futuro es un callejón sombrío, sin salida. Escribir es lo único que los compensa en el instante de la derrota moral, como le sucede a la protagonista de la novela, para quien, ante la imposibilidad de avanzar hacia lo *transcendente*, las palabras son su único asidero (Uribe, 1986, p. 245). La protagonista de *Reptil en el tiempo* considera a veces, como Cristina en *Polvo y ceniza*, que la misma muerte resulta insignificante comparada con lo importante que es la escritura (Uribe, 1963b, p. 118). Los seres nutridos de tinta comienzan a vivir su propia vida más allá de los días y las noches, del amor y del odio, del tiempo. Mientras en *Polvo y ceniza* se muestran las vivencias, miserias, goces y temores que impiden a las protagonistas vivir con plenitud, en *Reptil en el tiempo* se imponen las divagaciones, soliloquios, incertidumbres y recuerdos dolorosos. En ambas obras, los recuerdos de las protagonistas se salen del almanaque de la misma manera que el orden cronológico de los hechos salta en pedazos. Hay que decirlo todo atropelladamente porque la conciencia acechada por el temor y la culpa no da tregua (Uribe, 1986, p. 69). En ninguno de los dos textos se permite que alguien se instale —ni personajes ni lectores— ni que la lógica persista: la fragmentación se impone. El aparente caos textual refleja el estado de la conciencia escindida de los personajes. Se afirma el reino de la ambigüedad y de lo fluctuante. Las instancias del tiempo se confunden, aunque el pasado ocupa el sitio de honor, porque de ahí proviene nuestra condición mortal, culpas y debilidades; por eso apropiarse del papel para escribir es como abrir la caja de Pandora para que vuelen los recuerdos y se eternicen en el presente (Uribe, 1986, p. 157). A propósito de ese pasado absoluto, las protagonistas, incapaces de “vivir en el instante”, optan por vivir “el pasado bajo la ansiedad y el arrepentimiento [...]”. Esta es la condición y definición misma del pecador: un hombre sin presente” (Cioran, 2004, p. 90). Para las protagonistas y otros personajes de los cuentos, el pasado es la roca a la que están atados como Prometeo y fijados filogenéticamente sin que se vislumbre futuro, porque los catapulta siempre la culpa originaria.

Las protagonistas necesitan escribir para conocerse y reconocerse a través de sus propias vivencias y las de los demás “porque el silencio [...] ahoga” (Uribe, 1989, p. 30). La insatisfacción de sí mismas y del mundo que las rodea es el acicate que las lleva a la escritura, pero también las condena al ensimismamiento y al olvido, porque es lo único que quieren hacer para no enfrentar la realidad que está un poco más allá de las rejas de sus propias prisiones reales o imaginadas. En busca de un conocimiento del mundo, de sí y de los otros, ven esfumarse el tiempo entre las manos. Se sienten como “hojas perdidas de un libro incompleto” (Uribe, 1986, p. 75). Comparado con la vida, escribir resulta entonces una actividad fútil. La escritura no libera de la prisión que se sufre ahora ni de cualquier otra y menos de la que se lleva dentro; por eso se reincide y esa ha sido la historia de la literatura desde los primeros cantos de los primitivos hasta el presente: un esfuerzo vano por deshacerse de esos fantasmas que se llevan como la piedra de Sísifo. Para la protagonista de *Reptil en el tiempo*, cualquier cárcel “es igual para seguir con hambre” (p. 53) de lo trascendente que se hace cada vez más distante. Si bien ellas se cuestionan y escriben para reconocerse a sí mismas y ser aceptadas por los otros, también lo hacen fundamentalmente para aprehender, así sea mínimamente, la dimensión inasible de la trascendencia que es “la necesaria condición de posibilidad de todo entender y comprender espiritual” (Rahner, 1979, p. 40). Desde esta perspectiva, “el misterio sagrado es la única realidad evidente” (p. 40). El cuestionamiento de dicha realidad es, siguiendo al teólogo alemán, “una pequeña isla flotante que puede ser [...] más familiar que ese océano”. La pregunta es si prefiere “la pequeña isla de su llamado saber o el mar del misterio infinito”, o “la pequeña luz llamada ciencia con la que el cognoscente ilumina esta isla que ha de ser para él una luz eterna que lo ilumina eternamente (esto sería el infierno)” (pp. 40-41). La protagonista vive, pues, en un estado de angustia visceral y de preguntas no resueltas que la acosan como una jauría. El *sapere aude* —interpretado como “ejercita la razón”— termina siendo en ella un infierno en vida. No obstante, ese estado desolado y escindido de conciencia es, de alguna manera, un reconocimiento de su absoluta precariedad y, a la vez, de la urgencia de trascender tal estado. Nada puede compensar esa insaciabilidad cuando la culpa que se lleva tiene su origen “desde antes de nacer” (Uribe, 1986, p. 157). Para qué escribir entonces cuando las noches y los días acumulados en páginas y más páginas habilitan la certeza de no haber vivido (p. 53). Este sentimiento recuerda el mismo que acompaña a san Agustín (1993) en su doloroso proceso de conversión, que no es otra cosa que la búsqueda desesperada de sí mismo para saber quién es y su razón de ser en el mundo:

Llevaba mi alma despedazada y chorreando sangre, un peso que ni yo mismo era capaz de llevar, ni sabía dónde poner [...]. Tampoco hallaba la paz en el canto, ni en el juego, ni en los banquetes espléndidos, ni en los deleites del lecho y del hogar, ni siquiera en los libros ni en los versos. Hasta la misma luz me causaba horror y todo lo que no era lo que él era me resultaba insoportable y odioso. Mi único descanso eran los gemidos y las lágrimas y, cuando dejaba de llorar, sentía la pesada carga de mi miseria que traía a cuestras (p. 12).

El relato “Grietas en los libros” de *Polvo y ceniza* es donde mejor se ve ese estado ambivalente frente a la escritura. El cuento se abre con una reflexión de Cristina, la protagonista-narradora, acerca de lo que significa escribir: “Escribir es cualquier cosa que quieras poner en el papel, para romperlo, o para que lo lean los otros. Es coger las palabras con tus manos y seguir con ellas la vida, sin vivir; es burlarte de las cosas o verlo todo en serio” (Uribe, 1963b, p. 117). El ejercicio de la escritura constituye uno de los temas de interés que vertebran los múltiples sentidos de la producción literaria de la escritora. Escribir no es la prerrogativa de seres extraños encerrados en urnas de cristal que se miran a sí mismos. No. “Es la necesidad de todo ser humano” (Uribe, 1986, p. 122), afirma la narradora de *Reptil en el tiempo*. Por eso cada uno de los protagonistas de los cuentos y de la novela escribe a su manera las páginas de su propia historia y, de paso, la de otros. El encierro, la locura, la soledad o la enfermedad de los personajes poco importan; son apenas un pretexto para honrar la palabra y la escritura autónoma sin ningún bastón de apoyo, como lo anunciaba Kant en su texto sobre la Ilustración, es decir, tener el valor de servirse de la “propia razón”, la cual todos deberíamos asumir como guía y lema.<sup>19</sup> Las conversaciones de las protagonistas de la novela y de los cuentos —ya sean con o sin interlocutores— nos recuerdan las discusiones de Settembrini y Naphta en *La montaña mágica* de Thomas Mann, cuyo encierro en el sanatorio es una invitación a la reflexión, a la discusión fundamentada —así sean ideas controvertibles como las de Naphta—; sobre todo, es una invitación a reivindicar el pensamiento ilustrado y, con este, el derecho a la palabra libre y consentida. Es lo que hace Cristina en *Polvo y ceniza* cuando le pide a la narradora que le preste sus manos para escribir; también Mateo en “Estos pies nuestros” cuando redacta ya enfermo y desahuciado las memorias para su hija; Julián cuando escribe las suyas acechado por la desazón y la incertidumbre. Todos y cada uno de ellos son incapaces de afrontar la verdad a viva voz, entonces se vuelcan hacia

<sup>19</sup> Según Kant (1947), el hombre debería liberarse de cualquier tutela para asumir por sí mismo y mediante la razón su destino. Sin embargo, la pereza y la cobardía de pensar se interponen; es más cómodo no tener “necesidad de pensar si puedo pagar; ya habrá otros que se encarguen, en mi nombre, de esta fastidiosa tarea [...]. Incluso le ha tomado gusto y se siente incapaz de servirse de su propia razón, porque nunca se le ha dejado intentar dicho ejercicio” (pp. 81-82).

la escritura. Inanes ante la mirada acusadora del otro e impotentes ante el espectro de la palabra verbalizada que se agota, acuden a la palabra escrita cuyo universo termina siendo a veces más pródigo, cómplice y liberador.

### **Escribir es una forma de “vivir para morir nuevamente”**

El silencio en la celda de la protagonista de la novela y el enajenamiento frente a las acciones que buscan someterla —limpiar, asearse, seguir órdenes y comer— son circunstancias propicias para escribir, aunque sea sobre un “futuro de tragedia o de felicidad” que irremediamente se torna presente continuo bajo un estado de agonía sin límite (Uribe, 1986, p. 49). Para la protagonista de *Reptil en el tiempo* y para Cristina en *Polvo y ceniza*, las palabras urgen como el aire para vivir y son torrente incontrolable cuando se las convoca (Uribe, 1963b, p. 118). Ante el encierro que dichos personajes se autoimponen, escribir para sobrevivir al hastío cotidiano se convierte en algo esencial, como si fuera una segunda naturaleza. Pasan la vida buscando las palabras que develen el sentido de su existencia presente pero difícilmente las pueden asir, porque “lo que se escribe da siempre una imagen incompleta de lo que uno es, porque las palabras emergen y cobran vida solo cuando se está en el punto más alto o en el más bajo de sí mismo” (Cioran, 2004, p. 73). A diferencia de aquellas palabras que nutrieron a las protagonistas cuando niñas, las de hoy —desgastadas por el peso de un viaje extenuante por la vida— apenas alcanzan para recordar, tras un velo opaco, aquel tiempo de seres imaginarios, de voces de nanas bajo el calor del trópico, de ternura concentrada en el gesto y la mirada complacientes de la parentela cercana (Uribe, 1986, pp. 16-17). Con su halo acogedor o exasperante, la escritura termina siendo un todo único, liberador, y una afirmación de la identidad. Escribir es definitivamente, como lo afirma la gran gozadora de la palabra María Zambrano (1934),

[...] defender la soledad en que se está; es una acción que solo brota desde un aislamiento efectivo, pero desde un aislamiento comunicable, en que precisamente por la lejanía de toda cosa concreta se hace posible un descubrimiento de relaciones entre ellas. Pero es una soledad que necesita ser defendida, que es lo mismo que necesitar de una justificación. El escritor defiende su soledad, mostrando lo que en ella y únicamente en ella se encuentra [...]. Hablamos porque algo nos apremia y el apremio llega de fuera, de una trampa en que las circunstancias pretenden cazarnos, y la palabra nos libra de ella. Por la palabra nos hacemos libres, libres del momento, de la circunstancia apremiante e instantánea [...]. Es una continua victoria que al fin se transmuta en derrota. Y de esta derrota, derrota íntima, humana, no de un hombre en particular, sino del ser humano, nace la exigencia del escribir. Se escribe para reconquistar la derrota sufrida siempre que hemos hablado largamente. Y la victoria solo puede darse allí donde ha sido sufrida la derrota, o sea, en las mismas palabras (pp. 318-319).

Pero llega un momento en que ni siquiera la escritura solivia tal estado desgarrado del alma y es ahí donde se abre una nueva grieta: la “grieta en el silencio” (Uribe, 1963b, p. 139), pues el resto de vida que queda se ha convertido en un estrépito de sonidos extraños, en un recuerdo vacío porque a las protagonistas las han abandonado las palabras. En su estado de autoexilio, ellas se desnudan, se revelan al lector “como la piel se expone a aquel que la lastima, como una mejilla ofrecida a quien agrade” (Levinas, 1990, p. 83). Las palabras se le agotan a la protagonista de la novela en cada momento de su acongojado vivir y se le fugan, para tomar asiento en el papel que quizás otros leerán. En cambio, en *Polvo y ceniza*, cuando Cristina reencuentra sus palabras con otras ajenas escritas por otros, ella muere para dar paso a una nueva mujer; según ella, “se trata de vivir para morir nuevamente” (Uribe, 1963b, p. 149). ¿Con qué fin necesita la protagonista de la novela tanto material para escribir?, se pregunta una religiosa del penal ante sus demandas apremiantes. Las reflexiones de la protagonista al inicio del texto y posteriormente también las de la narradora —ser próximo, cómplice y a veces *alter ego* de la protagonista— desvelan en parte esa cuestión. Aunque ella no tiene claridad acerca de para qué escribe, sí intuye los motivos del porqué lo hace: quiere dar cuenta del “síntoma de una enfermedad” (Uribe, 1986, p. 66) que la agonía de existir la obliga a saborear. De esa manera, desnuda las palabras envueltas en un mutismo extraño que en apariencia poco revela, pero sugiere y contiene todo. Por eso ama la celda que la aleja del mundo y la acerca a las palabras sin preámbulos, treguas ni esperas. Ante esta situación, lo único que cuenta es la escritura de vida que va “tomando la forma de humo regado como nube” (p. 33). Escritura, palabras, sueño, vida, muerte, olvido y culpa son vocablos que labran caminos, senderos de dudas, “son encrucijada. No hay modo de abolir la inagotable combinación del alfabeto (o del alma)” (p. 66). Todo es sacrificable por una frase porque ella redime, de alguna manera, la incertidumbre (p. 124). Para la protagonista de la novela, la escritura se alimenta de la memoria a la cual roe sin cesar. Basta que sus dedos toquen las teclas para que salten con olor a tinta los niños juguetones de la infancia, los rincones amables, la parentela amorosa, los pensamientos de ayer y de hoy, en fin, el universo de la cultura humana vertido en palabras. Escribir es una tarea que urge y no da tregua. Hay que hacerlo antes de que la contingencia de las cosas o del cuerpo se esfume. Escribir es ser uno mismo, el otro de ese sí mismo y los otros.

¿Qué es lo que escriben los distintos personajes de los cuentos y de la novela de María H. Uribe —quienes hacen de la escritura una actividad primordial—? Sensaciones, sonidos de la vida, charlas vanas, consejos, digresiones para seguir

huyendo; palabras para apaciguarse o desesperarse, para hablar del pasado que es un abanico de sombras o del futuro que se teme (pp. 125, 235). Escribir no da certezas porque no se sabe por dónde empezar ni adónde irán las palabras. La historia de una muerte no intencional es demasiado simple para dar cuenta del drama de una culpa original. La protagonista es, como lo dice el título de la novela, un reptil que ha evolucionado en su fisiología, pero carga con el “sentimiento de estar en deuda con su origen, con su *causa prima*” (Nietzsche, 2010, p. 58). Escribir es pues un simple pretexto ante el conflicto que agobia al creyente por la caída de la primera genealogía en el origen de un tiempo sin tiempo. Las palabras se han sumido en el silencio ante la imposibilidad de una explicación, la evidencia de un desfondamiento de sí y la certeza de que no se es nada. La escritura es, en fin, una vocación que no admite ser compartida: es única, excluyente, ensimismada y solitaria. En tal contexto, la cotidianidad se vuelve un obstáculo para el libre ejercicio del espíritu e impide que las palabras fluyan ligeramente en ese diálogo del *yo* y su *otro* que buscan desesperadamente. Escribir en este caso estimula percepciones íntimas que adquieren vida e iluminan el camino hacia lo esencial, sin que se avizore algo reconfortante en el horizonte. Es un aguijón que lacera, es una deuda al filo del abismo. Aunque el balance personal de la protagonista carezca de fechas, de “deberes y haberes”, siempre le deja un saldo negativo que resulta desesperante, pues ella no puede volver sobre lo que cada palabra sella de forma definitiva. Ella se desnuda a sí misma a través del libro que escribe: un “libro de las deudas; de las mentiras” (Uribe, 1986, p. 72). Libro que revela sus pequeñas verdades y no pocas incertidumbres y simulaciones que la llevan ante la esfinge buscada afanosamente para que le revele la culpa originaria, irremediable e irrenunciable, que lleva como impronta indeleble. Con la escritura el tiempo se detiene para la protagonista, deja de ser “sucesión y tránsito” y se convierte en un “manar continuo” de un “presente fijo” y “actualidad pura” con su terrífico peso (Paz, 1977, pp. 182, 189).

La protagonista cree que nadie la ama y por eso utiliza la escritura como sustituto para sobrevivir a la indiferencia y al olvido. Recurre a ella como un deseo de comunicación con seres ya ausentes, pero ante todo para que la amen y no la olviden cuando muera (Uribe, 1986, p. 122). “Yo escribo sobre lo ausente porque lo que está cerca agobia” (Escobar, 2004, p. 346), afirma María H. Uribe. Escribir es lo único que puede liberar a sus personajes femeninos de la noche oscura en que viven, de ese silencio que las asfixia, y con ello tal vez se aligere el lastre de sus almas en pena. La escritura sirve a la protagonista de la novela para exhalar el veneno que mina su ánimo; también sirve para desatar la mordaza que la ha inhibido desde que aprendió a pensar y que la aflige, aunque temporal y paradójicamente la apacigüe (Uribe, 1986, p. 235). Escribir tiene la virtud del

bálsamo que mitiga y cicatriza la pena, porque “sedimenta, cristaliza, produce sosiego dentro del caos invariable” (p. 63). Sin embargo, la protagonista sabe que su herida no es pasajera; mientras menos se manifieste hacia afuera, más lacera hacia adentro. En este punto, la escritura se hace más necesaria para disimular un dolor que se ha vuelto visceral. Escribir es el recurso de la evasión ante una realidad que aplasta y pone en jaque la posibilidad misma de la existencia. A veces, la escritura es un destino incierto e irremediable —casi siempre equívoco—, porque el personaje no sabe si está en esa cárcel “por haber escrito o para escribir” o “para escapar” (p. 124). En otros momentos pareciera que escribir no es una actividad liberadora sino otra forma de sometimiento: un no-vivir, un estado de desamor, su nueva cárcel (p. 235).

La escritura ata a la protagonista de la novela y la encadena a pasiones contradictorias, por eso confiesa: “Estoy condenada a soportarme así. Cuando actúo rompo, cuando hablo rompo, entonces escribo para que mi ceniza permanezca quieta” (p. 124). A veces lo hace para resguardarse del amor que demanda mucho de ella. Su egoísmo le impide abandonarse a los otros y el dolor se impone al no encontrar salida —que resulta incisivo al primar su “egoísmo encubierto”—. No quiere dejar de mirarse a sí misma como su único amor narciso, amor desfondado ante la ausencia de los otros: “Yo no soy débil ni imbécil, quiero ser leída para ser amada. Nadie me ama, solo yo me amo” (p. 122); de ese modo se fustiga porque ella es su propio límite y condena. Al no sentirse ni amada ni reconocida por los otros cercanos a ella, estos otros dejan de ser lo fundamental, para pasar a buscar un amor trascendente e inalcanzable. En la situación esbozada, son propicias las palabras de Giordano Bruno: “Es un otro el que amo y me odio a mí mismo; pero este otro se transforma en roca si abro mis alas; si caigo al suelo, él asciende al cielo. Cuando lo persigo, él sigue huyendo; a mis llamadas, él permanece sin respuesta; y cuanto más lo busco, más se esconde de mí” (Kristeva, 1974, p. 315). Ahora lo único que brota es la soledad, y aunque existen muchas soledades, como recuerda la narradora de *Polvo y ceniza*, la más temida es “la soledad del alma. Quiero decir: la mía de hoy” (Uribe, 1963b, p. 117). La escritura, que pareciera mitigar esa soledad, en realidad la acentúa y a la vez la hace única, singular, como única es su soledad que solo a ella le pertenece.

Cuando alguien ha vivido una infancia con una plenitud sin igual como Cristina —otro *alter ego* autorial de María H. Uribe—, hay que dar cuenta de esa experiencia antes de que caiga en el olvido. Pero las numerosas páginas escritas sobre un periodo crucial de su existencia dejan en ella una huella profunda el resto de su vida, que no es más que un trasegar por los recuerdos

de una infancia nunca recuperada y añorada. Y cuando la adultez llega con sus altibajos, Cristina no se reconoce en las páginas que ahora escribe porque la vida se ha fugado de ellas. Por haber tronchado la esperanza de otras vidas, teme que vivirá siempre culpándose a la manera de un nuevo Prometeo: “Mi castigo —dice— está en morir un poco cada día porque no alcancé la plenitud” (p. 119). Su condición de vida la acerca a la noche oscura de los místicos en que el dolor se exagera, mientras la conciencia experimenta un estado de agonía, culpa y fugacidad; es el mismo estado que manifiesta la protagonista de la novela: “Si la vida es movimiento y comunicación yo he estado muerta siempre” (Uribe, 1989, p. 114). La necesidad del autocastigo y “piedad trágica” es llamada por Nietzsche (2010) “la nostalgia de la cruz” de los creyentes, quienes han “introducido en el sufrimiento toda una secreta maquinaria salvífica” (p. 40).

Para quienes son escritores como forma de existencia, renunciar a la vida por la palabra escrita hace de cada día y hora una memoria adolorida que debe vivirse intensamente a través de algo que tampoco se deja asir —aunque funcione como un acto de exorcismo—. La vida se impone con todo su lastre ineludiblemente y la escritura no puede suplir esa vida que se declina, aunque se intente immortalizarla a través de los “seres de papel” que emprenden vuelo; por eso “lo que indigna del sufrimiento no es el sufrimiento en sí mismo, sino el sinsentido no-sentido del sufrimiento” (p. 40). Esto es lo que Nietzsche llama la “mala conciencia”, es decir,

[...] la *voluntad* del hombre de encontrarse culpable y reprochable hasta la inexpiable; la *voluntad* de pensarse castigado sin que el castigo pueda ser nunca equivalente a la culpa; la *voluntad* de infectar, envenenar el fondo último de las cosas con el problema del castigo y la falta a fin de cortar de una vez por todas la salida de ese laberinto de ‘ideas fijas’; la *voluntad* de erigir un ideal —el del ‘Dios Santo’— a fin de, en vista del mismo, estar seguro de modo tangible de su propia indignidad absoluta. ¡Oh, esta bestia loca y triste del hombre! (p. 60).<sup>20</sup>

La mayoría de los personajes en los cuentos y novelas de María H. Uribe experimentan la conciencia de vacío y desolación de que nadie los escucha, los ve, los urge ni leen lo que ellos escriben. Para ellos, escribir es poner al descubierto un amor inalcanzable, siempre escurridizo y ausente. La protagonista de la novela se lamenta del desamor de los otros y, aunque a veces siente que solo se reconoce en su propio espejo, en verdad “se detesta” (Uribe, 1986, p. 122) porque está segura de dos cosas: “nadie me lee” (Uribe, 1989, p. 116) y “nadie

<sup>20</sup> Véase en el segundo tratado de Nietzsche (2010, pp. 30-63) lo relativo a la culpa y la mala conciencia.

me leerá” tampoco (p. 120). Ante tal estado, únicamente tiene la aspiración de ser leída para ser amada, pero las palabras jamás podrán suplir en ella nada de lo que anhela. La única certeza que tiene es su “cárcel de miserias”; lo demás es una ilusión. Ante tal vaciamiento de sí, se agregan muchas dudas y preguntas sin respuesta. Mateo se dice a sí mismo lo siguiente en carta a su hija: “Esta es la desventaja de escribir. Nos quedamos sin saber cuándo fatigamos al lector, pero tú eres mi hija. Si te cansas de mí, rompe la carta. No era para ti, sino para la niña que reposa en mis recuerdos” (Uribe, 1986, p. 96).

Escribir es sin duda un ejercicio de desdoblamiento, una urgencia de comunicación y un acto compartido. Cristina, por ejemplo, pide las manos de la narradora para crear su obra. Mateo recurre al pretexto de una carta-memoria para su hija —cuando lo que busca es desnudarse ante sí mismo— y termina poniéndose entre la espada y la pared por sus faltas irredentas y su supuesta apostasía; decimos “supuesta” porque, para un ser profundamente creyente como María H. Uribe, Mateo es el reflejo de un “ateo atormentado” animado por la fe, pero para ella en el fondo todos tenemos algo de Mateo: seres paradójales y de contradicción: “todos nosotros (incluso el ateo asustado y atormentado por la nulidad atormentadora de su existencia) podemos ser piadosos en el sentido que veneramos en silencio lo inefable, sabiendo bien que [...] él existe” (Rahner, 1979, p. 108). Maligda será la destinataria —como recurso equívoco— de una carta que originalmente no va dirigida a ella, sino a la madre de Mateo: “eres mi hija, perdona que te escriba como si fueras mi madre” (Uribe, 1986, p. 96). Los personajes nacen, crecen y se vuelven fardos en el cuerpo de la protagonista de la novela; a veces se vuelven su conciencia, sus *alter ego*. Vibran para sí hasta animarse a vivir solos. El lector sabe que tanto Cristina en *Polvo y ceniza* como la protagonista de *Reptil en el tiempo* y Mateo y Julián en “Estos pies nuestros” son solo mediadores del diálogo inconcluso de un *yo* con su otro *yo* (una conciencia escindida) para mitigar sus penas y faltas. Todos esos personajes son rostros proyectados de una única y misma figura: un alma en pena. Son espectros, formas fantasmáticas, “retazos de una misma alma” (Uribe, 1986, p. 157) desdoblada y dividida. Todos ellos forman parte de la protagonista de *Reptil en el tiempo*: “Martina María, Mateo, Maligda, Dunia y los que vengan. El nombre no importa, somos muchos. Hemos convivido siempre. Juntos estamos” (p. 157). En los monólogos de las protagonistas de *Polvo y ceniza* y de *Reptil en el tiempo* es esencial el ejercicio de las palabras que evocan otras enquistadas en lo profundo de la conciencia. Los personajes de María H. Uribe son almas rotas que trasiegan, como Odiseo, por bahías silenciosas y mares solitarios tras las palabras que revelan pedacitos de la historia y la génesis humana; esas palabras que afirman una voluntad de poder y solivian en algo el sufrimiento,

tal como lo intuía Rilke cuando afirmaba que “la creación artística trae consigo la transformación de la pena” (Falk, 1963, p. 65).

La forma en que está escrita *Reptil en el tiempo* no es ajena a su significación. Son muchos los códigos involucrados y cifrados en el texto que no se dejan atrapar ni en el primero ni en el segundo intento, porque exigen un lector distinto, agudo y capaz de involucrarse en ese universo de palabras convocantes. No basta con leer, hay que releer y seguir —como un hilo de Ariadna— la ruta imbricada de los muchos lenguajes de la novela y de los estados de conciencia de los personajes que se superponen, se yuxtaponen y se fragmentan hasta vislumbrar una mediana luz en el camino. *Polvo y ceniza* y *Reptil en el tiempo* muestran dos almas peregrinas que nos invitan a seguirlas y a comprender la razón de su trashumar siempre efímero, en busca de algo que les dé asidero como lo hace la escritura al tornarse presencia viva, forma esencial. Dicha forma, como bien lo afirma la narradora de *Polvo y ceniza*, es también “recuerdos” (Uribe, 1963b, p. 27) que se prolongan más allá de lo posible (p. 118). En definitiva, *Polvo y ceniza* y *Reptil en el tiempo* revelan dos maneras singulares de aprehender el mundo. Se trata de un mundo sin posibilidad de escapatoria, donde una fisura fundamental se ha producido desde el comienzo y el hombre, responsable de ella, debe asumir con dolor ese destino culposo, porque “más escandaloso aún que la falta cometida inocentemente es el legado de la falta, que borra el vínculo personal que une al héroe con su crimen” (Domenach, 1967, p. 25). La escritura es la herramienta por excelencia para que las personas den cuenta de este estado de fragmentación y es, a su vez, su redención, porque permite dar unidad a lo que una vez se escindió haciendo de la existencia un estado de agonía y desgarrar absolutos. En ese ejercicio sin pausa con las palabras, las protagonistas, según María Zambrano (1934), buscan ir tras

[...] “cosas que no pueden decirse”, y es cierto. Pero esto que no puede decirse es lo que se tiene que escribir. Descubrir el secreto y comunicarlo, son los dos acicates que mueven al escritor [...]. Lo escrito es igualmente un instrumento para esta ansia incontenible de comunicar, de “publicar” el secreto encontrado, y lo que tiene de belleza formal no puede restarle su primer sentido; el de producir un efecto, el hacer que alguien se entere de algo. Un libro, mientras no se lee, es solamente un ser en potencia, tan en potencia como una bomba que no ha estallado. Y todo libro ha de tener algo de bomba, de acontecimiento que al suceder amenaza y pone en evidencia, aunque solo sea con su temblor, a la falsedad (p. 320).

Al final de la novela, la protagonista de *Reptil en el tiempo*, luego de haber vivido con amor, agonía y pasión todos aquellos seres que son “retazos de su alma”, se siente, al igual que el asceta o el místico, en la más oscura de las noches. Bordea la cima de la desolación y de la locura. Piensa en sus hijos, en su esposo y en Martina; se sumerge en un estado de desesperación donde su vida se torna laberinto.

No encuentra ninguna luz que guíe sus pasos inciertos. Al no poder congraciarse con la vida, se abandona a una congoja prolongada y sin sentido. Solo la escritura la sostiene en vilo como un péndulo y la conforta, aunque a veces también la desgarrar. Se regodea en su propia suciedad. En aquel estado de defección invoca a Dios sin hallarlo y, aunque está a su lado, ella no lo reconoce porque Dios se comunica a través del silencio (Rahner, 1979, p. 39). Pero en el fondo de sí y ante todo, como creía Schopenhauer, “la afirmación de sí mismo y la afirmación de esta mismidad implica ir más allá del tiempo, dirigirse hacia la eternidad” (Landsberg, 1962, p. 47). Es en ese momento al borde del desespero cuando aparece un cura joven, Agustín, quien logra mitigar en algo el alma culpada de la protagonista de la novela y le permite abrir, a la manera de una confesión, las ventanas de aquella triple celda, física, moral y espiritual, para que un nuevo hálito renueve el aire de la muerte estancado en ese lugar. Las palabras lúcidas, desprevenidas y transparentes del cura penetran en la conciencia silenciada de la protagonista y abren los cerrojos de aquella compuerta enmohecida por tanto egoísmo, exceso de amor propio y pérdida de la fe en Dios. Es quizá en este momento cuando ella podría reconocerse en las palabras de Cioran (2004): “Yo no quisiera vivir en un mundo vacío de todo sentimiento religioso. Y no pienso en la fe sino en esa vibración interior que, independiente de cualquier creencia, proyecta a Dios, y a veces *más arriba*” (p. 19). El joven sacerdote le muestra a la protagonista que la vida sin Dios ha sido y seguirá siendo “una tragedia” (Landsberg, 1962, p. 81). Desarmada, la protagonista siente revivir todo aquello que ha perdido, pero no se atreve a dar el último paso. No se ha consolidado aún el proceso de la búsqueda agobiante de sí. Solo le queda la escritura como única salida. Aunque se siente “derrotada, al acostarse entre los tendidos blancos”, se levanta “a escribir” (Uribe, 1986, p. 245) y con este acto se asoma de nuevo —no exenta de riesgo— a la ventana insondable de su espíritu. El escribir será entonces, lo diremos con el poeta Juarroz (1989), una labor de “combate” y “agonía”, ambas vecinas de “la desesperación y de la locura” (p. 122). Enfrentada la protagonista a la escritura, “está siempre en el borde y en el extremo” (p. 122).

### **Mancha original de la cual devenimos polvo**

Podríamos inscribir la obra narrativa de María H. Uribe en lo que Ricœur (1969) llama la “fenomenología de la confesión” (p. 416), entendida como el conjunto de circunstancias que rodean la vida de los personajes en conflicto permanente, sobre todo de la protagonista de la novela. Cada espacio (cárcel, celda, pieza), cada cosa (cenicero, papel, lápiz), cada sentimiento (amor, odio, bien, mal, peca-

do, punición) están mediados por un lenguaje que evoca y convoca una falta cometida por simple azar. Falta que genera un estado de remordimiento y su efecto colateral: la confesión. Toda la obra de la autora está mediada por un lenguaje cargado “de emoción, temor y angustia” en el cual se revela una “conciencia de culpa” (p. 417) revestida de múltiples formas. Todo converge en los personajes para hacer más o menos intenso ese estado de tribulación permanente que demanda la confesión —a otros y a sí mismos— y para tratar de mitigar el peso moral que enajena. El lenguaje de la confesión se observa en la novela cuando la protagonista se comunica con una única monja-carcelera —sustituto simbólico del sacerdote—, pero sobre todo se muestra a través de un fluir de su propia conciencia en la que se cuelan sentimientos de negación y autocastigo. Sin embargo, también se da una “confesión simbólica” en la situación de encerramiento, abandono y ascetismo escogido para acrecentar el estado de deuda social, moral y ética. Ese lenguaje de la confesión se observa igualmente cuando la protagonista da a entender que el gesto no premeditado de violencia contra su amiga lo percibe como la aceptación de un mal en ella del cual no es consciente. Es una mancha que viene de lejos —de los orígenes de la especie como hilo filogenético— y se le impone inexorablemente. Siguiendo la tradición judeocristiana, el sentimiento de la falta se muestra simbólicamente de diversas maneras en los personajes de la novela y de los cuentos: en el remordimiento por no haber sido una buena madre, hijo/a, sacerdote, amigo/a, en la rebelión contra las normas estatuidas, en la desatención a las palabras de los otros, en la arrogancia como forma de vida, en el sentimiento de vacío existencial, etc.

Ya afirmaba Freud en 1929 que “el problema más importante” en el desarrollo de la cultura occidental es el “sentimiento de culpa” y ese es “el precio” que “debe pagarse con el déficit de dicha provocado por la elevación del sentimiento de culpa”. Por eso, infiere Freud (1979), “la conciencia moral nos vuelve a todos cobardes” (p. 130). La culpa original como mancha no significa literalmente suciedad, sino algo ambivalente que acompaña al hombre cristiano desde siempre y tiene a la vez la doble condición de “infección” física y moral (Ricœur, 1969, p. 418); de ahí la necesidad en todas las religiones del rito de purificación con abluciones, baños, humo, cenizas, confesión, aislamiento, autoflagelación, etc. En la protagonista es tal el peso de su remordimiento que no acude al rito de limpieza para expiarse —así sea simbólico—, sino todo lo contrario: se abandona en la inmundicia y encerramiento porque siente que nada puede enmendar su falta y condición. Ella porta el signo de una marca indeleble. En la mayoría de los personajes, observamos que la idea de la culpa cristiana representa la forma extrema de una interiorización profunda al pasar

de la mancha original adánica al pecado. Mientras que la mancha es contaminación externa engendrada en el origen de la especie, el pecado según Ricœur es la ruptura de una triple relación: entre Dios y el hombre, entre el hombre y los otros, entre el hombre y su *alter ego*. Si el pecado es una situación objetiva por ser una realidad colectiva en la cual toda una comunidad de creyentes se ve implicada —es decir, tiene una “dimensión ontológica de la existencia”—, la culpa en cambio es algo subjetivo, es un estado de interioridad en el cual la conciencia individual “se siente abrumada por un peso que aplasta” y “un remordimiento que roe desde dentro” (p. 419). La culpa es el sentimiento que carcome y consume la vida de casi todos los personajes. Para la protagonista de la novela, el sentimiento de culpa opera como un “tribunal invisible que mide la ofensa, pronuncia la condenación e inflige el castigo” (p. 419). Aunque nadie la culpa por la muerte de su amiga ni hay condena civil, este hecho termina convirtiéndose en un peso moral imposible de llevar. La asedia, juzga y condena una conciencia moral que se confunde con la anticipación del castigo. El sentimiento de culpa en ella pasa por varios estadios: primero, se analiza y cuestiona; luego, se acusa; y termina condenándose debido a su “conciencia escindida” (p. 420).

*Reptil en el tiempo, Polvo y ceniza* y “Estos pies nuestros” no son más que una misma página desdoblada que proyecta la imagen desastillada de sus protagonistas, y los epígrafes a manera de intertextos dan cuenta de ello. En *Polvo y ceniza* se trae un versículo del Génesis en el que se pone de manifiesto la naturaleza humana desde la perspectiva cristiana: ser “polvo y ceniza”. Pero es en “Estos pies nuestros” en donde se hace más énfasis en el estado de contingencia humana. Según la autora, desde una óptica cristiana la historia humana tiene que ver

[...] con el barro. Se refiere a los ídolos de barro que construimos cuando nos alejamos de Dios [...]. Hace alusión a aquel banquete en Babilonia en el que Daniel tiene que interpretar el significado de los ídolos de barro, es decir, que los ídolos que se construyen lejos de Dios tienen la cabeza de oro, pero los pies de barro; son efímeros (Escobar, 2004, p. 35).

“Polvo y ceniza” es una idea eje o ideosema que cruza varios libros de la Biblia cristiana, al igual que la patrística. Es la expresión de una práctica discursiva religiosa que circula en una sociedad de dominio ideológico cristiano y tiene su peso específico y significativo al situarse en el eje donde confluyen lo ideológico y lo semiótico.<sup>21</sup> Idea-eje que observamos bien temprano en varios libros de la

<sup>21</sup> Siguiendo a Cros, Malcuzyński (1991) precisa el ideosema como “todo fenómeno textual que reproduce las diversas interacciones entre discursos coexistentes en una determinada instancia social” (p. 24). Es, según el mismo Cros, “un tipo de mediación que interviene entre las estructuras de la sociedad y las textuales” (Cros, 2010).

Biblia (Biblia de Jerusalén, 2009). En el Génesis (18:27) la observamos cuando Abrahán se confiesa: “¡Mira que soy atrevido de interpelar a mi Señor, yo que soy polvo y ceniza...!”; igualmente en Job (42:6): “Por tanto me aborrezco y me arrepiento en el polvo y en la ceniza”; en el Eclesiástico (17:32) se recuerda así: “polvo y ceniza son los hombres”; el Eclesiastés (3:20) lo enuncia a su manera: “Todos caminan hacia una misma meta: todos han salido del polvo y todos vuelven al polvo”; en los Salmos (104:29) se reitera que todos “expiran y al polvo retornan”. Hasta el mismo san Agustín (1993) admite “ser yo polvo y ceniza” (L. 1, VI, 7). En todos estos textos y muchos otros que median el discurso cristiano, ese ideosema se vuelve una expresión dominante que demanda sumisión a los creyentes por su condición de seres manchados y, por ende, contingentes. Y así ha perdurado dicha expresión por más de dos milenios, al situarse en el eje mismo donde lo ideológico y las prácticas discursivas convergen. Es un pivote altamente significativo.

A todos los personajes los acosa un sentimiento de albur que parece no atarlos a nada. Para ellos, la vida se vuelve una permanente pesadilla y “un monólogo alucinado” (Piglia, 1988, p. 22) de los que buscan despertar. Cada personaje patentiza un estado de vacío interior y una conciencia de orfandad en el mundo. Mientras Cristina en *Polvo y ceniza* se comporta como una criatura necesaria para alimentar y cuestionar la conciencia de la narradora, esta debe asumir impotente las grietas que se abren a su paso. Ambas se ven abocadas a una muerte en vida, al igual que los demás personajes de los otros textos. Cuando la narradora se niega a aceptar a Cristina como su hija por estar hecha de ceniza, ella le replica que de esa misma naturaleza está hecha su progenitora espiritual (Uribe, 1963b, p. 143). Pero no solo Cristina le contesta a su gestora: casi todos los personajes se rebelan contra la autora y a veces la narradora de *Reptil en el tiempo* no los “disfruta viviendo” (Uribe, 1986, p. 151), porque no la dejan escribir ni vivir ni ser, como ocurre con Renato. Él se le escapa porque no quiere ser como ella piensa que debería ser. A ella le “suena falso” todo de él (Uribe, 1989 p. 151); no obstante, tiene que aceptarlo porque lo necesita para proseguir la novela. Sin él, se derrumbarían los otros personajes que se apoyan los unos en los otros como en una escalera humana. A partir de cierto momento, como bien sostiene Margarite Yourcenar, con los personajes

[...] no hay nada que hacer para cambiarlos, para modelarlos, porque ellos son libres. Entonces, existen por ellos mismos y terminan siempre por escaparse. Es una experiencia que se puede encontrar tanto en la vida como en la obra de arte; después de haberlos pensado, trabajado, vivido, de repente se encierran o se vuelve suave y la relación continúa de todos modos (Servan-Schreiber, 2000, pp. 93-94).

Pero esta situación entre personajes y autor ya la había recreado con acierto Pirandello en *Coloquios con los personajes* (1917) haciendo uso de un tono irónico, y luego —como lo hemos mencionado— con *Seis personajes en busca de un autor* (1921). En el segundo texto, Pirandello muestra cómo los personajes confrontan al autor y no quieren seguir dependiendo de él cuando el director de la pieza de teatro los cuestiona porque no aceptan ciertas directivas para llevar a escena. Pregunta el director: “¿Cuándo se ha visto a un personaje salirse de su papel para explicarlo y defenderlo de ese modo?”. Uno de los personajes, el padre de familia, le replica:

No ha podido usted verlo nunca, caballero: porque los autores, de ordinario, ocultan el tormento de su creación. Cuando los personajes han nacido de la mente del autor, este no hace más que seguirlos, con las palabras y gestos que ellos le propongan. ¡Y tiene que aceptarlos como ellos quieran ser! ¡Ay, del autor, si no lo hace! El personaje, en cuanto nace, adquiere tal independencia, que se libera de su autor, y puede ser imaginado por los demás en situaciones que el autor no pensó jamás, y hasta llegar a tener un significado que el autor no sospechó siquiera (Pirandello, 1973, p. 139).<sup>22</sup>

La rebelión de los propios personajes de la obra es el signo de la propia rebelión de la protagonista contra todo. Es el signo de una existencia mediada por los titubeos y contradicciones que la arropan y asfixian. El polvo, la tierra, el lodo y las arenas del mar se confunden con el cuerpo de la protagonista e invaden todos los resquicios de su piel, de su celda y hasta de su espíritu, que se ve apelmazado por las dudas: “La tierra me hará suya. Perteneceré al conglomerado humano cuyas cenizas pueblan el suelo bajo el asfalto y la hierba, pisado por generaciones que nos precedieron y la nuestra y las próximas, como hormigas que somos y seremos porque es eterna la especie de la hormiga, siempre igual y siempre otra” (Uribe, 1989, p. 116). Todos los personajes de María H. Uribe sienten que la vida es apenas un viaje de paso con un cuerpo prestado y un pretexto para trashumar en busca de lo desconocido. Como afirma la narradora de la novela: “La vida es un error continuado, una línea compuesta de dos puntos diminutos. Solo recuerdo el último y el primero. Queremos olvidar, y amamos” (p. 40). Las palabras de Rilke complementan ese sentimiento: “vivimos en perpetua despedida” (Falk, 1963, p. 59). En la novela aparece un epígrafe de Leopoldo Panero: “Señor desata mi cuerpo maniatado”. Esta cita no es más que la invocación de la protagonista, que desea purificar con el sufrimiento ese cuerpo maniatado por

<sup>22</sup> Aunque en Pirandello es más explícita e interesante la rebelión de los personajes con respecto a su creador, hay un precedente en la novela *Frankenstein o moderno Prometeo* de Mary Shelley, donde su protagonista, Víctor Frankenstein, crea un monstruo que es abandonado a su propia suerte y termina asesinando a su propio gestor.

faltas ajenas a ella. Nada puede liberarla de esa roca prometeica porque nada tiene para brindar a los otros, solo las palabras. Tabucci lo expresa mejor: “la culpa es un sentimiento irracional, el sentimiento de ser responsable de todo el mal en el mundo. El remordimiento expresa una nostalgia, el arrepentimiento de lo que pudo haber sido y no fue” (Assouline, 2000, p. 1161). Cada una de las acciones y gestos de la protagonista, así como cada página del texto, hacen parte de un intento de viaje imposible de regreso a los pasos perdidos para expiar lo que se heredó como un lastre forzoso. Todos los personajes de los tres textos de María H. Uribe llevan consigo una doble cárcel: la corporal y la espiritual, sobre todo esta última. Hasta el mismo cuerpo, como nos recuerda Platón (1977) en su *Fedón*, “se convierte en cárcel para el alma” (p. 62).

### Existencia agónica por una conciencia escindida

En la novela y los cuentos, las protagonistas hablan de grietas que dejan ver un estado ambivalente y anómico; también dejan ver unas conciencias escindidas que remiten a una única y gran voz, la de la protagonista de *Reptil en el tiempo*; voz que escucha los ecos desgarrados de su *yo* y el de los otros. Ella es una voz solitaria que deambula por su propio desierto implorando respuestas, pero solo escucha en confusa sordina nuevas y enigmáticas preguntas. La escritora nos acerca al alma de los personajes principales que no cesan de rebuscar en su propio interior a través de una mirada penetrante y crítica de sí. La protagonista de la novela es un espíritu que se revela desnudo en medio de simulaciones y mentiras pero que, en el fondo, no abandona la fe como último resorte interior; eso le permite sobrellevar su propio destino, así sea profundamente lastrado. La escritura termina siendo su única y exclusiva redención, una que la distingue de los otros.

La culpa causada por la muerte de Martina —tema-eje sobre el que gira *Reptil en el tiempo*— genera en la protagonista un proceso de rompimiento y desgarró, al desaparecer la comunidad social establecida con su amiga. La muerte de la otra proyecta una ausencia y presencia tangible. Para la protagonista, Martina “era mi buen yo, mi yo respetable, mi yo amado. Ahora no sé por dónde anda mi conciencia a estas horas y debo continuar sola, repartiendo en los hijos lo que no tengo” (Uribe, 1989, p. 71). Ya desde el comienzo de la novela sostiene que Martina “ahora es un cadáver dentro del mío [...] entonces me hundiría en el barro, en lo que soy” (p. 13). La comunicación rota por la muerte de la amiga impone, en consecuencia, la soledad, el silencio y su parte de muerte, porque ya nunca más se podrá restaurar esa ausencia. De esa manera, se instituye una “doble celda. La mía propia que me asfixia, y esta otra, con un espacio

libre entre la ventana y mi cuerpo” (p. 11). Es precisamente esa experiencia de la muerte que “revela la pérdida. En la experiencia de la muerte de mi prójimo hay una ‘infidelidad trágica’ de su parte [...] ha muerto para mí, he muerto para él, y no son maneras de hablar, sino abismos abiertos” (Landsberg, 1962, p. 34). En la prisión, la protagonista trata de aislarse del mundo y olvidarse de su esposo e hijos para iniciar el camino del “remordimiento” (Uribe, 1999, p. 45). Sabe que además de la cárcel física, otra pesa sobre ella: la propia, que es mucho más dolorosa y de la que no podrá liberarse nunca, al igual que de la caída original, porque “cuando uno viene al mundo con la conciencia lastrada como si uno hubiera cometido algo grande en otra vida, sería bueno cometer algo durante nuestra existencia, ya que de todas maneras cargamos con remordimientos de los que no logramos descifrar su origen ni necesidad” (Cioran, 2004, p. 73). En esto coincide María H. Uribe (1999) al apropiarse de las palabras de su filósofo inspirador, Fernando González, cuando este afirma que

[...] el hombre asciende en virtud del remordimiento [...]. La enseñanza en la tierra consiste en hacernos conscientes de que nada es esencial, ni padres, ni hijos, ni mármoles. Hay que llegar a Dios [...]. Somos entre dos caminos, el que se hunde en las apariencias, cada vez más, y el que sube cada vez a mayor soledad de Dios. Aquí no tienen paz ni el sabio ni el perverso. Es inquietud de viajeros (p. 45).<sup>23</sup>

La prisión se convierte para la protagonista de la novela en un refugio para dialogar consigo misma y buscarse, pero jamás puede abolir las rejas que la atan. Al fin y al cabo, como sostiene Sócrates, los hombres vivimos y “estamos en una especie de presidio” (Platón, 1977, p. 614). La protagonista trata de encontrar a veces con desasosiego alguna salida a su alma angustiada, pero solo halla silencios y oscuridad. Padece el olvido de sí, la indiferencia ante todo y de todos, el desencuentro con Dios. Por su conciencia pasa la imagen reiterada de la muerte que “ata” y patentiza el balance de “nuestras pérdidas” (Kermode, 1983, p. 164), constituidas por los olvidos enquistados en la memoria y esa “cosa sombría” que siempre vuelve, como llama Nietzsche (2010) al sentimiento de esa culpa originaria (p. 35). Solo le queda la escritura para confrontar su porvenir desolado. La protagonista escribe en el encierro para exorcizar el peso que la abotaga. En la prisión habla del estado de abandono físico que la invade y la decadencia moral en que ella, como las otras reclusas, van cayendo; también nos habla de los re-

<sup>23</sup> Vale la pena aclarar que, según afirma María H. Uribe, escribió *Polvo y ceniza* y la primera versión de *Reptil en el tiempo* antes de leer a Fernando González. Sobre la relación entre la obra de la escritora y la de González, véase Escobar (2001).

cuerdos de infancia y de la difícil educación de los hijos. Se refiere al paso ineludible del tiempo a la manera heraclitiana, ya que cada nuevo día debe llevarse los restos de la víspera. Cavila, además, sobre el afán desesperado de comunicación con el otro, pero no da el paso que permitiría romper su escafandra. Habla de su orgullo, que le impide despojarse de una odiosa y egoísta caparazón para reconocer su propia limitación y la urgencia de los otros. En fin, nos cuenta de sí, de su desgarramiento por unas faltas que extienden las raíces más allá de su existencia individual. Es la razón por la que ella cada día, como diría Jean Cocteau, observa “la muerte actuante en el espejo” (Thomas, 2003, p. 7). Metafóricamente, ese encierro buscado por la protagonista de la novela es la evidencia de que nuestro destino humano consiste en errar como sonámbulos en un cuerpo prestado, con un libre albedrío cuestionado al igual que nuestra libertad. ¿Para qué entonces la existencia si ya está determinada por esa celda en la que estamos encerrados a lo largo de la vida? El teólogo Rahner (1979) lo ilustra así:

[...] nacemos y morimos sin ser consultados, y también sin ser consultados hemos asumido un determinado espacio de vida —a la postre inmutable para nosotros—, por eso no hay libertad inmediata como ausencia de todo poder que determine nuestra existencia. Pero el cristiano cree que a través de este cautiverio mismo hay una puerta hacia la libertad, hacia una libertad que no podemos conseguir a la fuerza, sino que nos da Dios, en cuanto él se entrega a sí mismo a través de todos los cautiverios de nuestra existencia (p. 464).

Vale la pena anotar que un rasgo que caracteriza la conducta de la protagonista antes de llegar a la cárcel es el escrúpulo en casi todos los aspectos, hasta llegar a la compulsión obsesiva, bien sea en su función de madre, en la relación con sus seres próximos y la sociedad, en la preocupación por el orden, en las exigencias consigo misma y con los otros, en su conciencia de respetar los mandamientos y las normas legales establecidas; por eso, ante la más mínima alteración de lo convencional aflora de inmediato en ella un sentimiento de transgredir algo superior como si fuera un mandamiento violado y por ello debiera pagar con creces hasta el final. Para ella pareciera no haber redención, porque ese mundo de respeto institucional se ha desmoronado como un juego de cartas luego de una vida de normatividad. Es como si nada de la vida anterior hubiera valido la pena, pues al final la trasgresión tiene que llegar, ya que así está determinado entre los creyentes cristianos. En estos, la mancha de origen jamás se extingue. La culpa y la conciencia escrupulosa de la protagonista están íntimamente ligadas en tanto, en la opinión de Ricœur (1969), “el escrúpulo marca la entrada de la conciencia moral en su propia patología y la encierra en un laberinto inextricable de mandamientos” que ella infringe —sobre todo el de “no matarás”—.

De esta manera, “la culpabilidad conlleva a una acusación sin acusador, un tribunal sin juez, un veredicto sin autor” (pp. 420-421).

La culpabilidad de la protagonista se convierte en un estado de infelicidad y condena permanente sin retorno posible, al tener que cargar el resto de sus días con el peso de una muerte nunca deseada. Es por eso que el pecado de origen —violación de una ley divina— por una trasgresión individual se funde en una unidad insoluble con la muerte de la amiga, actualizando con ello el cainismo de origen. El ciclo se cierra porque, como diría Nietzsche (2010), “para que algo permanezca en la memoria, se lo graba a fuego; solo lo que no cesa de *doler* permanece en la memoria” (p. 33). En la conciencia moral de los creyentes, la transgresión de un mandamiento corrobora ese legado astillado del comienzo; por ende, no tiene remisión en esta tierra y debe cargarse con ese peso. Ese es el sentimiento por acción u omisión de todos los personajes de María H. Uribe: de pecadores (legado colectivo) y culpables (responsabilidad individual). Cada vez que el hombre comete una falta o cree haberla cometido, de inmediato este fallo adquiere la representación de un “palimpsesto” que oculta y remite a la falta originaria (Ricoeur, 1969, p. 433). En el acto de violencia cometido por la protagonista, ella descubre “el poder terrible” (p. 424) de haber actuado contra una ley moral de obligatorio acatamiento. El efecto no se deja esperar: una culpa sin remisión revela que ella no ha tenido nunca control sobre su libertad, que se perdió como legado colectivo en el origen. Es la “más grande paradoja de la ética” cristiana: confesar que no se es libre y admitir que el mal es esa cautividad anterior en la cual el cristiano “no puede no hacer el mal. Esta contradicción al interior de la libertad misma está determinada por el no-poder del poder, por la no-libertad de la libertad” (p. 426).

Tanto la novela como los cuentos de María H. Uribe se centran en biografar el estado del alma de aquellos seres dolientes encerrados en su propia piel y en sus pecados. Una de las formas de expiación que utiliza la protagonista de la novela es la de rechazar todo contacto con el mundo exterior —aun dentro de la misma cárcel— para hacer más agudo el estado de confinamiento, negación y abandono de sí, como si fuera una pestífera. Esta abulia hacia cualquier cosa externa o que le recuerde el mundo puede observarse en el abandono físico y corporal, en el mínimo consumo de alimentos como si fuera parte de un proceso necesario de despojo de lo material hacia el camino ascético. Es interesante percibir en el texto la existencia de un universo referencial espacial concreto, reducido y medible, en relación con uno subjetivo, abstracto, intersubjetivo como es el de la conciencia. La espacialidad observable es altamente limitada, porque la historia de la novela y la acción de la protagonista y los personajes creados por ella se desarrollan, en

buena parte, en espacios cerrados: habitaciones, casa, iglesia, clínica, convento (como en “Estos pies nuestros”) y particularmente en ese espacio de reclusión en el que se encuentra la protagonista de *Reptil en el tiempo*.<sup>24</sup> En ese sentido, a medida que avanza la historia más se recluye el personaje y van desapareciendo los espacios abiertos, para dar lugar al mundo restringido del calabozo y al universo limitado de unos cuantos objetos y de nociones que pierden su condición específica de espacio medible para convertirse en datos abstractos, modales y psíquicos. La celda, última instancia de concentración de lo espacial, termina siendo complemento esencial y extensible del cuerpo y, a su vez, réplica de un alma culpada. Para alguien que vive en función del diálogo consigo mismo y con su conciencia, los referentes materiales, la espacialidad del mundo de fuera y la geografía de lo externo terminan siendo un obstáculo, un impedimento para alcanzar la tan anhelada ascesis mental y espiritual y poder acceder así al reino de lo metafísico.

El rechazo propio y el autocastigo de la protagonista de la novela se reflejan en su estado de aislamiento y soledumbre, representados en la ausencia de personas y cosas alrededor de ella. Es un progresivo arrinconamiento en la penumbra para no ser vista ni oída. Como dice Bachelard (2000), ese “espacio reducido donde nos gusta acurrucarnos, agazaparnos sobre nosotros mismos es para la imaginación una soledad” (p. 127). Soledad para revelar los remordimientos y la falta de respuestas a las preguntas metafísicas. Tal estrechamiento físico sobre sí misma conlleva en la protagonista a una marca de autonegación porque “restringe la vida, oculta la vida. El rincón es entonces una negación del universo” (p. 127). Contrario al pensamiento de Bachelard de que en el “rincón no se habla consigo mismo” (p. 127), en la novela es precisamente en ese “rincón vivido” con la protagonista rodeada por el “silencio de los pensamientos” donde entabla un monólogo sin fin invocando una presencia-ausente —la de su amiga Martina—, que en el fondo es la de Dios; por eso puede exclamar: “Queda más lejos el suelo del alma, que el dolor de la inconsciencia. Todo el misterio se ha refugiado en el rincón más inaccesible” (Uribe, 1986, p. 208). La presencia-ausente del otro refleja, en el fondo, el deseo de interlocución con el espíritu que la acosa —el de la amiga— para restituir la unidad perdida —la amistad, la vida y la conciencia no culposa—, pero no hay vuelta sobre lo ya perdido, porque como ella misma lo expresa, “¡Esta maldita cárcel tiene la culpa!” (p. 231).

A través de toda la novela, se observa en la protagonista un *superyó* normativo y moral que se impone sobre un *yo* impotente, sometido y a veces alienado. Superyó que termina siendo una conciencia moral que la espía, acosa, juzga y

<sup>24</sup> Sobre la adverbialidad espacial en *Reptil en el tiempo*, véase Escobar (2003).

condena sin remedio. Por eso acude al silencio; pero este no significa mutismo, es todo lo contrario: es escuchar la voz de la conciencia y del corazón, es dejar que las ausencias se manifiesten a su manera. No es mediante el diálogo —que en ella es mínimo— donde la comprensión de lo que pasa deviene posible, sino a través del sigilo. En ella el “silencio abre un espacio para la escucha”, porque es el “único verdadero discurso que hace posible el silencio auténtico”, el del “origen de la escucha y de la obediencia” (Ricœur, 1969, p. 441). Ya no hay interlocutor material posible y por eso solo queda el silencio de la celda, que se torna en eco de culpas no redimidas.

Las tres obras de Uribe no son más que un solo libro escrito en tres momentos de las afugias del alma. Muestran la trayectoria de una escritura que avanza y retorna al punto inicial, pero que se nutre en ese proceso, siendo cada vez distinta y la misma. Desde la primera página de *Polvo y ceniza* hasta la última de *Reptil en el tiempo*, pasando por “Estos pies nuestros”, las obras giran en torno a la pregunta primera y esencial: ¿Quiénes somos?, y las que siguen se atan en cadena a esta: ¿Qué lugar ocupamos en el cosmos? ¿Cuál es el sentido de la existencia individual? ¿Cuál es el porqué de esa culpa cristiana originaria que impide ser feliz? Este interrogarse, según el teólogo Karl Rahner (1979), es “el horizonte infinito del preguntar humano”, horizonte que va más allá cuanto más pueda preguntarse (p. 51). Y es lo que hacen los personajes: se cuestionan incesantemente hasta quedar exangües y con más dudas que certezas, como lo vemos en este cuestionarse de la protagonista de la novela ante una presencia-ausente que la enajena. Ella siente que alguien fundamental está ahí cerca y a la vez lejos de ella, ese otro trascendente:

[...] estás en mis motivos, en mi cansancio, en mi angustia, en mis sueños, en mis... Qué más tengo, Señor, ¿para que eso añore? Dímelo, te lo entregaré, ¿y qué? No importa si luego empiezo a quejarme de que no tengo nada, si nada tengo de todos modos. Dime, Señor ¿me quieres? Dime. Pero no oigo, no estás aquí, te he soñado (Uribe, 1986, p. 236).

Ella experimenta lo mismo que Hölderlin con respecto a ese absoluto que ha abandonado a los hombres, a ese “Padre” que “ha apartado su rostro de los hombres”, configurando con ello “el exilio de la divinidad”, exilio que “inicia el ciclo de la acción humana, su éxodo y culpabilidad, desenvolviéndose en la pena, duelo y soledad” (Domenach, 1967, p. 29). Con ese abandono comienzan la tragedia y la nostalgia, por eso Todo y Uno que está presente y ausente a la vez. Pero esa tragedia es, sin duda, “la afirmación de la potencia del hombre” (p. 29). María H. Uribe pone de presente la singularidad de las protagonistas y narradoras de *Reptil en el tiempo* y de *Polvo y ceniza*; son mujeres que no admiten enca-

sillamientos ni sujeciones y lo cuestionan todo, por eso Cristina puede afirmar categóricamente: “No hay muchas como yo” (Uribe, 1963b, p. 15). *Reptil en el tiempo* y *Polvo y ceniza* son textos diferentes a los publicados por la mayoría de las escritoras colombianas de su época. Con ellos, la autora no solo afirma un estilo que se distingue por el grado de exigencia que implica su lectura, sino que también rompe de manera definitiva con el estereotipo de cierta escritura de mujeres fundado en el sentimentalismo, historias clichés y simpleza formal. Su escritura se acerca a una nueva propuesta estética sin género, al intentar desde lo formal quebrar los modelos establecidos y desde el plano de la significación trastocar un orden de valores burgueses y morales, autocriticándose como la burguesa ejemplar que fue y que se fustiga a la vez. También busca aprehender el espíritu subyacente en hombres y mujeres que se preguntan por una razón de ser ante el asedio de la creciente alienación contemporánea y su profunda atomización. Igualmente, su escritura hace parte de un proceso de catarsis anímica y espiritual detrás de algo esencial que la hace padecer múltiples formas de muerte como a los místicos y como lo sugiere su filósofo de cabecera, Fernando González, a quien ella parafrasea: “Hay que escribir la angustia porque si no, nos quedamos con ella [...] y eso es el infierno” (Uribe, 1986, p. 8). Vivir para escribir o escribir para seguir viviendo y muriendo a la vez, como lo hace la protagonista de la novela, es un acto de desnudarse, es buscar más allá de la noche oscura; es hacerse nada para sentir el terror y el temblor de lo efímero; es andar a tientas en función de lo trascendente, que es una ausencia-presente; o, como diría Pessoa (2011), “Vivir es ser otro. Ni sentir es posible si hoy se siente como ayer se sintió: sentir hoy lo mismo que ayer no es sentir: es recordar hoy lo que se sintió ayer, ser hoy el cadáver vivo de lo que ayer fue la vida perdida” (p. 94).

En las obras de Uribe se revelan todas las pasiones y los dolores del alma; aunque parecen decálogos del pesimismo y del escepticismo, son en el fondo cantos de fe por algo esencial que da sentido a la vida de los personajes y de su autora, así sea un proceso doloroso. Son textos-caminos hechos de palabras que conducen a la verdadera palabra, al Verbo revelador y única esperanza. Las sinuosas formas de esas obras muestran el sendero espinoso que han de realizar aquellos seres siempre a punto de desfallecer, quienes viven en la noche oscura de su existencia escindida, para finalmente acceder a la iluminación de la palabra divina. Se vive y se desvive en palabras que siempre son ajenas, que no logran satisfacer plenamente el deseo humano de comunicación con lo trascendente. Los personajes de Uribe dan la impresión de tener que encontrarse consigo mismos en un mundo determinado “por la culpa y la claudicación culpable de los otros” (Rahner, 1979, p. 137).

Los cuentos y novelas de Uribe son, en fin, intrincadas construcciones de un discurso total que tejen la trama de vidas afligidas por algo más esencial que la vida misma, es decir, personajes con un afán desesperado de lo absoluto; por ello, cada uno de sus actos es una constante muerte en vida. Vida que se vuelve gesto, texto, cuerpo y este último, en la opinión de Hélène Cixous, “es vida hecha texto [...]. La historia, el amor, la violencia, el tiempo, el trabajo, el deseo se inscriben en mi cuerpo [...]. Soy texto” (Clédar, 1982, p. 21). El cuerpo hecho tejido y escritura redime y proyecta esas singulares voces femeninas de María H. Uribe. La obra de ella es, en definitiva, una elaborada construcción formal y mental que insufla vida a los seres que no la tienen, como son sus múltiples personajes, para hacerlos memoria en los lectores. Es una obra que recrea las flaquezas y desventuras de la vida imaginando la armonía y belleza que le faltan, por eso termina siendo confesión y casi un puro acto de fe. Por la singularidad de la obra de María H. Uribe y lo osado de su propuesta en una época de encastillamiento de la voz femenina, podemos endilgarle las palabras de George Sand, una de las precursoras del feminismo en tiempos lejanos: “Un día el mundo me conocerá sin duda, pero si ese día no llega, no importa, yo he abierto la voz a otras mujeres” (Barry, 1984, p. 328).<sup>25</sup> Lo mismo podría decirse de María H. Uribe, una escritora discreta, alejada de la focalización pública, inmersa en su familia y su obra creativa, exigente consigo misma hasta ponerse entre paréntesis, que deja a su pesar una obra que la reivindica como una de las voces más auténticas de la segunda mitad del siglo xx.

Pero son quizá las palabras de Robert Coover las que mejor dan cuenta del espíritu de las protagonistas y narradoras de las obras de María Helena Uribe, para quienes la escritura es un escudo ante el precipicio que es la vida. Así responde el escritor estadounidense cuando le preguntan por qué escribe:

[...] porque el arte es preferible al maravilloso terror de la vida [...]. Porque la ficción imita la belleza de la vida, inventando así la belleza que falta en la vida [...]. Porque en su terrible aislamiento la escritura es un camino hacia la fraternidad [...]. Porque el mundo se reinventa todos los días y así es como lo hacemos [...]. Porque la escritura, en la inimaginable inmensidad de todos los espacios, sigue siendo la más grande de todas las aventuras (Coover, 1988, pp. 141, 142).

<sup>25</sup> Ya muy temprano, en su libro *Igualdad de los hombres y las mujeres* (1622), Marie de Gournay se atreve a denunciar una sociedad patriarcal que ha desconocido todos los derechos de las mujeres y les ha exigido sumisión. Gournay (2002) reivindica a su género: “Nada hay más parecido a un gato en una ventana que una gata. El hombre y la mujer son tan uno que, si el hombre es más que la mujer, la mujer es más que el hombre [...]. Además, el animal-humano no es ni hombre ni mujer [...]. Los sexos están hechos no simplemente para diferenciarse como especie, sino para su propagación. La única forma y diferencia de este Animal consiste en estar solo” (pp. 978-979).

## La novela histórica: un cabalgar entre la historia y la ficción<sup>1</sup>

La historia es el clavo  
donde yo cuelgo mis novelas.  
Alejandro Dumas

Bien sabemos que desde el origen de la humanidad es innato en el hombre contar a los otros lo que ha visto y vivido, además de lo que imagina pudo haber sido, por su condición *sui generis*: un ser de palabras y de imaginación. De esta manera se inaugura la historia. En el presente ensayo queremos referirnos brevemente al origen de la novela histórica, a varios momentos de esta relación entre novela e historia y a reflexiones de especialistas sobre la imbricación de los dos géneros que dan lugar a uno nuevo. La fusión entre dichos géneros comienza a manifestarse como género identificable y con características propias a comienzos del siglo XIX o tal vez mucho antes, si se acepta con Chaunu (1987) que todas las grandes epopeyas son las formas más antiguas de “preservación de la memoria para que no se pierdan con el tiempo” (p. 9). Así, desde los griegos hasta las grandes novelas y piezas dramáticas posteriores como las de Dante, Cervantes, Shakespeare, Victor Hugo, Dickens y de tantos otros, dichas creaciones son una cantera en la que se fija y recrea la historia de su tiempo y del que le precede. Las obras de estos grandes representantes de la literatura y cultura universal, en la opinión de Malraux, sirven para crear “un mundo coherente y especial [...], para competir con la realidad que se le impone, con la de la ‘vida’, a veces para dar la sensación de someterse a ella, otras veces para transformarla o para competir con ella” (Picon, 1953, p. 38). Pero es precisamente en la novela histórica donde confluyen, como en ningún otro género, la ficción y la realidad concreta, el pasado vivido o imaginado y el presente hecho historia casi de inmediato. Esto hace de ella un género ancilar y singular en el cual los lectores pueden rastrear los gestos de su tiempo con sus actos logrados o equívocos, así como su manera de pensar; pueden también construir el presente e imaginar el futuro.

Siguiendo la idea de Georg Lukács de que la novela histórica es tributaria de su época, Pedro Gómez Valderrama (1986), autor colombiano de cuentos y novelas históricas como *La otra raya del tigre*, considera que con el paso del tiempo “toda novela es histórica” (p. 32), ya que “emprender la escritura de una

---

<sup>1</sup> El presente ensayo deriva del artículo “La novela histórica: una contradicción realizada” (2004), publicado en *ConNotas*, 2(3), pp. 235-261.

novela” es el comienzo de “la reconstrucción de una ruina histórica” (p. 41). Toda historia narrada y fijada en el tiempo por cualquier medio conlleva en sí un peso histórico, porque es el testimonio de unos hombres en acción asediados por sus propios dramas en espacios y tiempos que les corresponden. Gómez Valderrama considera la novela histórica como la “interpretación y búsqueda de la ‘historia posible’”, y el complemento “de los vacíos que se encuentran en la historia, reconstrucción histórica minuciosa, o novela cuyo pretexto es la historia” (pp. 40-41). La manera como los dos géneros —novela e historia— se imbrican, no exentos de contradicciones, en un solo género —la novela histórica— es el objeto de este ensayo: primero, con los aportes de algunos teóricos, y luego con referencias concretas tanto a novelas de la literatura universal como de la literatura colombiana y latinoamericana.

En el mero enunciado de novela histórica encontramos un elemento orientador que remite tanto a un oxímoron como a un juego de contrarios. En relación con lo primero, las dos palabras tendrían significados opuestos, debido a que novela remite a hechos ficticios e imaginados; en cambio la historia se refiere a hechos reales, comprobables, con alto grado de veracidad. Sin embargo, el oxímoron funciona tanto como una unidad significante y significativa como una figura retórica; es decir, unidad de contrarios, su sentido está siempre sugerido. La novela histórica es, pues, una unidad de dos géneros distintos que generan uno nuevo. Con respecto al juego de opuestos, este opera según la antigua ley de contrarios formulada por Heráclito cuando sostenía que el movimiento es pero al instante deja de ser para convertirse en otra cosa que contiene lo uno y lo otro. Según Heráclito, el uno y el todo forman un todo inseparable porque se aparean “lo entero y lo no entero, lo convergente y lo divergente, lo concordante y lo discordante, y de todo uno y de uno todo” (frag. 59, en Gaos, 1940, p. 46). La conciliación de las diferencias finalmente genera una “armonía oculta” y dialéctica que el mismo Heráclito bien precisa así: “lo divergente converge consigo mismo: armonía de tensiones opuestas, como las del arco y de la lira” (frag. 45, en Gaos, 1940, p. 45). La historia es la parte anclada en el todo y la palabra hecha literatura porque esta, antes que comenzara la historia, ya había dado lugar a la especie del hombre como ser comunicante e imaginador. Y viceversa: la literatura es la parte que deriva del todo constituido por la historia, porque esta última se inaugura en el mismo momento en que el hombre da su primer paso como ser racional y, por ende, ser de palabras.

Si la historia y la literatura utilizan el mismo recurso —la lengua— y cada cual la aprovecha según las competencias y prácticas discursivas e ideológicas propias a su tiempo, nunca nadie podrá presumir de objetividad y “verdad real”,

sobre todo en el caso de los historiadores. Puede decirse que los hallazgos de estos y su divulgación serán siempre una verdad relativa y aproximada, porque con nuevos documentos *a posteriori*, nuevas aproximaciones teóricas y metodológicas, lo afirmado antes con tanta certeza puede ser cuestionado y reformulado, incluso negado. En todo momento se reescribe la historia, lo que no ocurre con la literatura y las artes: el *Quijote*, *Hamlet*, *Cien años de soledad*, *La consagración de la primavera* de Stravinski, *El beso* de Gustav Klimt o *Guernica* de Picasso no tendrán una segunda oportunidad. Serán por su perennidad histórica los objetos estéticos y totalizantes que han sido y son ahora. En cambio en la historia, salvo los hechos reales demostrables e imposibles de modificar, cada generación siguiente que hace una lectura con nuevos métodos y recursos tecnológicos la reinterpreta y reescribe, incluso la imagina codeándose con la literatura. Tal vez por esto el historiador Carr (1984) al hablar del oficio de los historiadores afirmaba que “el uso del lenguaje le veda la neutralidad” (p. 34). Sin duda alguna, el historiador es un hombre del presente que se interesa por el pasado y, debido a esa distancia, se filtran no pocas secuelas socioideológicas e imaginarias de su momento.<sup>2</sup>

### La audacia romántica que rompe los géneros

La literatura contribuye a la historia de dos maneras. La primera, con la descripción y reconstrucción de hechos históricos a la manera de cada escritor. De ello dan fe las siguientes primeras novelas históricas, entre otras: en *Robinson Crusoe* (1719) de Daniel Defoe se da cuenta de una visión colonialista imperial cuando Robinson quiere controlar toda la isla, y también del puritanismo protestante en la educación del personaje Viernes por parte de Robinson. En *Tom Jones* (1749) de Henry Fielding se puede observar, a través de la vida de Tom, una sociedad mediada por múltiples contradicciones y desigualdades en las que salen a flote todos los vicios y virtudes de la condición humana de su época, que es reflejo de todas. En esta novela se observan las huellas del movimiento jacobinista de 1745 que intenta conseguir la restauración de los tronos de Inglaterra y Escocia para los Estuardo. En *Oliver Twist* (1839) de Charles Dickens también se recrea la vida de un personaje, Oliver, pero en este caso visto desde su infancia hasta la edad adulta. A través de él, como si fuera un espejo, se observan en detalle la miseria, el abandono,

<sup>2</sup> Sostiene Carr (1984) que “el historiador no pertenece al ayer sino al hoy” (p. 34), y cuando le preguntan “¿qué es la Historia?”, la respuesta no se deja esperar: “un proceso continuo de interacción entre el historiador y sus hechos, un diálogo sin fin entre el presente y el pasado” (p. 40).

el maltrato de la infancia sin ningún escrúpulo y las profundas desigualdades sociales durante la época victoriana. Es la recreación de una sociedad en la que solo sobreviven los más astutos. *Ivanhoe* (1819), de Walter Scott, detalla las aventuras caballerescas de Ivanhoe a finales del siglo XII en la tercera cruzada y persecución de los judíos. La novela da cuenta de los conflictos entre Ivanhoe, de origen anglosajón, y la nobleza de Inglaterra que era normanda. El motivo que da origen a las aventuras del protagonista es su apoyo al rey Ricardo Corazón de León para recuperar el reino de Inglaterra. En fin, en estas novelas históricas como en las tres siguientes y en tantas otras se pueden observar las tradiciones, maneras de ser y de pensar en la época que les corresponde. De *Gargantúa y Pantagruel* (1534) de Rabelais podría decirse que es la suma de la expresión de lo popular, carnavalesco y paródico de su tiempo, que termina volviéndose arquetipo. Voltaire, en *Cándido* (1759), pone patas arriba los valores morales y sociales de su época. En *La cabaña del tío Tom* (1852) Beecher-Stowe asume una postura antisegregacionista y antiesclavista frente a una sociedad prejuiciosa y discriminativa, conducta antihumana que sigue observándose en el presente en casi todas las sociedades.

La segunda y más importante contribución por parte de la literatura a la novela histórica se da con el Romanticismo europeo.<sup>3</sup> Este movimiento revolucionario abre las puertas al nuevo género con dos reivindicaciones esenciales: por un lado se encuentra el rechazo hacia las reglas y la distinción de géneros; es decir, la lucha por la libertad en el arte; y, por el otro, la necesidad de una literatura moderna que responda a los anhelos de la nueva sociedad que se gesta con la Ilustración y la Revolución francesa, y se consolida con la Revolución Industrial (Van Tieghem, 1958, pp. 72-78, 285-293).<sup>4</sup> La novela histórica del siglo XIX da lugar al surgimiento de una forma expresiva que mientras para unos es algo híbrido para otros es un subgénero. Ante la sujeción y prescripción del Neoclasicismo, el Romanticismo proclama la libertad y combinación de géneros, que se habían conservado casi puros desde la *Poética* de Aristóteles; esto le abre la puerta a la novela histórica. Muy temprano los alemanes Gerstenberg y Lessing, bajo la influencia del movimiento “Tormenta y deseo”,<sup>5</sup> defienden esa postura. Mientras Gersten-

<sup>3</sup> En esta época el género alcanza gran esplendor, sobre todo con Alejandro Dumas, Flaubert, Balzac, Eugenio de Sue, Victor Hugo, Charles Dickens, Tolstoi, entre otros.

<sup>4</sup> Gracias a la confluencia de estos tres hechos históricos, comienza a observarse una mayor libertad en los géneros, estilos, tonos y el manejo de la lengua. Véanse Paul Van Tieghem (1958, pp. 266-281) y Michaud y Van Tieghem (1959, pp. 35-38, 106-110).

<sup>5</sup> Quizá los primeros románticos contestatarios sean Young y MacPherson. En el caso del inglés Edward Young, con sus disertaciones en verso sobre la noche y los sepulcros llamadas *Noches* (1745) y *Conjeturas sobre la composición original* (1759), obras que tienen enorme acogida en toda Europa. El

berg se pronunciaba en su época contra “las clasificaciones del drama. Llamadlas como queráis: drama, historia, tragedia, tragicomedia, comedia, yo las llamaré cuadros vivos de la naturaleza moral” (Wellek, 1959, p. 209), Lessing se preguntaba qué era lo que se pretendía con la mezcla de géneros. Estaba de acuerdo con que se los separara cuando se los estudiaba en libros de texto, “pero cuando un genio con alto designio hace confluir varios géneros en una sola y misma obra, uno se olvida del libro de texto y mira simplemente si ha alcanzado su propósito” (Garasa, 1971, p. 156). Victor Hugo iba más allá cuando, en el prefacio a su drama *Cromwell* de 1827, sostenía que se les debía aplicar el martillo a las teorías y modelos que se habían quedado fijados en el tiempo. Para Hugo, no debe haber reglas que sometan y excluyan, sino reglas generales, que giren alrededor del arte en general, y particulares, que en cada obra deriven de las condiciones propias de cada creador. Casi como un manifiesto, invita a los creadores a liberarse de toda sujeción como los herederos que son de la Ilustración:

[...] ha llegado el tiempo en que la libertad, como la luz, entrando por todas partes, penetre también en las regiones del pensamiento. Es preciso inutilizar las teorías, las poéticas y los sistemas. Hagamos caer la antigua capa de yeso que ensucia la fachada del arte. No debe haber ya ni reglas ni modelos o, mejor dicho, no deben seguirse más que las reglas generales de la naturaleza que se cierne sobre el arte, y las leyes especiales que cada composición necesita según las condiciones propias de cada asunto. Las primeras son interiores y eternas y deben seguirse siempre; las segundas son exteriores y variables, y solo sirven una vez (Hugo, 2003, p. 18).

En el prefacio de *Orientales* (1829), se reafirma en el ejercicio de la libertad sin límites como algo indispensable al genio creador. Sostiene que “en la poesía no hay ni malos ni buenos, sino buenos y malos poetas [...]. Todo es tema, todo viene del arte, todo tiene derecho de ser citado en poesía” (Hugo, 1912, p. 615). En su prólogo a *Hernani* (1830), obra fundacional del Romanticismo, Hugo pregona que el poeta debe imaginar y hacer lo que le plazca; esa es la única ley que debe imperar, ya que el arte debe estar libre de toda contención:

La libertad en el arte como en la sociedad es el doble objetivo al que deben aspirar los espíritus consecuentes y lógicos; esa debe ser la doble bandera que aglutine a toda la juventud [...]. Por duro que sea el presente, hermoso será el porvenir [...]. En la revolución todo movimiento hace adelantar [...]. A pueblo nuevo, arte nuevo (Hugo, 1889, pp. 1-2).

---

escocés James MacPherson es el creador del ossianismo con su poema épico *Fingal y Temora* (1761), en el que lo real y la imaginación se funden en un solo canto. Son estos los primeros en pronunciarse contra las reglas clásicas y motivar luego, entre otros, al movimiento romántico alemán del “Sturm und Drang” de 1770 a 1780, en el que participan Herder, Lessing, Goethe, Schiller, Novalis y los hermanos Schlegel. Véase Tieghem (1958, pp. 19-26, 61-64).

La segunda reivindicación del Romanticismo fue ampliar el horizonte literario al aceptar la participación de literaturas de todas partes y retornar a las fuentes de inspiración nacional a través de mitos, leyendas e historias locales gestadas en siglos anteriores. El interés por la literatura e historia extranjeras conlleva una toma de conciencia del valor y aporte de esas expresiones particulares y a un cosmopolitismo cultural. Esto valida el principio de que el arte no pertenece a ninguna nación, que es heredad de todos y por ende universal, como bien estimaba Aristóteles. El gusto por lo pintoresco y el color local lleva a los románticos al interés por la historia medieval cristiana y el ámbito de lo social; esto último conduce al surgimiento del Realismo. El mismo descubrimiento de América renueva el imaginario europeo, e incluso se puede observar antes, porque América fue sin duda “la invención del Renacimiento europeo” (Kadir, 1984, p. 299). Invención que hace parte de un discurso que circulaba en el imaginario de los viajeros y comerciantes europeos mucho antes de su redescubrimiento en 1492 (O’Gorman, 1986). Ávidos estos, buscaban el camino más corto, económico y lucrativo hacia las Indias y por eso ya figuraba ese Nuevo Mundo en los libros de viajes y utopías de Tomás Moro, Campanella, san Agustín y otros. Si América nace “entre confusiones, errores, malentendidos, si su descubrimiento es el extraño fruto del cruce de leyendas fantásticas y errores geográficos, si las hadas madrinas que presiden su nacimiento son la imaginación, la fantasía, la leyenda, la literatura”, inevitablemente tendrá consecuencias para el desarrollo de la literatura, las artes y la misma historia (Durán, 1984, pp. 287, 289-296).

Si bien la novela histórica se inicia propiamente con *Waverley* (1814) de Walter Scott, en la que se recrea la guerra entre ingleses y escoceses a mediados del siglo XVIII, el entonces nuevo género, en vez de decaer con el tiempo, ha mostrado siempre una “fecundidad sorprendente” (Gengembre, 2006, p. 9).<sup>6</sup> En el pasado y el presente ha habido una verdadera “fascinación por la novela histórica” (Krulic, 2007), al contrario de lo que pensaba Lukács en 1955 cuando sostenía que esta novelística “nació, se desarrolló, alcanzó su florecimiento y decayó como consecuencia necesaria de las grandes revoluciones sociales de los tiempos modernos”; según Lukács (1966), los problemas formales que reflejaban estas novelas se debieron a esas mismas revoluciones histórico-sociales (p. 13). Mediado por la filosofía marxista, Lukács olvida que la historia y la ficción no han cesado de evolucionar desde el origen de la palabra y luego de la escritura para

<sup>6</sup> En 2005, Gengembre consulta el motor de búsqueda de Google y encuentra 779.000 referencias sobre la novela histórica; en la actualidad son millones las entradas.

contar los hechos pasados y del presente, bien sea a través de la transmisión oral o escrita de hechos vistos, imaginados o recordados a través de una memoria selectiva. Estos dos géneros se han cruzado todo el tiempo. La historia se refleja especularmente en la ficción y viceversa, porque ambos géneros parten de las mismas fuentes: el *homo sapiens*, *homo loquens*, *homo historicus*. El hombre vive su momento, recuerda su pasado y el de otros, y registra ambos para no olvidar. En todo lo que se relate, ya sea desde la historia o la literatura, cada uno de estos géneros tiene su parte de realidad, imaginación y escamoteo de ambas. Las primeras líneas o incipit de *Las aventuras de Huckleberry Finn* son aleccionadoras cuando, en 1884, Twain declara lo que podría ser el epitafio de la novela histórica: “No sabréis quién soy yo si no habéis leído un libro titulado *Las aventuras de Tom Sawyer*, pero no importa. Ese libro lo escribió el señor Mark Twain (2006) y contó la verdad, casi siempre. Algunas cosas las exageró, pero casi siempre dijo la verdad. Eso no es nada. Nunca he visto a nadie que no mintiese alguna vez” (p. 1).

### Consolidación del nuevo género literario

En su discurso de ingreso a la Real Academia de la Historia (1883), Menéndez Pelayo tal vez sea uno de los primeros críticos literarios e historiadores hispanos en tratar de liberar la historia del marco estrecho en el que se encontraba con la presunción de mostrar los hechos tal como sucedieron a través del método objetivo. Este se dedica a mostrar la íntima relación entre el relato histórico y el texto narrativo cuando reconoce que, si bien la historia no tiene el poder de la literatura —guiar, conmover, suscitar afectos y desafectos—, el historiador procede “por indicios, conjeturas y probabilidades, juntando fragmentos mutilados, interrogando testimonios discordes, pero sin ver las intenciones, sin saberlas ni penetrarlas a ciencia cierta como las ve el poeta” (Menéndez Pelayo, 2008, p. 10). Agrega que tanto el novelista como el historiador

Trabajan sobre el fondo esencial y permanente de la naturaleza humana, que ni uno ni otro podrá modificar, so pena de producir obras mentirosas [...]. El poeta no inventa, ni el historiador tampoco; lo que hacen uno y otro es componer e interpretar los elementos dispersos de la realidad. En el modo de interpretación es en lo que difieren (pp. 7-8).

Para Menéndez, los dos géneros se nutren de lo mismo, es decir, de la realidad que es “verdad real” y también “verdad ideal” como sucede con los grandes cantos épicos y la historia clásica en los que la épica “precede y anuncia a la historia”:

[...] la materia que fue primero épica y luego histórica, cantar de gesta al principio y crónica después, o la que teniendo absoluta fidelidad histórica, nunca fue cantada, sino relatada en graves anales, pasa al teatro, y por obra de Shakespeare o de Lope vuelve a manos del pueblo transfigurada en materia poética y en única historia de muchos (pp. 15-16).

Esclarecido por su propia práctica, Menéndez admite que la historia es, en general, un “arte” que busca ser objetivo, “guiado y dominado por los estímulos [...] del mundo exterior, del cual, como de inmensa cantera, arranca los hechos, que luego [...] interpreta, traduce y desarrolla” (p. 7). A medida que el historiador va presentando los hechos, regula el efecto hacia un fin esperado, contrario a la narración en la cual lo importante no es necesariamente la sucesión de hechos —que incluso pueden ser mínimos— sino la trama y clímax que los rodean y determinan la conducta de los personajes, cuyo desenlace puede sorprender por lo inesperado o expectante. Concluye Menéndez que “la vida humana es un drama”; la aspiración de todo historiador es, entonces, “reproducirlo” (p. 17) y la del novelista recrearlo. Pero no importa cuál sea la opción por seguir —reproducir con fidelidad o recrear con imaginación—, pues tanto para el novelista como para el historiador el objeto de reflexión es el mismo: el hombre como proyecto de realizaciones con sus logros y fracasos, sus certezas e incertidumbres, sus afectos y resentimientos. Tal vez por eso Menéndez valora la historia clásica de manera diferente a la de los historiadores ortodoxos:

[...] no porque el historiador sea imparcial, sino al revés, por su parcialidad manifiesta; no porque le sean indiferentes las personas, sino al contrario, porque se enamora de unas y aborrece de muerte a otras, comunicando, al que lee, este amor y este odio; no porque la historia sea en sus manos la maestra de la vida y el oráculo de los tiempos [...]; no porque abarque mucho y pese desinteresadamente la verdad, sino porque abarca poco y descubre solo algunos aspectos de la vida [...]; no porque sirva de grande enseñanza a reyes, príncipes y capitanes de ejército, dándoles lecciones de policía, buen gobierno y estrategia, sino porque ha creado figuras tan ideales y serenas como las de la escultura antigua y otras tan animadas y complejas como las del drama moderno [...]. Por tales virtudes, antes poéticas que históricas, viven y vivirán eternamente a los ojos de la memoria, la peste de Atenas, la oración fúnebre de Pericles y la expedición de Sicilia en Tucídides; la batalla de Ciro el joven y de su hermano en Jenofonte [...]; la conjuración de los Pazzi y la muerte de Julián de Médicis en Maquiavelo (pp. 18-19).

Desde esta perspectiva de la coexistencia de ambos géneros en la novela histórica, Menéndez considera la historia “como obra artística” (p. 3) y, aunque “no le es lícito a la historia fantasear” ni tampoco meterse “en la mente de sus personajes y hablar por ellos” como lo hace el novelista, es “más perfecta y más artística, cuanto más se acerque, con sus propios medios, a producir los mismos efectos

que producen el drama y la novela” (p. 10).<sup>7</sup> Así, si una historia basada en hechos, documentos y testimonios está bien contada y tiene un estilo logrado, atrapa del mismo modo al lector y mantiene su expectativa hasta el final como ocurre con la novela. Menéndez subraya que esta idea de la historia como arte “no es algo nuevo”, porque ya los retóricos griegos “querían que la historia fuese, lo mismo que la tragedia, *un animal perfecto*” (p. 11).<sup>8</sup> Para corroborarlo con una idea temprana, trae una cita del libro *Genio de la historia* (1651) del fraile español Jerónimo de San José. Este sugiere que el historiador no solo rescata el pasado, sino que le da nueva vida, lo remeza y engalana:

Yacen como en sepulcros, gastados ya y deshechos, en los monumentos de la venerable antigüedad, vestigios de sus cosas. Consérvanse allí polvo y cenizas, o, cuando mucho, huesos secos de cuerpos enterrados, esto es, indicios de acaecimientos, cuya memoria casi del todo pereció; a los cuales, para restituirles vida, el historiador ha menester, como otro Ezequiel, vaticinando sobre ellos, juntarlos, unirlos, engazarlos, dándoles a cada uno su encaje, lugar y propio asiento en la disposición y cuerpo de la historia; añadirles, para su enlazamiento y fortaleza, nervios de bien trabadas conjeturas; vestirlos de carne, con raros y notables apoyos; extender sobre todo este cuerpo, así dispuesto, una hermosa piel de varia y bien seguida narración, y, últimamente, infundirle un soplo de vida con la energía de un tan vivo decir, que parezcan bullir y menearse las cosas de que trata, en medio de la pluma y el papel (p. 11).

En una carta a *miss* Harkness en 1888, Engels sostiene que *La comedia humana* de Balzac es obra de “un maestro del realismo” por la manera de describir la sociedad francesa y, en particular, el mundo parisino de la primera mitad del siglo XIX. Ningún otro texto, según el pensador alemán, muestra tan claramente el ascenso de la burguesía a costa de una aristocracia en decadencia que poco a poco sucumbe a “la intrusión del arribista vulgar repleto de dinero” o que ha sido corrompido por esa nobleza ajena al mundo real: “La gran señora ha cedido el lugar a la burguesa que se procura un marido con el fin de tener dinero o afeites” (Engels, 1999, p. 143). Agrega Engels que en esa “perpetua elegía” de la sociedad francesa de la que Balzac deplora la descomposición irremediable de la alta sociedad, ha aprendido más sobre “lo que concierne a los detalles econó-

<sup>7</sup> Ya en 1895, Menéndez Pelayo (2008) reconoce el valor de la novela o “drama histórico”, como él lo llama, y a “todas las composiciones mixtas de historia y de invención, entre las cuales, a par del drama, logra la novela histórica muy singular importancia” (p. 33).

<sup>8</sup> Así lo confirma Menéndez Pelayo (2008): “voy a hablar [...] de la historia considerada como arte bella, de la noción estética de la historia; ya que es grave defecto en los modernos tratadistas excluir del cuadro de las artes secundarias el arte maravilloso de los Tucídides, Tácitos y Maquiavelos [...]. No es, en verdad, la historia obra puramente artística, como lo son la poesía, o la música, o las creaciones plásticas; pero son tantos y tales los elementos estéticos que contiene y admite, que obligan, en mi entender, a ponerla en jerarquía superior a la misma oratoria” (pp. 6-7).

micos (por ejemplo, la redistribución de la propiedad real y personal tras la revolución), que en todos los libros de los historiadores, economistas, estadísticos profesionales de la época, todos juntos” (p. 143).

Hasta comienzos del siglo xx, la separación entre la historia y el género narrativo era tajante por el dogmatismo de los defensores de la historia “académica”, “pura” o lo que Marc Bloch (2001) llamaba “el ídolo de los orígenes” (p. 59). Ya en 1924, Bajtín (1999) se refiere al origen temprano de la novela histórica cuando se pasea por lo que él llama “la novela griega”, pasando luego por la cabaleresca, rabelesiana, idílica; novelística que denomina “ensayos de poética histórica” porque cabalgan entre esos dos géneros (pp. 237-409). Paul Ricoeur (1999) se orienta en el mismo sentido cuando, refiriéndose a la historia antigua y clásica, sostiene que, “por paradójico que parezca, lo que sucedió se confunde con la ficción” (p. 180). Es precisamente en 1929, a partir de la creación de la Escuela de los Annales en Francia,<sup>9</sup> y con mayor énfasis en los años setenta con la llamada Nueva Historia, cuando los historiadores comienzan a reconocer que la frontera entre las dos disciplinas es menor de lo que se pensaba y que los aportes de otros campos humanísticos abren nuevas perspectivas, enriquecen su labor e incluso crean nuevas líneas de investigación histórica. Burguière (1979) afirma que

[...] en lugar de oponer a las otras disciplinas un sistema cerrado que las excluye del campo científico y buscar al mismo tiempo hacerse reconocer por ellas, Annales cultiva la marginalidad y el antidogmatismo. El antidogmatismo es el deseo de asignar al historiador, no una teoría preestablecida de la realidad o un campo estrictamente delimitado, sino todo lo contrario, un campo inagotable de problemas a plantearse y resolver a partir de lo ya vivido por la humanidad (p. 1352).

En 1936, el historiador Colingwood (1952) considera que la historia es un ente vivo que, anclado en el pasado, revive bajo la mediación crítica del historiador. Este da vida, como el escritor, a lo que estaba muerto, olvidado o aún no era conocido, porque “la historia no está contenida en libros y documentos; solo vive, como interés y ocupación, en la mente del historiador cuando este critica e interpreta esos documentos, y al hacerlo revive los estados de mente en los cuales hurga” (p. 234). En ese momento la historia y la literatura se codean. En 1944, el ensayista mexicano Alfonso Reyes va más allá cuando sostiene que “historia y literatura se mecieron juntas en la cuna de la mitología; y esta no acierta a

<sup>9</sup> Fundada en París por los historiadores Lucien Febvre (1878-1952) y Marc Bloch (1886-1944). Véase sobre la historia de esta escuela y sus aportes Burguière (2006).

distinguir —ni le importa— el hecho de lo hechizo” (Reyes, 1944, p. 73).<sup>10</sup> En 1952, el historiador Lucien Febvre (2017), uno de los fundadores de la Escuela y revista *Annales*, es quien mejor esclarece la relación que debe haber entre historia, literatura y artes, así como entre historia y otras ciencias, porque la historia no solo testimonia hechos sino que, sobre todo,

[...] la ciencia del pasado humano y no ciencia de las cosas o de conceptos [...]. Es ciencia del hombre y *también de los hechos*, pero de los hechos *humanos*. La tarea del historiador es encontrar a los hombres que los vivieron y a los que en cada uno más tarde se alojaron con todas sus ideas para interpretarlos. Y también los *textos*, pero *textos humanos*. Las mismas palabras que los forman están llenas de sustancia humana. Todos tienen su historia y suenan de modo diferente según los tiempos, incluso si designan objetos materiales, rara vez significan realidades idénticas, cualidades iguales o equivalentes [...]. Y no solo aquellos documentos de archivo para los que se crea un privilegio, el privilegio de extraer de ellos un nombre, un lugar, una fecha; todo el conocimiento positivo de un historiador despreocupado por lo real. Pero un poema, una pintura, un drama son para nosotros documentos, testimonios de una historia viva y humana, saturados de pensamiento y de acción. Está claro que hay que utilizar los textos, pero no *exclusivamente* los textos. También los documentos, sea cual sea su naturaleza; los que se utilizan hace tiempo, los que provienen del feliz esfuerzo de nuevas disciplinas, de las estadísticas, de la demografía, reemplazando la genealogía [...]. La historia se construye, sin exclusión, con todo lo que el ingenio de los hombres puede inventar y combinar para sustituir el silencio de los textos y los estragos del olvido [...]. Negociar continuamente nuevas alianzas entre disciplinas cercanas y lejanas, concentrar la luz sobre un mismo tema entre varias ciencias heterogéneas es tarea primordial, la más urgente y fecunda, de las que se imponen a una historia que se impacienta ante las fronteras y los compartimientos estancos (pp. 27-28).

Podríamos seguir aportando la opinión de otros pensadores e historiadores al respecto, pero los citados son suficientemente representativos para mostrar la estrecha y cómplice interacción entre historia y novela. Mucho se ha escrito y discutido sobre la legitimidad de la novela histórica desde su surgimiento a comienzos del siglo XIX, pasando por su posterior desarrollo y auge como un documento válido para los historiadores.<sup>11</sup> Como ya se anotó, quienes ini-

<sup>10</sup> Para Reyes (1944), uno de los propósitos directos de la literatura es la siguiente: “la ficción hace [...] de las suyas desde antes de ser literatura. Todos hablamos por metáforas, decía ya Aristóteles. Y así será mientras no alumbre el mortecino día, si es que ha de llegar, en que todo lo expresemos por álgebra o lenguaje científico de segundo grado. La concepción misma de los entes históricos se hace por estilo de fingimiento” (p. 73).

<sup>11</sup> Véase la historia inicial del género en el capítulo “La forma clásica de la novela histórica” de Lukács (1966, pp. 15-101) —incluido en *La historia de la novela* (1955)— y en “Hacia una tipología histórica de la novela” de Bajtín (1999, pp. 200-210), en donde este trata algunos subgéneros que podrían ser parte de la novela histórica en sus inicios.

cialmente reconocieron la complementariedad de los dos géneros fueron los historiadores de Annales, después Lukács,<sup>12</sup> luego algunos hermenéuticos,<sup>13</sup> y algunos filósofos analíticos.<sup>14</sup> Para los dos últimos, el interés no reside en el funcionamiento de dos géneros que interactúan, sino en la estructura o recurso común, que en ambos es narrar. Aunque los hermenéuticos difieren de los filósofos analíticos a la hora de entender el concepto de narración, en el siguiente aparte haremos énfasis en la propuesta que al respecto formulan los primeros. Si el escritor se interesa por un hecho histórico determinado, unos personajes y una colectividad, lo hace no necesariamente para recrear tal hecho —que puede o no coincidir con la realidad—, sino para captar el ambiente, la atmósfera y el espíritu de ese momento preciso y de quienes lo vivieron. El escritor —y es ahí donde aflora el arte literario—, según Menéndez Pelayo (2008),

[...] es dueño de sus personajes, históricos o inventados, puede penetrar hasta el fondo de su alma, escudriñar lo más real e íntimo, sepultarse en los senos de la conciencia de sus personajes, poner en clara luz los recónditos motivos de sus acciones, mostrar en apretado tejido las relaciones de causa y efecto, eliminar lo accesorio, agrupar en grandes masas los acaecimientos y los personajes, borrar lo superfluo, acentuar la expresión, marcar los contornos y las líneas, y hacer que todo color y toda superficie y todo detalle hable su lengua (p. 10).

Los textos documentales a los que recurre el escritor le sirven para mostrar el derecho y el revés, las mentiras y las verdades, así como lo que está detrás de esos hechos y testimonios. De alguna manera, es un subterfugio para escamotear esos textos y dar curso libre a la imaginación, pero el escritor siempre debe estar anclado a tierra como un pararrayos para que no se disuelva esa historicidad. El historiador, a su vez, encuentra en los testimonios, las crónicas, los relatos de época y las novelas —que son de alguna manera testimonios— datos que reafirman los hechos que busca contar y las razones evidentes u oscuras de ciertos actos, gestos o intenciones que subyacen bajo la realidad imaginada. Al romper toda cronología y visión única de los hechos, la novela histórica brinda al historiador una perspectiva más global y también más diversa, al igual que una mayor profundidad de cada personaje implicado directa o indirectamente en los hechos relatados. Y lo más importante: a partir de la postura de los personajes es posible deducir una mentalidad, unas maneras de ver y pensar, y la existen-

<sup>12</sup> Desde una perspectiva marxista, Lukács realiza el primer estudio teórico sobre la novela histórica entre 1935 y 1937. Solo en 1955 aparecerá el ensayo completo en forma de libro.

<sup>13</sup> Algunos de los más importantes aportes desde la hermenéutica al respecto los encontramos en Gadamer (1993), Koselleck y Gadamer (1997), Ricoeur (1998), entre otros.

<sup>14</sup> Entre algunos teóricos de esta filosofía, tenemos a Veyne (1984), Danto (1989) y White (1992a y 1992b).

cia de ciertas prácticas discursivas e ideológicas dominantes que se cruzan con otras formas ideológicas satelitales que dependen de aquellas o las refutan.

La novela histórica es por su propia especificidad un universo ficcional —algo inventado— y, en consecuencia, no es historia ni realidad objetiva y no tiene que suministrar pruebas. Es realidad imaginada y, por ende, “depósito de las tradiciones orales y escritas” (Ricœur, 1999, p. 135).<sup>15</sup> En cambio, la historia no puede ser algo imaginario porque dejaría de ser lo que es: realidad demostrable en la que los textos, documentos y archivos son “fuentes de verificación o falsación” (p. 135). Luego se establecería la contradicción en la conjunción de ambas, porque se sabe desde la *Metafísica* de Aristóteles (1998) con su principio de contradicción que “no es posible que una misma cosa sea y no sea a un mismo tiempo” (lib. XI, cap. 5, 1062a-35). En vista de que la historia no es una variante de la literatura ni la literatura una variante de la historia, ambas fusionadas dejan de ser una y otra para derivar en una forma híbrida y ancilar, validando así la existencia de una realidad contradictoria que funciona como tal; es decir, una realidad que permite la coexistencia de elementos opuestos dada su naturaleza relativa y, desde la perspectiva hegeliana, resuelve la contradicción al generar una nueva forma expresiva que integra dialécticamente dos elementos contrarios. La novela histórica como síntesis dialéctica opera, pues, por “la identidad de los contrarios”, que es

[...] el secreto del progreso universal, del pensamiento y de la vida. Pensar, es unir las ideas diferentes y, en definitiva, conciliar los contrarios; vivir es pasar de un contrario al otro por una acción que domina los dos. Todo progreso es evolución, transformación, movimiento, y todo movimiento, como mostraron Heráclito y Platón, es una contradicción realizada [...]. La evolución del pensamiento y del ser tiene un ritmo, que es la expresión o símbolo de la razón absoluta [...]. La tesis llama a la antítesis y ambas se concilian en una síntesis. [En esta] reside lo racional y lo real: en la armonía o unidad, que es al mismo tiempo la verdad y la vida (Fouillée, 1943, pp. 490-491).

### “Simetría entre pasado real y mundo irreal”

Para Raymond Aron, Paul Veyne, Ricœur y otros, el relato histórico y el ficcional se encuentran unidos e imbricados en el plano de la trama. En *Tiempo y narración*, Ricœur (1998) se dedica a mostrar la estrecha relación entre historia

<sup>15</sup> Agrega Ricœur (1999): “[...] la actividad imaginativa ignora la dura tarea de tener que enfrentarse a los documentos e incluso de tener que establecerlos en función de los problemas que se plantean. En este sentido, la imaginación no ha de tratar con ‘hechos’” (p. 135).

y ficción con la idea de que cualquier historia,<sup>16</sup> aun “la más alejada de la forma narrativa sigue estando vinculada a la comprensión de la narrativa por un vínculo de ‘derivación’” (p. 165). Así, el saber histórico procede de la comprensión narrativa sin perder su carácter científico. Ricœur además sostiene que no es posible “vincular el carácter narrativo de la historia a la supervivencia de una forma particular” de esta, la historiografía; es decir, no se debe confundir el carácter de la historia con el dominio de la acción, vida humana y su temporalidad, porque estas son inseparables de lo que él llama la “‘referencia cruzada’ entre la pretensión de verdad de la historia y de la ficción” (p. 167). El historiador tiene voz, pero es un narrador distinto del narrador real. Su voz es la de un narrador objetivo que ve los hechos como desde el foco de una cámara, o sea sin intervenir ni inmiscuirse en ellos.<sup>17</sup> En este sentido, la historia, a diferencia de la lógica habitual del relato en el que la voz del narrador y los personajes se cruzan y confunden, busca “contar la verdad” (Ricœur, 1999, p. 179), porque el mismo hecho indagado por un historiador puede ser, según la documentación y postura ideológica, interpretado con otros matices o incluso contradicho por alguien más.

Ricœur reconoce que el vínculo entre historia y narración es consecuencia de dos corrientes de pensamiento: el modelo monológico y la filosofía analítica. La primera corriente considera la narración como una forma demasiado elemental de discurso para satisfacer las exigencias de explicación y científicidad que se requieren. Para este enfoque, “la narración solo tiene un carácter episódico y no configurador”.<sup>18</sup> Veyne (1984), una de las figuras de esta corriente, llega a afirmar que casi todo se ha considerado histórico; desde esa perspectiva, “la historia no existe” (p. 20). Según este, los historiadores “relatan acontecimientos verdaderos cuyo actor es el hombre; la historia es una novela verdadera” (p. 10). La segunda corriente —la filosofía analítica— reevalúa el relato y sus recursos de inteligibilidad e “intenta indagar en qué medida nuestros modos de pensar y de hablar, a propósito del mundo, implican frases que emplean verbos en tiempo pasado y enunciados irreductiblemente

<sup>16</sup> Nos referiremos aquí al primer tomo titulado *Configuración del tiempo en el relato histórico* (1998), cuya segunda parte está dedicada a los fundamentos y articulación de la historia y la ficción (Ricœur, 1998, pp. 163-371). También aludiremos al tercer tomo titulado *Tiempo y narración: El tiempo narrado* (2006), cuya segunda parte avanza sobre el mismo asunto: “Poética de la narración: historia, ficción, tiempo” (Ricœur, 2006, pp. 777-1037).

<sup>17</sup> En su novela *José y sus hermanos* (1933), Thomas Mann se pregunta si el narrador debe estar presente en la historia que narra, y responde que debe estar unido a la historia “proyectándola y demostrándola”, pero que sin duda alguna “él no es la historia; él es su espacio, pero ella no es el suyo, sino que está fuera de él y mediante una transformación de su ser adquiere la capacidad de examinarla” (Spang, 1995, p. 86).

<sup>18</sup> Véase la explicación de esta tendencia en “Explosión del modelo monológico” (Ricœur, 1998, pp. 209-241).

narrativos” (Ricoeur, 1998, p. 243).<sup>19</sup> Ricoeur media con una propuesta articuladora entre historia y ficción, precisándola con los términos de convergencia y entrecruzamiento de ambas nociones. Para explicar la primera acude a la aplicación de la teoría de la recepción, cuyo momento fenomenológico es el acto de lectura; en otras palabras, la lectura crea un espacio común para los intercambios entre la historia y la ficción. En ese entrecruzamiento convergen las estructuras de ambas, “tanto ontológica como epistemológica, gracias a la cual la historia y la ficción solo plasman su respectiva intencionalidad sirviéndose de la intencionalidad de la otra” (Ricoeur, 2006, p. 902). Así, la historia se sirve de la ficción para recrear el tiempo del pasado y la ficción se sirve de la historia para recrear el tiempo humano, sin que se niegue “la ausencia de simetría entre pasado ‘real’ y mundo ‘irreal’” (pp. 902-903).

Hemos visto la interacción entre ficción e historia en la novela histórica desde la perspectiva de algunos ensayistas literarios y hermenéuticos; veamos ahora la opinión al respecto de algunos historiadores contemporáneos. Un grupo de nuevos historiadores reconoce, a diferencia de los ortodoxos, la importancia de otras disciplinas —entre ellas la literatura— en la construcción de la nueva historia, porque ellas hacen parte esencial de la cultura. Para los historiadores de las mentalidades no puede haber historia sin que esté asociada a expresiones culturales, creencias y valores de una sociedad que han sido elaborados, vividos y evolucionados (Céar, 1987, p. 192). Por eso no podría hablarse de un hombre natural ni de una historia natural, es decir, sin sedimento del pasado ni ajenos a otros discursos. Todo comportamiento humano que se observa a través de la literatura, la historia, las ciencias, las artes, etc. —en suma, todo lo que constituye nuestra cultura—, ha sido moldeado y “marcado por las estructuras y los traumatismos” de ese pasado (Flandrin, 1987, pp. 183-184). Según Flandrin,

[...] con frecuencia la Historia funciona como una memoria enferma, que solo recuerda lo que nos duele —antiguos odios, desconfianza hacia las generaciones pasadas, fidelidades obsesivas— y tiende a desarrollar el presente como una simple repetición del pasado. En cambio, cuando el pasado nos invade por vías diferentes a la de la historia —la lengua, la literatura, la moral, el derecho, etc.—, como ocurre por ejemplo con la sexualidad, la historia podría tener una función terapéutica (p. 215).

La presencia de la ficción en la historia no es asunto del presente, sino que ha estado allí desde el comienzo de la aparición de ambos géneros, incluso si se trata de la literatura más originaria que permite el rescate de hechos reales, formas de vida y mentalidades, perfiles de personajes, fundaciones reales o míticas

<sup>19</sup> Véase el desarrollo de este modelo en el capítulo “Argumentos narrativistas” (Ricoeur, 1998, pp. 241-289).

(cosmogonías) y reconstrucción de lo cotidiano (comidas, vestidos, modas, gustos, vivienda, sexualidad, todas las formas de la cultura, etc.).<sup>20</sup> Así lo cree Carbonell (1987) cuando sostiene que “la nueva historia no es la única forma de hacer historia, ya que otras corrientes más antiguas que ella subsisten y prosperan: la historia narrativa, la historia positiva, la historia erudita” (p. 208). En el afán de rigor, sistematicidad y ortodoxia para conservar y reproducir las formas canónicas, muchos historiadores terminan olvidando lo esencial y humano. Esto lleva a Le Roy-Ladurie (1987) a señalar cómo

[...] la historia social se encuentra entre dos aguas, anclada con dificultad en diferentes ríos separados por una especie de precipicio. Por un lado, participa la cuantificación, la más rigurosa de las ciencias sociales, la cual exige a los autores [...] años de arduo trabajo, y eventualmente del uso del computador [...]. De otro lado, en la medida que la historia social se refiere a la historia de las mentalidades, tiende a volverse impresionista, a utilizar los métodos tradicionales fundados en la banal clasificación de las fichas, en las monografías de una observación, etc. (p. 154).

A otros historiadores “les fascinan los archivos e incluso el polvo. Durante largo tiempo nos hemos preocupado por las huellas, incluso, por las huellas de las huellas. Pero a menudo olvidamos que detrás de estas se encuentra al hombre” (Carbonell, 1987, p. 210). Ariès (1987) considera que se asiste a un retorno “del concepto clásico de naturaleza humana y su presencia en la historia” (p. 174) y se pregunta si una aldea inglesa del siglo XIII es tan diferente de una actual, como hasta ahora se había creído. En su opinión, no parece que sea así “porque ambas pertenecen a una misma ‘psique’: ambas son típicamente británicas” (p. 174). Detrás de esa aldea, de cada empresa realizada o hecho cotidiano, hay un hombre que se pregunta, duda, ama u odia, un lenguaje que lo identifica, unos estados de emoción, una manera de ver y explicar el mundo. Ese hombre es a quien debe reivindicar tanto la historia como la novela histórica para darle una presencia que nunca ha tenido, porque se han celebrado los grandes eventos y personajes, pero no los seres y actos del común. En este sentido, son acertadas las palabras de Carlos Fuentes cuando se refiere al deber del escritor e historiador latinoamericano para

Darle voz y nombre a quienes no los tienen: la aventura quiijotesca aún no termina en el Nuevo Mundo. Hay que recordar que había una civilización del Nuevo Mundo antes de 1492 y que, aunque la conquista propuso una nueva historia, los conquistados no renunciaron a la suya. El recuerdo ilumina el deseo, y ambos se reúnen en la imaginación: ¿quién es el autor del Nuevo Mundo? (Fuentes, 2014).<sup>21</sup>

<sup>20</sup> Estos son aspectos de lo que Barthes (1999) llama *Mitologías*.

<sup>21</sup> Estas palabras corresponden al discurso de Fuentes en octubre de 1987 con motivo del Premio Cervantes.

No sabemos si Fuentes leyó a Bajtín (1989) cuando este sostiene en 1924 que la “cultura entera no es otra cosa que un fenómeno lingüístico, que el especialista y el poeta, en igual medida, solo tienen que verse con la palabra” (p. 48). Sin embargo, Fuentes enfatiza la misma idea cuando afirma que

[...] la historia es, finalmente, una operación del lenguaje: sabemos del pasado y sabremos del presente, lo que de ellos sobreviva, dicho o escrito. La historia de América Latina parece representada por un gesticulador del mundo. Adivinamos en las muecas y manotazos del orador una alharaca de discursos grandilocuentes, proclamas y sermones, votos piadosos, amenazas veladas, promesas incumplidas y leyes conculcadas. Escuchamos en vano silencio (Fuentes, 1977).<sup>22</sup>

### Historicidad latente en la novela

La novela histórica es para Ortega y Gasset (1966) “una colisión entre dos horizontes” (p. 411) o una “contradicción” que logra su objetivo, en el sentido de que la novela no es tan irreal ni meramente subjetiva como se piensa y la historia tampoco es tan fáctica ni objetiva como se desearía. Para el novelista Gómez Valderrama (1986), el punto de “equilibrio entre la historia y la ficción” se da gracias a la imaginación, la cual no es otra cosa que el “desarrollo y recreación de la realidad” (p. 32). Ambos géneros, historia y novela, contienen elementos imaginados y fácticos en mayor o menor grado y dimensión, sobre todo cuando operan en conjunción como género único y autónomo al margen de los dos géneros canónicamente establecidos desde la poética aristotélica. En su libro de ensayos *El deslinde*, Alfonso Reyes (1944) llama a este resultado “ancilaridad”, porque a veces “puede aparecer en la literatura un fragmento histórico ancilar; a veces, la historia adapta galas literario-semánticas de tipo ancilar” (p. 155).<sup>23</sup> En este sentido, el género histórico cuenta siempre en su construcción con hechos fundados en la realidad, pero a veces también cuenta con inferencias y suposiciones por carecer de la documentación necesaria y precisa que fundamente su total veracidad,<sup>24</sup> mucho más

<sup>22</sup> Este es un fragmento del discurso de Fuentes en Caracas, en agosto de 1977, al recibir el premio Rómulo Gallegos por su novela *Terra Nostra* (1975). Kadir (1984), basándose en la cita de Fuentes, opina que la historia y lo histórico se originan en hechos que dependen del lenguaje y sus posibilidades para su concreción: “En esa medida el hecho historiado es poética discursiva, es decir, tropos. Para nuestra civilización y su inexorable dependencia de la palabra escrita, literatura e historia se conjugan en el ámbito de la escritura” (p. 297).

<sup>23</sup> El concepto de ancilaridad proviene de la función de servicio y subordinación frente a la teología que se le adscribía a la filosofía en la Edad Media.

<sup>24</sup> Esto tiene que ver con la época antigua cuando en la *Poética*, al referirse a la historia, Aristóteles habla de “historias ordinarias, donde se da cuenta, no de un hecho, sino de un tiempo determinado, refiriéndose a él cuantas cosas sucedieron entonces a uno o a muchos, sin mayor conexión

cuando se trata de retratos históricos y perfiles biográficos, la descripción de hechos en los cuales participan personajes que dieron lugar a ellos o historias basadas parcialmente en informantes, testigos o interesados de un lado u otro de los hechos que desean participar.

Maurice Agulhon (1987) llama a esto la historia “fáctica”, es decir, basada en “hechos precisos de los que se puede decir si son verdaderos o falsos y, sobre todo, que se puede dar una demostración convincente de falsedad o veracidad”. En su opinión, los historiadores no se atienen solo a los hechos en sí, sino que buscan “interpretarlos y llegar a conclusiones generales. Y a este nivel resulta más incierto calificar una interpretación de verdadera o falsa” (p. 211). Una de las motivaciones de los autores para atrapar la atención de los lectores es “crear la ilusión de la autenticidad y de veracidad de lo narrado” (Spang, 1995, p. 85). La labor del historiador consiste, entonces, en llevar a cabo una “indagación” que implica “amoldarse a una exigencia específica” y esta la determinan los archivos, llámense documentos públicos, privados, inéditos, testimonios, etc., para “romper continuamente con la ficción y la ideología del relato” (Ricœur, 1999, p. 180). Con esto se busca comprender las acciones, pensamientos y sentimientos que se suceden en una dirección concreta y motivan a seguir hacia adelante hasta el final de la historia que, según Ricœur, es “el polo de atracción de todo el proceso”, el cual, “más que previsible, ha de resultar aceptable” (p. 192). Pero no siempre las historias contadas tienen tal coherencia, es decir, no siempre corresponden con archivos auténticos o fidedignos ni los datos son escamoteados por aspectos socioideológicos. Tal vez —y debido a esto— Agulhon (1987) considera que ha habido y hay en la actualidad historiadores que utilizan “como materia prima tantas mentiras como verdades” (p. 216). Para no pocos historiadores de las ideas o de las mentalidades, “una afirmación puede contar más por su contenido mismo, que por su signo algebraico de verdad o error” (p. 216). Para relativizar el concepto de objetividad y verdad histórica, Agulhon propone tres categorías: “verdades materiales”, “verdades estadísticas” y “verdades psicológicas o de intención” (p. 215). Respecto a la relativa “verdad” de los hechos fácticos, trae un caso bien ilustrativo:

X le disparó a Y tal día a tal hora. Esto es una realidad. Pero lo que es menos simple es el acceso a la historia de este hecho, porque un tal testigo pudo haber

---

entre sí que la fortuna o coincidencia”, según Reyes (1944, pp. 148-149). Contraria es la idea de Tucídides, para quien la historia, según cuenta Reyes, “es despojo artístico de la realidad [...], tan despojo que nos deja sin conocer lo que más nos importaba: salvo el aspecto bélico, suprime toda la vida griega” (p. 149).

mentido, un documento pudo haber desaparecido y otro haber sido falsificado. Incluso se observan a menudo las dificultades que enfrentan en la actualidad las investigaciones policiales. Con mayor razón se enfrenta el historiador con su trabajo 'policial' que se encuentra a una gran distancia de las personas que están muertas y de documentos a los cuales ya nada se puede agregar. Incluso, aparecen dificultades sobre hechos precisos. Siempre existen obstáculos documentales al conocimiento. Además, con la moderna tecnología, la documentación ha comenzado a enfrentar nuevos impedimentos. Por razones técnicas: es evidente que la comunicación telefónica no deja tantas huellas como el intercambio escrito. También por motivos políticos: en el mundo del cual sabemos está repleto de conmociones, de revoluciones, y por lo tanto de múltiples investigaciones, los actores políticos, que se saben culpables, se ven mucho más tentados que antes a borrar los indicios (pp. 214-215).

Lo afirmado por Agulhon sirve para avalar lo que Alfonso Reyes (1944) señalaba en los años cuarenta sobre que los hechos históricos se soportan en su inmediatez y coyuntura en un “suceder real y efímero” y una perspectiva “particular y contingente” (p. 149). En efecto, la relectura e interpretación de la historia se altera y cambia a medida que aparecen nuevos textos, documentos, testimonios y perspectivas teóricas y metodológicas. En ese sentido, deja de ser una ciencia exacta como pretenden los historiadores ortodoxos. Recurriendo a muchos ejemplos de *Estudio de la historia* (1934) de Toynbee, Reyes sostiene que

[...] en los historiadores clásicos muy a las claras, con más disimulo en los modernos, encontramos el recurso constante a las ficciones para representar lugares y personajes, con descripciones en que hay reflejos imaginados, y con retratos en que parece que presta su pluma el novelista. Los antiguos usaban más liberalmente de tales recursos y en un grado más, pues llegaban a forjar epístolas, discursos y diálogos para expresar el ánimo de los capitanes, los sentimientos populares, el estado de la opinión, en alguna manera breve, simbólica y plenamente expresiva del acto humano [...]. Los clásicos dan el edificio; los otros, los andamios, entre los cuales no escasean las vigas inútiles (pp. 71-72).

Buena parte de la literatura clásica, incluso muchas novelas desde el *Quijote* hasta el presente, se construye con hechos, personajes y acontecimientos históricos; por eso Reyes puede hablar de una “historicidad latente en la novela” (p. 99) y decir que “la mayoría de la literatura universal es histórica en cierto modo” (p. 102), porque recrea de una manera explícita o tácita una época, entorno espacial y circunstancias sociales propias del momento de la aparición de la obra. Aún más, no hay ficción por más imaginativa que sea que no esté anclada a realidades concretas, sin importar la forma que utilice. En beneficio de la literatura de asunto histórico, Reyes cree que acierta “con una verdad humana más profunda que los inventarios y calendarios históricos” (p. 92). Esto lo lleva a concluir sobre “la naturaleza universal de la literatura, a la vez su naturaleza ficticia con respecto al suceder real” (p. 155). Si

la historia humaniza las demás disciplinas por ser actos del hombre, la literatura los universaliza al sujetarlos “al orden humano”. Como Midas, agrega Reyes, la literatura constituye “el camino real para la conquista del mundo por el hombre” (p. 155).

La idea de lo particular y universal asignado a uno u otro género suscita bien temprano, como lo señalamos antes, la curiosidad intelectual de Menéndez Pelayo a finales del siglo XIX. Aunque la siguiente cita sea extensa, es interesante porque en ella se esclarece la dicotomía, propuesta por primera vez por Aristóteles en su *Poética*, entre lo particular y temporal al atribuir lo universal a la historia y lo atemporal a la literatura. Dicotomía resuelta por Menéndez Pelayo (2008), porque para este la historia “tiene por suyo el mundo de la realidad humana con igual y plenisimo derecho que le tienen la epopeya, el drama y la novela” (p. 7). Si es el individuo quien construye la realidad con sus actos y pasiones, estos son tan particulares como universales, porque a través de ellos forja su carácter, expresa su compleja condición y hace historia. Luego, lo universal atañe tanto a la historia como a la literatura. Pero mejor veamos los argumentos de Menéndez, cuestionando a su manera a Aristóteles para superar dicha dicotomía:

Dice el Estagirita que la diferencia entre la poesía y la historia consiste en que el poeta expresa principalmente lo universal y el historiador lo particular y relativo; de donde resulta que la poesía viene a ser algo más filosófico y grave que la historia, porque representa, no lo que es, sino lo que *debe* ser. A primera vista, esto no ofrece dificultad; pero luego se ocurre una y no leve, y es que la necesidad implica la existencia, y por tanto todo lo que *debe* ser, *es*, y nada es sino como debe ser, conforme a su idea; lo cual anula de hecho la distinción aristotélica, ya que igual realidad tienen a los ojos del espíritu el héroe real y el imaginado, Carlomagno o Don Quijote, Temístocles o Hamlet. Y en los personajes que son a la vez históricos y poéticos, v. gr., el Cid y todos los protagonistas de cantares épicos, de tal manera se confunden los caracteres de la realidad histórica con los de la realidad legendaria [...]. Tampoco se puede decir, en sentido riguroso, que los personajes poéticos manifiesten lo universal de la naturaleza humana, y los históricos lo particular y contingente, porque si bien se mira, todo personaje real, con cualquier género de realidad que le supongamos, ya sea la del arte, ya la de la vida, expresará siempre algo de necesario y universal, y algo también de particular, movedido y transitorio. Y como la lógica natural que dirige los pensamientos y las pasiones de los seres vivos no es distinta de la que guía a un héroe de drama o de novela (si este héroe no es creación vana, caprichosa y sin valor, de una fantasía desarreglada), resulta que tampoco por este lado se ve diferencia notable entre la historia y la poesía narrativa o representativa (pp. 8-9).

El erudito español, que conocía tanto de literatura como de historia por haberlas tratado en sus numerosos ensayos y estudios, clausura esta discusión afirmando que no son “dos mundos distintos”, ya que es un mismo “espíritu humano” quien los crea y da a conocer (p. 14). Además, ellos

Enseñan, manifiestan y ponen a nuestros ojos lo que hay de eterno y lo que hay de temporal y relativo en cada acción humana, lo que hay de necesario y lo que hay de contingente, lo que hay de universal y lo que hay de temporal en cada individuo (pp. 10-11).

En su *Poética*, Aristóteles (1974) precisa la función peculiar a cada género. Para este, la poesía en su particularidad es más filosófica que la historia porque expresa lo universal y posible, mientras que la historia es lo particular que expone lo que es y ya sucedió. Precisa al respecto: “[...] no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad” (IX, 1451a35). Y agrega: “En efecto, el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa, pues sería posible versificar las obras de Heródoto, y no serían menos historia en verso que en prosa” (IX, 1451b1-5). Ricœur (1999) precisa la idea de Aristóteles cuando afirma que la historia, en la medida en que “se encuentra vinculada a lo contingente, no se encuentra asociada de un modo inmediato con lo esencial, mientras que la poesía, al no estar sujeta al acontecimiento real, puede referirse directamente a lo universal”; y se pregunta en consecuencia: “¿no podría decirse que, al aproximarse a lo diferente, la historia nos da acceso a lo posible, mientras que la ficción, al permitirnos acceder a lo irreal, nos lleva de nuevo a lo esencial?” (p. 155). En fin, en la novela histórica “la historia está siempre en situación ancilar respecto a la ficción novelesca” (Mata-Induráin, 1995, p. 44).

### **“No hay verdad del mundo sino interpretaciones del mundo”**

En 1949, en *Introducción a la historia*, Marc Bloch (1982) se preguntaba para qué sirve la historia (p. 9). Años después, Pierre Chaunu (1987) respondía: “¡Para vivir, para ser y para existir!” (p. 7). Lo mismo podría decirse desde el lado de lo literario cuando ya en 1924, hablando de la materia y forma de la literatura, Bajtín (1989) sostenía que “la obra vive y tiene significación en un mundo que está vivo y desde el punto de vista cognitivo, social, político, económico y religioso” (pp. 31-32). Esta perspectiva evita cualquier equívoco con respecto al objetivo humano de ambos géneros que consiste en iluminar el trasegar de los hombres con sus incertidumbres, sombras y expectativas. Tanto la historia como la literatura buscan resaltar los valores que han sido, son y serán válidos para todas las épocas y que se manifiestan en el ineludible juego de contrarios que es la existencia: vida versus muerte, amor versus odio, coraje versus cobardía, confianza versus celos, dignidad versus estupidez, lealtad versus traición, generosidad versus avaricia, codicia versus altruismo,

sensatez versus ignorancia, etc. Chaunu (1987) precisa esto a su manera cuando sostiene que ninguna sociedad humana ha podido sobrevivir a la “función histórico-fáctica” que supone, además del dominio del lenguaje y la escritura, la “función mitográfica” (p. 8). Esta consiste en poner al descubierto la vasta, múltiple y compleja realidad que envuelve al hombre desde sus cosmogonías iniciales, mitos, tradiciones populares, grandes eventos o quehaceres cotidianos. Todo ello se hace sedimento de un “mundo ya desencantado” (p. 8) del que solo se perciben pequeñas parcelas en lo inmediato. Habrá que esperar el paso del tiempo para develar la historia realizada de manera aproximada, porque cada época genera sus propias interpretaciones del presente y del pasado. Toda lectura de la vida de los hombres, la naturaleza y el universo es siempre selectiva, aunque la pretensión de abarcarlos en su total dimensión siempre ha estado presente:

La ambición de la totalidad es noble, pero el sueño de la historia total es absurdo y anticientífico. La elección es siempre arbitraria y reveladora. La historia, incluso más que la memoria, elimina para recordar. Solo se salva una parte infinitesimal de lo vivido (p. 9).

En esa labor de selección el historiador no escapa a la subjetividad porque selecciona lo que en su momento considera válido y cierto según sus competencias, pero eso puede cambiar si intervienen nuevas variantes, y estas van a aparecer siempre. En cambio, en el escritor la selección es siempre subjetiva, incluso cuando recrea hechos o personajes reales. Elige aquello que estima esencial al relato que teje, y selecciona los hechos históricos que reconstruye según su propia sensibilidad y visión del mundo.

La historia no nace, pues, con el universo, porque este no necesita de ella para ser reconocido. Nace con el ser humano que requiere urdir el tejido de su propio devenir al saberse temporal y efímero. Ante la proximidad y el acecho del olvido, el ser humano fragua la memoria y con ella la historia para alejar, aunque sea fugazmente, la sombra de la muerte y el propio vacío de sí. De esto dan cuenta ejemplar la misma historia y la literatura. Chaunu (1987) utiliza una imagen para explicar el eterno presente de lo historiado que, paradójicamente, al ser pasado se actualiza y hace presencia cuando lo invocamos: “La historia, reflejo del presente más que del pasado, tiene por misión suministrar a nuestra memoria, cultura e inteligencia aquellos alimentos que ella misma precisa” (p. 9). Añade luego: “[...] el conocimiento de lo cambiante es el mejor medio para preparar el ‘zócalo de lo permanente’. Y es sobre este que se construye la historia” (p. 11). El enfoque del historiador Ariès (1987) es similar cuando se pronuncia a favor de la renovación perma-

nente que debe asumir el historiador. La historia no debe ser algo “inmóvil”, definido de antemano, previsible, cuantificable: “hay que poner el acento en el movimiento, incluso cuando es tan lento que apenas se percibe o cuando hay etapas muy espaciadas” (p. 171). Ariès también se declara en contra de explicaciones y causalidades únicas de la historia. Para este teórico, la primera causa del cambio es el cuestionamiento de cualquier determinismo, tendencia o método que pretenda fijar una lectura única y excluyente de las cosas o un único sentido de la historia. Los determinismos deben ser sustituidos “por un principio de pluricausalidad”, ya que

La hipótesis de un movimiento continuo favorece otra hipótesis: la de un motor que impulsa al sistema. Se piensa que no existe un solo motor sino varios. Pero un fenómeno que se explica por un gran número de causas, cinco o seis, no es explicado en absoluto y pierde sentido (p. 173).

Lo que mejor responde a esta especie de polisemia es llamado por él la “segunda razón del cambio de curso en la historiografía”, donde sugiere no fatigarse

[...] buscando una genealogía para cada fenómeno. El origen no tiene importancia, pues él cambia de sentido cambiando de sistema como ocurre con las palabras. Su nuevo sentido no depende demasiado del que le precedió y en todo caso menos de su coexistencia en el nuevo sistema. Lo que importa es la lógica del sistema y esta no siempre se percibe a primera vista, es el historiador el que debe encontrarla (p. 173).<sup>25</sup>

De igual forma ocurre con el crítico frente al texto literario —o de otra naturaleza discursiva—; más allá de percibir lo que se muestra en la superficie, su labor consiste en descubrir las redes que entretejen las distintas prácticas discursivas y sus puntos de articulación, que forman un todo sistemático imbricado y auto-generan diversos sentidos. En particular, deben develar la “socialidad” del texto a través de las estructuras socioideológicas que lo cruzan y lo fijan como un producto histórico (Duchet, 1979, p. 3). Es ahí donde la literatura depende y se ve mediatizada por la historia, y esta se sirve de aquella para lograr una visión más humana y universal. Debido a esta complementariedad, Chaunu (1987) menciona que la “historia no debe vacilar en definirse como una ciencia auxiliar de todas las disciplinas” (p. 9), en especial de las ciencias humanas, aunque no siempre funciona este tipo de apertura. Le Roy-Ladurie (1987) percibe esto a

<sup>25</sup> Ariès trae el ejemplo del libro de Carlo Ginzburg *El queso y los gusanos* (1976), para mostrar cómo este con la historia del molinero descubre una cosmología y mitología. Desde una mirada del historiador-etnólogo, “poco importa la historia genealógica de cada elemento del mito, pues el acento está puesto en la sincronía, en detrimento de la reconstrucción de las etapas de la evolución” (Ariès, 1987, p. 174).

su manera cuando sostiene y reconoce que “entre nosotros los historiadores es común cierta ignorancia de los problemas culturales” (p. 157).<sup>26</sup>

Ricœur (2006) es claro al mostrar el grado de imbricación entre historia y ficción cuando confluyen en la novela histórica. Sostiene que la ficción presenta rasgos que favorecen su “historización”, por eso afirma que “el relato de ficción ‘imita’, en cierto modo, el relato histórico. Narrar cualquier cosa es narrarla *como si* hubiese acontecido” (p. 913).<sup>27</sup> En nuestra opinión, una misma obra puede ser a la vez una gran novela o un gran libro de historia y leerse en uno de los sentidos o como conjunto armónico; por ejemplo, *La guerra y la paz* (1869) de León Tolstoi, *Yo, Claudio* (1934) de Robert Graves, *Historia de la Revolución francesa* (1847) de Jules Michelet o *Breve historia del mundo* (1936) de Ernst H. Gombrich, entre otras tantas obras paradigmáticas. Para Ricœur (2006), lo que constituye “la perennidad de ciertas grandes obras históricas, cuyo progreso documental ha comprometido la fiabilidad propiamente científica, es el carácter perfectamente apropiado de su arte poético y retórico a su manera de *ver* el pasado” (p. 908). En un debate sobre la teoría de la historia, Koselleck opina que la historiografía moderna debe darse cuenta, de un lado,

[...] que la oposición clásica *res fictae, res factae* [lo ficticio, lo real] es una provocación para los historiadores preocupados de teorías y conscientes de sus hipótesis. Y del otro, que el descubrimiento moderno de un tiempo específicamente histórico obliga al historiador a adoptar, en relación con los hechos, la perspectiva de la ficción cuando intenta reconstruir un pasado desaparecido (Jauss, 1987, p. 117).

Jauss sostiene que no es posible lograr “la representación de los *res factae* al margen de toda ficcionalización” (p. 117), ya que realidad y ficción operan a la manera de la expresión y el sentido en un texto, por su coexistencia y retroalimentación: una depende de la otra. De ahí su idea, desde la hermenéutica, de que

[...] al reconocer el papel de los *res fictae* en la constitución del sentido de cualquier experiencia histórica, el historiador sabe que está forzado a aplicar los recursos de la ficción, incluso si por un arraigado prejuicio hubiese, durante mucho tiempo, subestimado su papel en el conocimiento y la descripción (p. 117).<sup>28</sup>

<sup>26</sup> Véase la crítica puntual de Ricœur (1998) a algunos trabajos de historiadores en el capítulo “Eclipse del acontecimiento en la historiografía francesa” de *Tiempo y narración* (pp. 170-194).

<sup>27</sup> Véase el capítulo de Ricœur (1999) “Relato histórico y relato de ficción” (pp. 157-181).

<sup>28</sup> Para Jauss (1987) existe el “prejuicio” de “creer que los *res fictae* son separables como el fondo y la forma, el acontecimiento histórico y el ornamento retórico, como si un elemento pudiera ser desprendido de sus fuentes en toda su pureza y objetividad, esto es, como si los medios estéticos utilizados a regañadientes por el historiador científico solo entraran en juego en un segundo plano, el de la transcripción de los hechos en una narración” (pp. 117-118).

En el desarrollo de este proceso desaparece la dicotomía clásica de los *res fictae*, propios del ámbito de la ficción, y los *res factae*, propios de la historia. Esto nos recuerda lo dicho tempranamente por el romántico y filósofo alemán Schlegel (1994): “la poesía romántica descansa en un fundamento histórico, más de lo que se cree y se sabe” (p. 135), porque consigue recrear el mundo circundante, por eso es imagen del siglo que la vio nacer. De esta manera, en la opinión de Jauss (1987),

[...] la ficción poética se convierte en el horizonte de la realidad, en tanto que la realidad histórica se torna en el horizonte de la poesía. En lo sucesivo “la verdad específica de la poesía” deja de ser algo más que aquella verosimilitud en la cual, desde Chladenius, la historia podía percibir una de las formas históricas de la verdad. Al mediatizar la oposición ente ficción y verdad, la verosimilitud crea al mismo tiempo la función cognitiva y comunicativa de lo ficticio (p. 119).

La poética desde Diderot y Lessing junto a la doctrina histórica de la Ilustración reactualizan la noción de lo verosímil que se convierte, entonces, en el engranaje común entre poesía e historia. La novela histórica es ante todo género discursivo que participa en igualdad de condiciones de la mitografía (invención e imaginación creadora humana) y de la historia (realidad fáctica). Tanto la función de la literatura como la de la historia, independientes una de otra o articuladas en un nuevo género, no es otra que la pregunta por el ser humano y su acción en el mundo. Así lo entiende Fernand Braudel (1970) cuando se interroga por el porqué de la historia y responde que “todas las ciencias se interesan por un único y común paisaje: el de las acciones pasadas, presentes y futuras del hombre” (pp. 201-202). Se pronuncia además “a favor de un diálogo de la Historia y de las ciencias humanas”, porque hay necesidad de “romper las fronteras entre especialistas” (pp. 179, 182). Por su especificidad, la novela histórica demanda, desde la literatura y la historia, un doble interrogante ante la realidad y la esencialidad de las cosas y los seres. Una idea de Hannah Arendt en *La condición del hombre moderno* (1958), retomada por Ricoeur (2006), redondea la anterior:

Frente a la fragilidad de las cosas humanas, el relato devela el ‘quién’ de la acción, lo expone en el espacio de aparición del reino público, le confiere una coherencia digna de ser contada, y finalmente le garantiza la inmortalidad de la fama (p. 912).<sup>29</sup>

<sup>29</sup> Ricoeur (2006) atribuye al relato de ficción una condición cuasi histórica y a la historia de cuasi ficción. El primero lo es en “la medida en que los acontecimientos irreales que relata son hechos pasados para la voz narrativa que se dirige al lector; por eso, se asemejan a acontecimientos pasados, y por eso, la ficción se asemeja a la historia” (p. 914). A este entrecruce entre la historia y la ficción, a esa “imbricación recíproca”, Ricoeur lo llamará, finalmente, *el tiempo humano* “en el que se conjugan

Más de dos siglos antes, en uno de sus dramas históricos, Schiller descubre “la ley de la armonía estética” cuando él mismo la concibe como un “punto de intercesión entre el drama de la pasión individual y el drama de la plaza pública” (Menéndez Pelayo, 2008, p. 15). En 1883, al pensar en algunas grandes obras de la historia clásica, Menéndez recuerda que ellas fueron construidas como una “unidad orgánica tan vigorosa como la de un poema o novela”. Y afirma que “los historiadores veían la vida humana como un drama que aspiraban a reproducir” (p. 17); por eso añade:

[...] no le basta al historiador clásico que los personajes hablen con la voz de sus hechos; no le basta presentarlos vivos y en acción; quiere trasladar al papel lo más recóndito de su conciencia y mostrarnos el laboratorio de los misterios psicológicos. Cartas que no escribieron, discursos que no pronunciaron, inadmisibles en otro género de historia, pero forzoso en esta —novela histórica—, viene a darnos en forma puramente artística la noción del carácter y el desarrollo de la pasión. Así se funden armoniosamente ciencia y arte. El historiador se lanza al mundo poético de lo verosímil, en alas de lo verdadero (p. 17).

Si se acepta con Chaunu (1987) que “la historia está ligada al eje más perturbador del campo del conocimiento y de la existencia que es la duración” (p. 7), entonces la historia se encuentra atada a la existencia. Así, tiempo y vida son inseparables del lenguaje que los expresa y representa, por eso cualquier forma de narrar que se utilice siempre sitúa el relato “en el tiempo” porque “lo asume como algo evidente” (Ricoeur, 1999, p. 193); y si todo lo que tiene que ver con la palabra no puede separarse de la vida, tampoco pueden separarse la narratividad de la temporalidad, porque esta segunda es “una forma de vida que accede al lenguaje mediante la narratividad, mientras que esta es [...] el juego del lenguaje que tiene como último referente dicha temporalidad. La relación, por tanto, es recíproca” (p. 183). Paul Valéry, en su libro *Miradas al mundo actual* (1932), señala que “al admirar un retrato de un personaje antiguo, nos inclinamos por declararlo ‘verdadero’, aunque no dispongamos de ningún medio para verificar semejante juicio”. Tratándose de un pasado un poco alejado y ateniéndose a la reacción del lector, agrega, no hay razón “para distinguir entre los autores de historia y los autores de ficción, entre los libros de testigos verdaderos y los de testigos imaginarios. Podemos, según nos plazca, considerarlos a todos como ‘inventores’, o bien a todos como ‘reporteros’” (Valéry, 1962, pp. 11-12). O, como diría Louis Aragon (1997),

---

la representación del pasado mediante la historia y las variaciones imaginativas de la ficción, sobre el fondo de las aporías de la fenomenología del tiempo” (p. 917). Véase el capítulo “Función narrativa y experiencia humana del tiempo” (Ricoeur, 1999, pp. 183-214).

toda creación es un “mentir verdadero” (pp. 9-60).<sup>30</sup> En la novela histórica, los autores utilizan diversos recursos lingüísticos y retóricos para poner en cuestión toda ilusión de verdad incontestable de los hechos relatados y de personajes reales; esto lo hacen mediante una trama compleja, historias fragmentarias, heterogeneidad de los acontecimientos, ensamblaje de historias independientes, inserción de comentarios, reflexiones y ensayos. También recurren a la inclusión de correspondencia, crónicas, ilustraciones, intertextos —reales o ficticios— a manera de documentos, manipulación del tiempo con saltos, digresiones, ralentí, anticipaciones, retrospecciones, etc.

La tarea del novelista histórico es mostrar que los hechos y personajes han existido en realidad, de modo que nos haga ver concretamente lo que ha llevado a esos individuos a pensar, sufrir y actuar como lo han hecho, “como si fueran verdaderos, dando la impresión de la vida, es el arte del novelista” (Nélod, 1969, p. 22), porque no son necesariamente los grandes sucesos, reflexiones y conflictos los que ilustran a los lectores, sino la condición humana de los protagonistas. A veces, los novelistas tienen una visión más aguda, amplia y humana de personajes y momentos de la historia que los propios historiadores. Tal vez por eso, Saul Bellow se atrevió a decir que “un escritor es un historiador imaginativo que puede acercarse más que los sociólogos a las realidades contemporáneas” (Gómez Valderrama, 1986, pp. 34-35). Pero también la realidad concreta sirve de pretexto para escamotearla, bucear en sus intersticios e ir más allá, como puede observarse en muchas novelas históricas como las de Pérez-Reverte en las cuales, si bien se recrea y revela a los lectores momentos particulares de la historia, no siempre coinciden personajes, hechos, lugares, ambientación, manejo del tiempo y del espacio; esas son las licencias y trampas que se permite el escritor y que no puede admitir el historiador.<sup>31</sup> Esto lo constatamos cuando, en una nota al final de su novela

<sup>30</sup> Para Nélod (1969), “la novela es siempre una mentira, una hermosa mentira coherente. Por lo tanto, no se trata de verdades que pueden adecuarse a lo real, sino de algo verosímil que es otro orden de la verdad” (p. 22).

<sup>31</sup> En las siguientes novelas históricas contemporáneas colombianas, entre muchas otras, observamos cómo los escritores juegan a su entera voluntad con la historia regional, nacional o universal. Aunque la historia está presente en el fondo de cada novela y coincide con hechos reales, los diálogos, el desplazamiento de los personajes, el reencuentro con otros, etc., llevan la impronta de los escritores que reconstruyeron tales hechos y personajes: *Tamerlán* (2003) de Enrique Serrano es una novela sobre la vida del influyente conquistador turco-mongol del Asia musulmana del siglo XIV. En *Ursúa* (2005) de William Ospina se hace una recreación de los primeros cincuenta años de la Conquista de América y la vida del conquistador Pedro de Ursúa. *Amores sin tregua* (2006) de María Cristina Restrepo es una obra sobre Pascual Bravo, político y militar del siglo XIX, gobernador del Estado de Antioquia. *Historia secreta de Costaaguana* (2007) de Juan Gabriel Vásquez trata sobre la separación de Panamá de Colombia a comienzos del siglo XX. *Tríptico de la infamia* (2014) de Pablo Montoya

*El húsar* (1986), Pérez-Reverte (2002) confiesa: “la ficción confiere a veces al autor el divertido privilegio de hacerle trampas a la Historia” (p. 171).<sup>32</sup> No interesa que el escritor recree un hecho histórico real y verdadero en sí mismo, sino que sea verosímil para el lector por su “efecto” de verdad y realidad (Todorov, 1993, p. 119).<sup>33</sup> Todorov tiene la certeza de que ningún texto o documento del pasado o del mismo presente garantiza la verdad de lo escrito, porque “no hay hechos sino solo discursos sobre los hechos; por consiguiente, no hay verdad del mundo, sino solo interpretaciones del mundo” (p. 120).

### El coletazo neorromántico en América Latina

Veamos a vuelo de pájaro lo que pasa con la novela histórica en la literatura latinoamericana.<sup>34</sup> En Europa la novela histórica se consolida con el Romanticismo, se renueva en el siglo XX después de las dos guerras mundiales y sigue renovándose en el presente; sin embargo, en Latinoamérica no había sido un género afortunado hasta el “Boom” literario de los años sesenta, cuando comienza a explorarse. Al igual que la europea, la novela histórica latinoamericana emerge con el Romanticismo en novelas como *El Periquillo Sarniento* (1816) del mexicano Fernández de Lizardi. En esta novela se muestra el México de los albores de la Independencia y su vida cotidiana a través de las andanzas de un protagonista picaresco. En *Sab* (1841) la cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda exhibe al desnudo, a través de un amor imposible, la sociedad clasista, racista y esclavista que además pone en cuestión. El argentino Domingo F. Sarmiento recrea en *Facundo* (1845) la historia y geografía de Argentina en las primeras décadas del siglo XIX y la imagen de dos personajes representativos y conflictivos de su época: Juan Facundo Quiroga y Juan Manuel de Rosas. En *Amalia* (1851) del argentino José Mármol se muestra la represión de la dictadura de Juan Manuel de Rosas hacia sus opositores, observada a través del amor trágico de los dos protagonistas de la novela. También en el marco de un amor fallido por circunstancias ajenas a los protagonistas, *Aves sin nido* (1889) de la peruana Clorinda Matto de Turner es una crítica social a la explotación de los indígenas

---

muestra la mirada de tres artistas europeos sobre el Nuevo Mundo que se construye y deconstruye en ese momento.

<sup>32</sup> Para Matta Induráin (1995), en la novela histórica “la infidelidad histórica no es un defecto, sino un carácter constitutivo del género” (p. 51).

<sup>33</sup> Véase su capítulo “Ficción y realidad” de *Las morales de la historia* (Todorov, 1993, pp. 119-144).

<sup>34</sup> En este aparte no enfatizamos en ninguna novela histórica latinoamericana porque no es el objeto de nuestra reflexión y, además, ya hay varios libros dedicados a estudiarlas de manera concreta y en profundidad.

y la corrupción de administradores civiles, militares y del clero. Entre escenas de amor y celos, en *Clemencia* (1869) del mexicano Ignacio Manuel Altamirano se pueden observar los efectos de la segunda invasión francesa a México. Sin embargo, es a comienzos del siglo XX cuando los novelistas se vuelcan, con gran realismo, sobre eventos históricos que involucran a sus respectivas sociedades y su propio imaginario. Aunque el hecho histórico más importante por sus consecuencias en todos los aspectos de la vida social, política, literaria y estética es la Revolución mexicana (Dessau, 1973), múltiples movimientos sociopolíticos y movilizaciones obreras e indígenas en el resto de América Latina generan una importante producción de novelas de corte neorrealista con diversos matices: indigenista, telúrica, mundonovista,<sup>35</sup> neorregional, expresionista,<sup>36</sup> etc.; denominaciones que se dieron según la óptica asumida por los críticos, bien sea que se refirieran a problemas sociales, luchas sociopolíticas, ideológicas y religiosas, conflictos por la tierra, discriminación, explotación de compañías multinacionales, militarismo, dictaduras, entre otros. Las novelas románticas, realistas y sociales latinoamericanas no se centran exclusivamente en grandes momentos históricos —como se observa en la novela histórica europea—; sin embargo, a través de todas ellas se puede reconstruir el *modus vivendi* de una época, su mentalidad, conflictos y los valores que la constituyen y determinan.<sup>37</sup>

Es a partir del “Boom” literario latinoamericano, desde los años sesenta hasta la década de los ochenta, cuando la novela histórica adquiere carta de ciudadanía y se la denomina la “nueva novela histórica” (Menton, 1993). El fenómeno editorial del “Boom” hace descubrir, entre otras obras, las siguientes: *El siglo de la Luces* (1962) de Alejo Carpentier trata sobre los efectos de la Revolución francesa y la Ilustración en algunos países del Caribe en el siglo XIX; *Terra Nostra* (1975) de Carlos Fuentes está centrada en la época colonial mexicana y latinoamericana; *La guerra del fin del mundo* (1981) de Mario Vargas Llosa trata sobre la guerra de Canudos en Brasil a finales del siglo XIX; *Noticias*

<sup>35</sup> Concepto utilizado por Raymond L. Williams (1991) para referirse a la novela de buena parte de la primera mitad del siglo XX en América Latina.

<sup>36</sup> Así llama Rudolf Grossmann (1972) a estas novelas cuando afirma que hay un “trastrueque del expresionismo europeo en nacionalismo literario” basado en el nuevo hombre generado por el Nuevo Mundo después del ocaso del hombre colonial y burgués. El expresionismo continúa la línea del criollismo nacida del modernismo que se suele designar como americanismo, americanidad o mundonovismo. El expresionismo americano no se construye en contra de ninguna literatura extranjera, sino como “consecuencia lógica de un proceso natural de aculturación: la fusión de lo extraño con la sustancia propia” (pp. 476 y ss).

<sup>37</sup> Hasta antes del “Boom” no hay novelas históricas hispanoamericanas realmente significativas que hayan impactado a la crítica y al público lector y sigan vigentes hoy, aunque tienen su importancia en sus respectivos países y en la historiografía literaria latinoamericana. Para comprender mejor la novela histórica latinoamericana en el siglo XIX, véase Ianes (1999).

*del Imperio* (1987) de Fernando del Paso muestra la vida del fugaz emperador de México de mitad del siglo XIX, Maximiliano I de Habsburgo; *El general en su laberinto* (1989) de García Márquez narra los últimos meses de la vida del gran libertador de América, Simón Bolívar; *La novela de Perón* (1993) de Tomás Eloy Martínez es una obra sobre ese complejo personaje que marca la historia argentina en buena parte del siglo XX.<sup>38</sup> Son quizá las novelas históricas sobre dictadores y dictaduras las que mayor reconocimiento han tenido entre críticos y lectores, por la novedad temática y estilística, tratamiento estructural complejo, elaborado manejo del lenguaje literario, rigor documental histórico y aporte estético; además, con ellas vino también el surgimiento del realismo mágico y lo real maravilloso. El tema de las dictaduras latinoamericanas se inicia con *Tirano Banderas* (1926) del español Ramón del Valle-Inclán sobre la vida de un dictador latinoamericano cualquiera. A esta novela le siguen, entre las más representativas: *El señor presidente* (1946) de Miguel Ángel Asturias, sobre Manuel Estrada Cabrera, dictador de Guatemala; *Yo el supremo* (1974) de Augusto Roa Bastos, sobre la dictadura del “Doctor Francia” en Paraguay del siglo XIX; *El recurso del método* (1974) de Alejo Carpentier, sobre varios dictadores latinoamericanos históricos; también es este el tema de *El otoño de patriarca* (1975) de García Márquez; *La fiesta del chivo* (2000) de Mario Vargas Llosa trata sobre el dictador dominicano Rafael Leonidas Trujillo.<sup>39</sup> En un inventario de novelas históricas latinoamericanas hecho en 1992, Seymour Menton (1993) registra 367 novelas sobre el tema a partir de 1949, y son centenares las que se han escrito después de esa fecha, hasta comienzos de los años veinte del siglo XXI.

En el caso particular de Colombia, en un registro sobre la novela histórica colombiana, que empieza desde 1844 con *Yngermína o la hija de Calamar* de Juan José Nieto hasta *Tríptico de la Infamia* de Pablo Montoya en el 2014, se identifican “104 novelas escritas por 75 autores, agrupadas en 9 temas: asuntos no americanos, sociedad española, Conquista, Colonia, Independencia, novela bolivariana, siglo XIX, siglo XX y biografía novelada” (Rueda Enciso, 2016, pp. 15-59),<sup>40</sup> lo cual no es muestra de un género muy

<sup>38</sup> Algunos estudiosos de la novela histórica latinoamericana en el siglo XX son Menton (1993), Singler (1993) y Perkowska (2008).

<sup>39</sup> Sobre el tema de novela de dictador, véase: Rama (1976), Verdevoye (1978), Pacheco (1987), Sandoval (1989), Bellini (2000).

<sup>40</sup> Donald McGrady (1962) fue el primero en hacer un estudio e inventario de la novela histórica colombiana desde mediados del siglo XIX hasta mediados del XX. Si bien en 1952 Curcio Altamar (1957) dedica un capítulo al estudio de la novela histórica-romántica del siglo XIX en *Evolución de la novela en Colombia* (pp. 51-69, 219-228), habrá que esperar hasta casi finales del siglo XX para valorarla de

representativo en 170 años de literatura, a pesar de las miles las novelas publicadas en el país en ese periodo.<sup>41</sup> Si se toman cuatro mojones históricos de Colombia de la segunda mitad del siglo xx y comienzos del siglo XXI —la época de la Violencia partidista entre 1947 y 1957; la violencia bandolera, guerrillera y política entre 1960 y 1980 (Gilard, 1984); el narcotráfico y sicariato entre 1980 y 2010 (Jácome, 2009; Osorio, 2014); la violencia paramilitar y narcoguerrillera entre 1980 y 2016—,<sup>42</sup> podemos observar cómo en decenas de estas novelas se recrea la violencia en sus múltiples formas con gran verosimilitud y proximidad histórica, aunque a menudo caen en un exceso de realismo y se olvidan de la parte estética; sin embargo, estas novelas no han sido consideradas como novelas históricas hasta el presente.<sup>43</sup>

Con respecto a este subgénero de novelas sobre la Violencia, Lleras de la Fuente (1961) realiza a inicios de la década de los sesenta el primer inventario, recogiendo trece novelas (pp. 659-662). Más tarde, Suárez Rondón (1966) presenta el primer estudio descriptivo con tintes sociológicos de cuarenta novelas sobre dicho fenómeno. Y un año después, Alberto Zuluaga Ospina (1967) aborda solo cuatro novelas y enumera siete más (pp. 597-608). En 1973, Ramsey menciona 22 novelas sobre dicho fenómeno (Ramsey, 1973, pp. 3-44) en un estudio con una orientación más histórica, basado en Suárez Rondón. En 1976, Laura Restrepo estudia a fondo cinco novelas con perfil histórico que considera representativas del género (Restrepo, 1976, pp. 7-35). En 1978, a manera de inventario, Lucía Mena registra 74 novelas publicadas entre 1951 y 1973, incluyendo las novelas sobre el bandolerismo (Mena, 1978, pp. 100-101). Por otro lado, aunque se enfoca en las novelas de García Márquez sobre la Violencia, Arango (1985) alude a trece escritores que trataron el mismo tema. Poco después Escobar (1987b) hace un inventario de setenta novelas (pp. 88-91), centrándose exclusivamente en aquellas que documentan y recrean la violencia de tipo partidista, es decir, se ubi-

---

nuevo. También en este autor se puede hacer un seguimiento de dicho género (pp. 158-208), al igual que en la *Bibliografía de la novela colombiana* de Porras Collantes (1976).

<sup>41</sup> Algunas novelas que registra Rueda no tienen el perfil histórico que le atribuye, como *Frutos de mi tierra* (1896) de Tomás Carrasquilla, *La tierra éramos nosotros* (1945) y *Tarde de verano* (1980) de Manuel Mejía Vallejo.

<sup>42</sup> Las fechas del surgimiento y operatividad de estos grupos de presión son aproximadas.

<sup>43</sup> Otros momentos de violencia histórica que preceden a las fechas señaladas son las guerras civiles del siglo XIX, en particular la Guerra de los Mil Días, que generó más de cien mil muertes y daños incalculables en todos los aspectos de la vida social, económica y moral. Las novelas de la época y las posteriores que recrean este periodo trágico bien podrían tildarse de novelas históricas, porque esas guerras marcan el accionar de los personajes y muchos de ellos son figuras históricas. Gonzalo España y otros (2003-2011) han rescatado y reeditado las novelas más importantes sobre el tema con comentarios previos en una colección de nueve volúmenes titulada *Guerras civiles colombianas*, publicada por la editorial de la Universidad Industrial de Santander.

ca entre 1949 cuando aparece la primera novela y termina en 1967 como fecha de corte con *Cien años de soledad*, por ser la máxima expresión estética de la violencia partidista en Colombia desde las guerras civiles del siglo XIX hasta mediados del siglo XX. El inventario está precedido de un estudio sobre dicha novelística, en el cual distingue las novelas de la Violencia —que son la mayoría y en las que no se supera el testimonio, el *yo acuso* ideológico y el resentimiento político— y las escasas “novelas que hacen una reflexión crítica” sobre el fenómeno histórico. En estas últimas, a los novelistas les interesa más ahondar en los efectos devastadores de la violencia sobre individuos y comunidades que en la violencia depredadora en sí misma (Escobar, 1987b, pp. 3-101; 1997, pp. 97-153);<sup>44</sup> así, el lector puede observar el drama de la violencia en la conciencia moral tanto de las víctimas como de los victimarios, y el acercamiento estético de los autores es mayor por centrarse en la condición humana confrontada a situaciones extremas. En 1987 aparece un artículo de Troncoso en el que reflexiona sobre la novela de la Violencia en general y, aunque cita algunas publicadas entre 1951 y 1960, no ahonda en ninguna en particular (Troncoso, 1987, pp. 29-37). En 2003, Pablo González dedica un amplio ensayo al tema de la Violencia en la literatura en cinco autores: Eduardo Caballero Calderón, Arturo Echeverri Mejía, Gabriel García Márquez, Manuel Mejía Vallejo y Gustavo Álvarez Gardeazábal (González Rodas, 2003).<sup>45</sup>

En las últimas décadas, en Colombia se da una renovación de la novela histórica por las nuevas dinámicas con las que la literatura ha venido presentado la historia del país, rompiendo con la forma canónica del género. Esto puede observarse en cinco novelas que hemos seleccionado por la acogida de la crítica y los lectores. En *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez las guerras civiles del siglo XIX y la violencia partidista del XX cruzan la vida de varias generaciones de una misma familia que no tendrá una segunda oportunidad sobre la tierra, porque el eje sobre el que se soporta está desastillado desde su origen. En *La tejedora de coronas* (1982) de Germán Espinosa el lector puede reconstruir los grandes hitos y momentos cotidia-

<sup>44</sup> Revisando *a posteriori* este capítulo, se deben excluir dos textos: la novela *La casa grande* (1962) de Álvaro Cepeda Samudio, por ser más una recreación elaborada y estética de un fenómeno histórico como fue la masacre de las bananeras en 1928; y *Las guerrillas del llano* (1959) de Eduardo Franco Isaza porque, a pesar de que allí se observan no pocos pasajes narrativos y ciertos personajes legendarios, su estructura en general es la de una crónica y testimonio de algunos hechos históricos.

<sup>45</sup> Osorio (2006) hace un balance sobre los estudios que se han hecho sobre dicha literatura, lo mismo que hace Sánchez (2017) para su tesis doctoral. Valdría la pena un trabajo investigativo sobre la novela histórica de la Violencia. Un ejemplo claro del olvido de esta novelística como histórica es el estudio de Rueda Enciso. De las 104 novelas históricas que registra entre 1844 y 2014, solo tiene en cuenta una sobre el tema de la violencia social, *La casa grande* de Álvaro Cepeda Samudio, cuyo asunto narrado no se refiere a la violencia partidista sino sindical, como hemos dicho antes.

nos de la historia de Cartagena del siglo XVII bajo la sombra contradictoria de la aparición de nuevas ciencias y los efectos siniestros de la Inquisición. *Changó, el gran putas* (1983) de Manuel Zapata Olivella es un mural único y totalizante del desarraigo violento de los africanos de sus lugares de origen y su llegada a tierras americanas, para quedarse definitivamente enquistados y al margen de todo; son varios siglos de un mismo exilio en que solo les queda volcarse sobre sus tradiciones, mitos, cantos, danzas, figuras y dioses ancestrales.<sup>46</sup> Juan Gabriel Vásquez en *La forma de las ruinas* (2015) hace un seguimiento a pie juntillas de dos de los personajes históricos representativos del siglo XX: Rafael Uribe Uribe y Jorge Eliécer Gaitán, quienes cuestionaron un país encerrado sobre sí mismo, confesional y conservador, pero tuvieron un mismo final trágico. La historia colombiana de la primera mitad del siglo XX se refleja bien en esta novela con todos sus conflictos y contradicciones. Vásquez busca reconstruir la historia de un país que no halla su identidad y en el que solo priman la intolerancia, el fanatismo y unas profundas desigualdades sociales. Podríamos decir que estas últimas cuatro novelas, entre otras que hubiéramos podido citar, tienen tanto de historia como de ficción, porque cabalgan entre la crónica de una época y la visión de una sociedad desde dentro y desde fuera con todas sus fisuras.<sup>47</sup>

Esto también puede observarse, aunque ya en una escala familiar y en la época contemporánea, en *El olvido que seremos* (2006) de Héctor Abad Faciolince. Esta obra tiene tanto de historia como de autobiografía, biografía, testimonio y ficción, pero tal combinación hace perder las fronteras y atrapar a los lectores —que es el objetivo de todo texto creativo—. Quizá esta es la obra que ha generado más empatía entre los lectores años después de su publicación, porque se reconocen en ella al haber vivido en un momento dado la pérdida de algún ser querido, debido a la acción de grupos armados (llámense guerrilla, paramilitares, sicariato o fuerzas parapoliciales del Estado).<sup>48</sup> Es ahí donde la obra se acerca más al testimonio y biografía de unos

<sup>46</sup> Las tres obras anteriormente citadas son paradigmáticas por su visión-mural de una sociedad y cultura durante décadas y por ser la culminación de un largo proceso de escritura. Cada una les llevó a los tres escritores muchos años en concebirlas. Viene bien aquí la idea de Sancho Panza cuando afirmaba que “las obras que se hacen apriesa nunca se acaban con la perfección que requieren” (Cervantes, 1972, p. 488).

<sup>47</sup> Dos estudios sobre la novela histórica colombiana reciente son los de Montoya (2009) y Moreno (2015).

<sup>48</sup> Hay incluso historiadores oficiales que ponen en cuestión la existencia de esa tragedia mayúscula que ha vivido el país por décadas. Un ejemplo claro de la historia “real”, acompañada de sus muchos bemoles, es lo ocurrido con la cruenta y larga historia de violencia partidista, política, guerrillera y paramilitar en Colombia. Contados historiadores —algunos que incluso han ocupado altos puestos burocráticos en el gobierno de derecha de Iván Duque (2018-2022)— han sostenido que en Colombia “no ha habido conflicto armado” (Torrado, 2020), a pesar de las decenas de miles de víctimas caídas

hechos, alejándose de la ficción. Sin embargo, cuando el narrador hace de sí mismo y sus personajes unos seres dialogantes que recuerdan para no olvidar o para intentar olvidar sus congojas, la ficción se instala y los lectores olvidan que es la reconstrucción de un momento de la historia de un país a través de la de una familia y de los millones de familias que han padecido el mismo drama.<sup>49</sup> Con el tiempo, en análisis e interpretaciones posteriores, las novelas citadas terminarán, decantadas de su subjetividad, siendo testimonios vigorosos de su tiempo y los historiadores podrán apropiarse de su información. O pasará lo contrario: vistas bajo el tamiz de la imaginación y la emoción, seguirán siendo la recreación estética del tiempo que evocan —es ahí cuando la literatura se erige en su pedestal—. <sup>50</sup> De manera amplia, podemos decir que todo lo que quede registrado en cualquier medio como testimonio de la realidad o imaginación, con seres reales o imaginados, entrará pronto a hacer parte de la historia y del imaginario colectivo, porque lo contado narrativamente nunca será tan real y objetivo como se quisiera ni tan ficcional como para que esquive la realidad: siempre estará abierta la puerta a un dato inesperado, nuevos testimonios, otras versiones de los hechos contados y personajes imaginados. Es ahí donde se abre un foso, tanto para el historiador como para el escritor. Razón tiene Cervantes (1972) al respecto cuando, en un diálogo entre Sancho y don Quijote, ellos nos revelan una verdad de a puño:

—A lo que yo imagino —dijo don Quijote— no hay historia humana en el mundo que no tenga sus altibajos, especialmente las que tratan de caballerías; las cuales nunca pueden estar llenas de prósperos sucesos [...].  
—Ahí entra la verdad de la historia —dijo Sancho.

---

por tal motivo, millones de desplazados e ingentes daños materiales. Todo esto se encuentra soportado con estadísticas y el consenso mayoritario de historiadores y politólogos nacionales e internacionales que demuestran lo contrario con documentos incontestables. Parece que no fuera la misma historia contada por unos y otros. Y esos pocos negacionistas no han dejado de ser historiadores, al igual que todos los llamados “historiadores oficiales” de los gobiernos militares y dictatoriales de derecha o izquierda de hoy y de siempre, incluso en países democráticos controlados por multinacionales. ¿Dónde está la supuesta objetividad y verdad de lo que cuentan? Esa subjetividad que media en lo que relatan, ¿no riñe con una visión de la historia ceñida a la realidad fáctica? Sin duda, sus relatos son los de una historia reificada y fetichizada de la que hablaba Lukács, es decir, escamoteada según la circunstancia histórica e ideológica del momento en el que escriben. En no pocos países del presente se impone una historia oficial amañada que va en contravía de la realidad, para efectos del control social, ideológico y moral de sus ciudadanos. Y a veces estos deben esperar décadas, incluso siglos, para que aflore la verdad histórica de su pasado.

<sup>49</sup> Véase un estudio de esta novela de Héctor Abad Faciolince en Escobar (2017, pp. 125-254).

<sup>50</sup> Para Zonza (2011), la novela histórica no significa reproducción de lo real, porque la historia que narra es una historia cultural y privada fundada sobre fuentes secundarias, “mediada por el prisma del sueño en el que domina la emoción. Ella es, paradójicamente, el verdadero arte de la distancia”.

—También pudieran callarlos por equidad —dijo don Quijote—, pues las acciones que ni mudan ni alteran la verdad de la historia no hay para qué escribirlas, si han de redundar en menosprecio del señor de la historia. A fe que no fue tan piadoso Eneas como Virgilio le pinta, ni tan prudente Ulises como le describe Homero.

—Así es —replicó Sancho—, pero uno es escribir como poeta y otro como historiador: el poeta puede contar, o cantar las cosas, no como fueron, sino como debían ser; y el historiador las ha de escribir, no como debían ser, sino como fueron, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna (p. 482).<sup>51</sup>

Pero detengámonos brevemente en la primera novela histórica colombiana. Antes de que el Romanticismo se desarrollara en Europa y contribuyera al origen y el desarrollo de la novela histórica, este género ya había dado un fruto interesante en Colombia con *El carnero* (1638) de Juan Rodríguez Freyle, una obra sobre la Conquista y el inicio de la Colonia en el Nuevo Reino de Granada, que recoge historias, tradiciones y conductas morales de sus habitantes.<sup>52</sup> El crítico Héctor Orjuela (1980) anota que, si bien algunas obras coloniales “son importantes anticipos del género narrativo en Hispanoamérica y, en especial, de la novela, ninguna alcanza la trascendencia de *El carnero*” (p. 55), considerada por él como “un roman à clef’ de la sociedad neogranadina” y “verdadera comedia humana de los años coloniales” (p. 49). Anderson Imbert (1970) tiene una opinión afín, pues piensa que Freyle es “el primer cuentista de la colonia” y *El carnero* es la “fuente de la literatura costumbrista e histórica del siglo XIX”. En su opinión, es un “un libro originalísimo que nos da, en prosa impávida y sin afeites, pasajes que tienen valor de novela” (p. 123). Para Ramos (1973), es el “libro único de la colonia” y un “tesoro singular de la literatura colonial hispanoamericana” (p. 31). Camacho Guizado (1982) reconoce también que es un texto de “posibilidades literarias, de virtualidades novelísticas” (p. 149). Gustavo Otero Muñoz (1940) destaca en *El carnero*, de un lado, su “carácter novelesco-anecdótico, sin que pueda clasificarse entre las rigurosamente his-

<sup>51</sup> En otra conversación anterior entre Sancho y Don Quijote, la historia como realidad concreta, verdadera y la ficción como variante de la realidad se ponen sobre el tapete: “En lo que toca —prosiguió Sancho— a la valentía, cortesía, hazañas y asuntos de vuesa merced, hay diferentes opiniones: unos dicen ‘loco, pero gracioso’; otros ‘valiente, pero desgraciado’; otros, ‘cortés, pero impertinente’; y por aquí van discutiendo en tantas cosas, que ni a vuesa merced ni a mí nos dejan hueso sano.

—Mira Sancho —dijo don Quijote—: dondequiera que está la virtud en eminente grado, es perseguida. Pocos o ninguno de los famosos varones que pasaron dejó de ser calumniado de la malicia. Julio César, animosísimo, prudentísimo y valentísimo capitán, fue notado de ambicioso y algún tanto no limpio, ni en sus vestidos ni en sus costumbres. Alejandro, a quien sus hazañas le alcanzaron el renombre de Magno, dicen de él que tuvo sus ciertos puntos de borracho. De Hércules, el de los muchos trabajos, se cuenta que fue lascivo y muelle. De don Galaor, hermano de Amadís de Gaula, se murmura que fue más que demasadamente rijoso; y de su hermano, que fue llorón. Así que, ¡oh, Sancho!, entre las tantas calumnias de buenos, bien pueden pasar las mías, como no sean más de las que has dicho” (Cervantes, 1972, p. 479).

<sup>52</sup> La obra solo fue redescubierta en 1859.

tóricas, pues no siempre se ciñe a la verdad” (p. 9); y, del otro, al autor como “el más ameno novelador de la historia colombiana” (p. 11). Orjuela (1980) corrobora esto cuando sostiene que *El carnero* “es un libro de excepcional valor histórico” (p. 52).

Diríamos que *El carnero* es la piel ya fijada del primer siglo de vida de la sociedad colonial del Nuevo Reino de Granada. Rodríguez Freyle es un atento observador y escucha que relata hechos ocurridos e imaginados y, a su vez, tal como se los contaron a él acerca de lo que pasaba dentro y fuera de los hogares e instituciones, del presente y pasado de muchos personajes históricos tales como caciques indígenas, conquistadores, colonizadores, gobernadores, oidores y eclesiásticos; unos pocos dedicados a buenas causas, y otros inescrupulosos. *El carnero* también es un mural en el cual se observan todos los vicios y virtudes de la sociedad naciente, los del “español y el indio, el guerrero y el labrador, el santo y el asesino, la bien plantada y la buscona” (Achury, 1979, p. XLVIII). De ahí la importancia de esta obra inaugural en la literatura colombiana y latinoamericana. En sus veintiún capítulos y dos catálogos se relatan veintitrés historias, crónicas, cuentos o relatos breves; todos estos géneros convergen en uno *sui generis* que Ramos (1973) llama “historietas” (p. 34), es decir, una mezcla de historia y ficción, chismes, fábulas, literatura moral y crónicas de color local; divertidas unas, exageradas otras, que rayan con la imaginación y tienen mucho de tragicomedia “celestinesca” (Achury, 1979, p. LXXXV). Afirma al respecto Ramos (1973): “ni historias ni leyendas, sino hechos presumibles de historicidad, tal vez tejidos con leyendas y matizados por el genio imaginativo del autor que toma el hecho, le imprime una visión propia” (p. 34). Además, observa en *El carnero* la combinación de cuatro vocaciones literarias: historiador, cronista, moralista y novelador. Dice: “esas cuatro tendencias quedaron entrelazadas en *El carnero*, pero a ellas superó otra, derivada de la imaginación noveladora” (p. 33). La idea central que aglutina estas historias hasta convertirse en una sola y que la hace una novela única en su género es el espíritu crítico del narrador —criollo, por cierto— de la doble moral y corrupción de funcionarios públicos, eclesiásticos, colonizadores y personajes prestantes; para ello recurre a la *doxa*, la ironía, el humor sutil o abierto y el rumor desacralizante. Pero el lector también puede observar lo que se vive en el ámbito cotidiano desde las casas, el campo, las calles y callejuelas; es decir, agresiones, escándalos, infidelidades conyugales, asuntos morales, malversación de bienes públicos, exacciones, entre otros. Rodríguez es el ojo avizor, atento a los palpitos de esa nueva sociedad que muestra todas las contradicciones y convulsiones en su proceso de gestación.

## Bibliografía

- Achury, D. (1979). Prólogo. En J. Rodríguez Freyle, *El Carnero* (IX-LXXXV). Ayacucho.
- Adoum, J. (1972). El realismo de la otra realidad. En C. Fernández Moreno (Ed), *América Latina en su literatura* (204-216). Siglo XXI.
- Agulhon, M. (1987). Quelques réflexions sur le vrai et le faux. En G. Gadoffre y P. Chaunu, *Certitudes et incertitudes de l'histoire. Trois colloques sur l'histoire de l'Institut collégial européen* (211-220). Presses Universitaires de France.
- Albèrès, R. M. (1962). *Histoire du roman moderne*. Albin Michel.
- Alegría, F. (1972). Antiliteratura. En C. Fernández Moreno (Ed), *América Latina en su literatura* (243-258). Siglo XXI.
- Amossy, R. (2005). Entretien avec Claude Duchet. *Littérature: Analyse du discours et sociocritique*, (140), 125-132.
- Amossy, R. (2010). *L'Argumentation dans le discours*. Armand Colin.
- ALH (2004). Acercamientos ecocríticos a la literatura hispanoamericana. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 33.
- Anderson Imbert, E. (1970). *Historia de la literatura hispanoamericana, I. La Colonia. Cien años de la República*. Fondo de Cultura Económica.
- Angenot, M. (1988). Pour une théorie du discours social: problématique d'une recherche en cours. *Littérature*, (70), 82-98.
- Angenot, M. (1989). *1889: un état du discours social*. Le Préambule.
- Aragon, L. (1997). *Le mentir-vrai*. Gallimard.
- Arango, M. (1985). *Gabriel García Márquez y la novela de la violencia en Colombia*. Fondo de Cultura Económica.
- Arguedas, J. (1975). *Formación de una cultura nacional indoamericana*. Siglo XXI.
- Arguedas, J. (2013). *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Nuevo Chimbote-Estruendomudo.
- Ariès, P. (1987). La sensibilité au changement dans la problématique de l'historiographie contemporaine. En G. Gadoffre y P. Chaunu, *Certitudes et incertitudes de l'histoire. Trois colloques sur l'histoire de l'Institut collégial européen* (169-175). Presses Universitaires de France.
- Aristóteles. (1974). *Poética* (V. García, Trad.). Gredos. (Original publicado en IV a. C.)
- Aristóteles. (1988). *Política* (M. García, Trad.). Gredos. (Original publicado en IV a. C.)
- Aristóteles. (1998). *Metafísica* (V. García, Trad.). Gredos. (Original publicado en IV a. C.)
- Assouline, P. (2000). *Les grands entretiens de LIRE*. Omnibus.
- Bajtín, M. (1977). *Marxisme et la Philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*. Minuit.
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Taurus.
- Bajtín, M. (1999). *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI.
- Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica.
- Barry, J. (1984). *George Sand ou le scandale de la liberté*. Seuil.
- Barthes, R. (1975). *Roland Barthes par Roland Barthes*. Seuil.
- Barthes, R. (1999). *Mitologías*. Siglo XXI.
- Basulto, J. (13 de febrero de 2018). Lucha contra el cáncer. El cartilago de tiburón no solo es inútil contra el cáncer, es algo más. *El País*.
- Bate, J. (2004). El canto de la tierra: W. H. Hudson y el estado natural. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, (33), 15-31.
- Beaude, J. (1969). Présentation. En R. Lenoble, *Histoire de l'idée de nature* (9-24). Albin Michel.
- Bellini, G. (2000). *El tema de la dictadura en la narrativa del mundo hispánico: (siglo XX)*. Bulzoni.
- Benveniste, É. (1997). *Problemas de lingüística general I*. Siglo XXI.
- Benveniste, É. (1999). *Problemas de lingüística general II*. Siglo XXI.
- Biblia de Jerusalén (2009). *Biblia de Jerusalén*. Desclée De Brouwer.
- Blanchot, M. (1969). *El libro que vendrá*. Monte Ávila.
- Bloch, E. (1998). Etfremdung und Verfremdung (Alienación/Extrañamiento). *ADE Teatro* (70-71), 114-118.
- Bloch, M. (1982). *Introducción a la historia*. Fondo de Cultura Económica.
- Bloch, M. (2001). *Apología para la historia o el oficio de historiador*. Fondo de Cultura Económica.

- Boisvert, Y. (1995). *Le Postmodernisme*. Boréal.
- Boulard, A. (2014). La pensée écologique en littérature. De l'imagerie à l'imaginaire de la crise environnementale. En M. Vadean y S. David (Dir.), *La pensée écologique et l'espace littéraire* (35-50). Université de Québec à Montréal.
- Bourdieu, P. (1994). *Raisons pratiques*. Seuil.
- Braudel, F. (1970). *La historia y las ciencias sociales*. Alianza Editorial.
- Broschimmer, F. (2005). *Ecocidio: breve historia de la extinción en masa de las especies*. Laetoli.
- Buell, L. (1999). The Ecocritical Insurgency. *New Literary History*, 30(3), 699-712.
- Burguière, A. (1979). Histoire d'une histoire: la naissance des *Annales*. *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 34(6), 1347-1359.
- Burguière, A. (2006). *L'École des Annales. Une histoire intellectuelle*. Odile Jacob.
- Caballero Calderón, E. (1944). *Suramérica: Tierra del hombre*. Bogotá: Siglo xx.
- Caillé, A. y Laville, J. (2007). Actualité de Karl Polanyi. *Revue du MAUSS*, 1(29), 80-109.
- Calvino, I. (1988). Ítalo Calvino. En Libération, *Pourquoi écrivez-vous? 400 écrivains répondent* (246-247). Libération.
- Camacho Guizado, E. (1982). Juan Rodríguez Freyle. En L. Íñigo (Coord.). *Historia de la literatura latinoamericana*, (T. I, 145-150). Ediciones Cátedra.
- Carbonell, C. (1987). L'apport de l'histoire de l'historiographie. En G. Gadoffre y P. Chaunu. *Certitudes et incertitudes de l'histoire. Trois colloques sur l'histoire de l'Institut collégial européen* (205-210). Presses Universitaires de France.
- Cardoso, O. (1969). El caballo de coral. En O. Cardoso, *Cuentos completos* (153-165). Instituto del Libro.
- Carpentier, A., Chang-Rodríguez, R., López-Baralt, M., Pupo-Walker, et al. (1984). *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana*. Monte Ávila.
- Carr, E. (1984). *¿Qué es la historia?* Ariel.
- Carrera, G. (2005). *La novela del petróleo en Venezuela*. Universidad de los Andes.
- Carter, B. (1968). *Historia de la literatura hispanoamericana a través de sus revistas*. Ediciones de Andrea.
- Céar, J. (1987). L'apport de l'histoire culturelle: un exemple de recherche. En G. Gadoffre y P. Chaunu. *Certitudes et incertitudes de l'histoire. Trois colloques sur l'histoire de l'Institut collégial européen* (189-204). Presses Universitaires de France.
- Cervantes, M. (1972). *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Sopena.
- Chaunu, P. (1987). Préface. En G. Gadoffre y P. Chaunu, *Certitudes et incertitudes de l'histoire. Trois colloques sur l'histoire de l'Institut collégial européen* (7-11). Presses Universitaires de France.
- Chomsky, N. (2014). *Les dessous de la politique de l'Oncle Sam*. Écosociété.
- Cioran, E. (2004). *Ébauches de vertige*. Gallimard.
- Clastres, P. (1974). *La Société contre l'État*. Éditions de Minuit.
- Clédat, F. (1982). L'écriture du corps. *Magazine Littéraire*, (180), 21-22.
- Cobo-Borda, J. (diciembre 10 de 2015). María Helena Uribe de Estrada. *Revista Semana*.
- Cocteau, J. (1957). *La difficulté d'être*. Éditions du Rocher.
- Cohen, E. (2017). *The Big Stick: The Limits of Soft Power and the Necessity of Military Force*. Basic Books.
- Colingwood, R. (1952). *La idea de la historia*. Fondo de Cultura Económica.
- Compagnon, A. (1979). *La Seconde main ou le Travail de la citation*. Seuil.
- Coover, R. (1988). Robert Coover. En Libération, *Pourquoi écrivez-vous? 400 écrivains répondent* (141-142). Libération.
- Cros, E. (1976). Propositions pour une sociocritique. En *Études Sociocritiques* (5-30). Montpellier.
- Cros, E. (2003a). *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*. Editorial Eafit.
- Cros, E. (2003b). *La sociocritique*. L'Harmattan.
- Cros, E. (2009). *La sociocrítica*. Arco Libros.
- Cros, E. (4 de enero de 2010). *Sociocrítica e interdisciplinarietà. La sociocrítica de Edmond Cros*. Sociocritique-Sociocriticism.
- Cros, E. (2011). *De Freud aux neurosciences et à la critique des textes*. L'Harmattan.
- Cros, E. (29 de diciembre de 2013). *Del capitalismo financiero a las nuevas estructuras simbólicas. Nota sobre dos ideologemas: realidad virtual y tiempo real*. Sociocritique-Sociocriticism.
- Cros, E. (20 de abril de 2016). *El Todo y las Partes - El texto como sistema complejo*. Sociocritique-Sociocriticism.
- Curcio Altamar, A. (1957). *Evolución de la novela en Colombia*. Instituto Caro y Cuervo.

- Dällenbach, L. (1977). *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Seuil.
- Danto, A. (1989). *Historia y narración. Ensayos de filosofía analítica de la historia*. Paidós.
- Dessau, A. (1973). *La novela de la Revolución mexicana*. Fondo de Cultura Económica.
- Devés Valdés, E. (1997). El pensamiento latinoamericano a comienzos del siglo xx: la reivindicación de la identidad. *CUYO. Anuario de Filosofía Argentina y Americana*, (14), 11-75.
- Doctrina del destino manifiesto. (7 de febrero de 2022). En *Wikipedia*. <https://bit.ly/2Capq7S>
- Domenach, J. (1967). *Le retour du tragique*. Seuil.
- Donoso, J. (1972). *Historia personal del "Boom"*. Anagrama.
- Duchet, C. (1979). Positions et perspectives. En *Sociocritique* (3-8). Fernand Nathan.
- Durán, M. (1984). Notas sobre la imaginación histórica y la narrativa hispanoamericana. En A. Carpentier, R. Chang-Rodríguez, M. López-Baralt, et al. *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana* (287-296). Monte Ávila.
- Eco, U. (1992). *La obra abierta*. Planeta-Agostini.
- Echeverri, A. (1991). *El hombre de Talará y Bajo Cauca*. Cámara de Comercio de Medellín.
- Engels, F. (1999). Carta a Margaret Harkness. En C. Marx y F. Engels, *Sobre la literatura y el arte* (311-314). Política.
- Enriquez, E. (2004). Caractéristiques spécifiques de la pulsion de mort dans les sociétés contemporaines et les organisations modernes. En A. Touati (Ed.), *Violences. De la réflexion à l'intervention* (107-119). Presses Universitaires de France-Culture en Mouvement.
- Escobar, A. (1987a). *La violence à travers la production littéraire de l'écrivain colombien Arturo Echeverri Mejía*. Université de Bordeaux III.
- Escobar, A. (1987b). *Quand une littérature prend les armes et la violence... la parole*. Girdalcnr.
- Escobar, A. (1993). *Naturaleza y realidad social en César Uribe Piedrahita*. Concejo de Medellín.
- Escobar, A. (1995). La Tertulia: seis escritoras antioqueñas en busca de su expresión. En M. Jaramillo, B. Osorio y A. Robledo (Eds.), *Literatura y diferencia: escritoras colombianas del siglo XX* (Vol. I, 254-281). Universidad de Antioquia-Universidad de los Andes.
- Escobar, A. (1997). *Ensayos y aproximaciones a la otra literatura colombiana*. Universidad Central.
- Escobar, A. (2001). El filósofo de Otraparte bajo el prisma de María Helena Uribe: dos ávidos de absoluto. *Estudios de Literatura Colombiana*, (8), 53-71.
- Escobar, A. (2003). Adverbialidad locativa en *Reptil en el tiempo*: estudio de lingüística computacional. *Estudios de Literatura Colombiana*, (12), 49-70.
- Escobar, A. (2004). Diálogo compartido con María Helena Uribe de Estrada. *Literatura y Filosofía* (2), 21-37.
- Escobar, A. (2014). Vida y obra de César Uribe Piedrahita: el científico y médico humanista. En C. Acevedo, E. Carvajal, A. Escobar, J. Taborda y A. Vergara, *César Uribe Piedrahita. Aproximación a su vida y obra literaria* (17-65). Sílab.
- Escobar, A. (2017). *Las búsquedas literarias de Héctor Abad Faciolince*. Universidad Eafit.
- Escobar, A. (2019). *Olga Elena Mattei: la poeta de las palabras viajeras*. Apidama.
- Falk, W. (1963). *Impresionismo y expresionismo. Dolor y transformación en Rilke, Kafka, Trakl*. Guadarrama.
- Febvre, L. (2017). *Combates por la historia*. Editorial Ariel.
- Fernández Retamar, R. (1976). *Para una teoría de la literatura hispanoamericana y otras aproximaciones*. El Huaco.
- Flandrin, J. (1987). De l'histoire-problème à l'approche historique des problèmes. En G. Gadoffre y P. Chaunu, *Certitudes et incertitudes de l'histoire. Trois colloques sur l'histoire de l'Institut collégial européen* (77-188). Presses Universitaires de France.
- Flaubert, G. (1980). *Correspondance II. 1851-1858*. Gallimard.
- Flys Junquera, C., Marrero Henríquez, J. y Barella Vigal, J. (2010). *Ecocríticas. Literatura y medio ambiente*. Iberoamericana-Vervuert.
- Fouillée, A. (1943). *Historia general de la filosofía*. Anaconda.
- Fundación Stop Ecocidio (2021). Panel de Expertos Independientes encargado de la definición de ecocidio. *Stop Ecocide Foundation*. <https://www.stopecocide.earth/legal-definition>
- Franco, H. (30 de diciembre de 1951). Evocación cordial. César Uribe Piedrahita. *El Tiempo Suplemento Literario* (3). También en Uribe, C. (1979). *Toá y Mancha de aceite* (353-355). Instituto Colombiano de Cultura.
- Freitas, R. (April 2000). Some Limits to Global Ecophagy by Biovorous Nanoreplicators with Public Policy Recommendations. <http://www.rfreitas.com/Nano/Ecophagy.htm>

- Freud, S. (1979). *Obras Completas*. (T. XXI). Amorrortu.
- Fuentes, C. (1977). Discurso III Premio Internacional de Novela "Rómulo Gallegos" el 2 de agosto de 1977. Ersilias.
- Fuentes, C. (23 de octubre de 2014). *Discurso Carlos Fuentes, Premio Cervantes 1987*. RTVE.
- Gadamer, H. (1993). *Verdad y método I. Fundamentos de una hermenéutica filosófica. Hermeneia 7*. Sígueme.
- Gaitán, J. (1988). *El debate sobre las bananeras*. Centro Jorge Eliécer Gaitán.
- Gallegos, R. (2019). *Doña Bárbara*. Verbum.
- Gaos, J. (1940). *Antología filosófica: la filosofía griega*. La Casa de España.
- Garasa, D. (1971). *Los géneros literarios*. Columba.
- Genette, G. (1989). *Figuras III*. Lumen.
- Gengembre, G. (2006). *Le roman historique*. Klincksieck.
- Gilard, J. (1984). Guérillas et guérilleros dans le récit colombien actuel. *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, (42), 61-76.
- Girard, R. (2015). *Le bouc émissaire*. Livre de Poche Biblio Essais.
- Glotfelty, C. (1996). Introduction: Literary Studies in an Age of Environmental Crisis. En C. Glotfelty y H. Fromm (Eds), *The ecocriticism reader: Landmarks in literary ecology* (XV-XXXVII). University of Georgia Press.
- Glotfelty, C. (2010). Un repaso al presente de la ecocrítica. En C. Flys, J. Marrero y J. Barella Vigil (Eds), *Ecocríticas Literatura y medio ambiente (67-84)*. Iberoamericana y Vervuert.
- Goldmann, L. (1970). *Structures mentales et création culturelle*. Éditions Anthropos.
- Gómez Valderrama, P. (1986). Historia y novela. *Boletín de historia y antigüedades*, 73(752), 29-41.
- González Rodas, P. (2003). *Colombia: novela y violencia*. Secretaría de Cultura de Caldas.
- Gournay, M. (2002). *Œuvres complètes*. (T. I). Honoré Champion.
- Grossmann, R. (1972). *Historia y problemas de la literatura latinoamericana*. Revista de Occidente.
- Guiraud, P. (1980). *Le langage du corps*. Presses Universitaires de France.
- Gullón, R. (1976). Los mitos profundos. *Revista de Occidente*, 3ª época (4), 58-65.
- Gusdorf, G. (1977). *La parole*. Presses Universitaires de France.
- Heidegger, M. (1977). *Ser y tiempo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Héritier, F. (2003). Les fondements de la violence. Analyse anthropologique. *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, 115(1), 399-419.
- Higgins, P. (2010). *Eradicating Ecocide: laws and governance to prevent the destruction of our planet*. Shephard-Walwyn.
- Hölderlin, F. (1977). *Poesía completa*. Ediciones 29.
- Howarth, W. (1996). Some Principles of Ecocriticism. En C. Glotfelty y H. Fromm (Eds), *The ecocriticism reader: Landmarks in literary ecology* (69-91). University of Georgia Press.
- Hugo, V. (1889). Préface. En V. Hugo, *Hernani* (1-5). Hetzel.
- Hugo, V. (1912). *Les Orientales*. Ollendorf.
- Hugo, V. (2003). *Cromwell*. Biblioteca Virtual Universal.
- Husserl, E. (1981). *Filosofía como ciencia estricta*. Nova.
- Ianes, R. (1999). *De Cortés a la huérfana enclaustrada: la novela histórica del Romanticismo hispanoamericano*. Peter Lang.
- Jacome, M. (2009). *La novela sicaresca. Testimonio, sensacionalismo y ficción*. Editorial Eafit.
- Jauss, H. (1987). Expérience historique et fiction. En G. Gadoffre y P. Chaunu, *Certitudes et incertitudes de l'histoire. Trois colloques sur l'histoire de l'Institut collégial européen* (117-132). Presses Universitaires de France.
- Juarroz, R. (1989). Realidad, otredad y trascendencia en *Poesía vertical*. En Documentos Celam, *Presencia de Dios en la poesía latinoamericana. Dios siempre vivo* (121-133). Celam-Sepac.
- Kadir, D. (1984). Historia y novela: trammatización de la palabra. En A. Carpentier, R. Chang-Rodríguez, M. López-Baralt et al. *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana* (297-307). Monte Ávila.
- Kalmanovitz, S. (1988). *Economía y nación. Una breve historia de Colombia*. Cinep-Universidad Nacional-Siglo XXI.
- Kant, I. (1947). *Philosophie de l'histoire*. Gonthier.
- Kermode, F. (1983). *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de ficción*. Gedisa.
- Koselleck, R. y Gadamer, H. (1997). *Historia y hermenéutica*. Paidós.

- Kristeva, J. (1974). *La révolution du langage poétique*. Points.
- Krulic, B. (2007). *Fascination du roman historique : intrigues, héros et femmes fatales*. Autrement.
- Kundera, M. (1986). *L'Art du roman*. Gallimard.
- Lacan, J. (1978). *Livre II. Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique psychanalytique (1954-1955)*. Seuil.
- Landsberg, P. (1962). *Experiencia de la muerte*. Cruz del Sur.
- Lei, C. (2015). La flor de loto en el léxico figurado y la fraseología en chino. *Paremia*, (24), 53-59.
- Lenoir, R. (1969). *Histoire de l'idée de nature*. Albin Michel.
- Le Roy-Ladurie, E. (1987). Quelques orientations de la nouvelle histoire. En G. Gadoffre y P. Chaunu, *Certitudes et incertitudes de l'histoire. Trois colloques sur l'histoire de l'Institut collégial européen (147-168)*. Presses Universitaires de France.
- Levinas, E. (1990). *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*. Le Livre de Poche.
- Lipovetsky, G. (1993). *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*. Gallimard.
- López, C. (17 de abril de 2014). *Las 10 materias primas más negociadas*. Euribor.
- Lukács, G. (1966). *La novela histórica*. Era.
- Lukács, G. (1971). *Teoría de la novela*. Edhasa.
- Lleras de la Fuente, C. (1961). La literatura de la violencia (Bibliografía). *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 4(6), 659-662.
- Matta Induráin, C. (1995). Retrospectiva sobre la evolución de la novela histórica. En: K. Spang y otros. *La novela histórica: teoría y comentarios (13-63)*. EUNSA.
- McGrady, D. (1962). *La novela histórica en Colombia, 1844-1959*. Editorial Kelly.
- Maffesoli, M. (2004). Le spectacle de la violence. En A. Touati, (Ed.), *Violences. De la réflexion à l'intervention (47-54)*. Presses Universitaires de France-Cultures en Mouvement.
- Malczuzynski, M. (1991). *Sociocríticas prácticas textuales: cultura de fronteras*. Rodopi.
- Malczuzynski, M. (1992). *Entre-dialogues avec Bakhtine ou sociocrítica de la [dé]raison polyphonique*. Rodopi.
- Maldonado, H. y Puertas, M. (2011). La pesca industrial peruana antes de la anchoveta (1923-1955). *Investigaciones sociales*, 15(27), 559-573.
- Mariátegui, J. (2007). *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Biblioteca Ayacucho.
- Martínez Zaldúa, R. (1928). *Tras el nuevo Dorado*. Editorial Mundial.
- Marx, K. (1980). *Manuscritos de 1857-1858, dits Grundrisse I*. Éditions Sociales.
- Mata-Induráin, C. (1995). Retrospectiva sobre la evolución de la novela histórica. En K. Spang, I. Arellano y C. Mata, *La novela histórica: teoría y comentarios (13-63)*. EUNSA.
- Mena, L. (1978). Bibliografía anotada sobre el ciclo de la Violencia en la literatura colombiana. *Latin American Research Review*, 13(3), 95-107.
- Menéndez Pelayo, M. (2008). La historia considerada como obra artística. En M. Menéndez, *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria. Escritores históricos (3-30)*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Menton, S. (1993). *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. Fondo de Cultura Económica.
- Meschonnic, H. (1988). *Modernité, modernité*. Verdier.
- Michaud, G. y Van Tieghem, P. (1959). *Le romantisme*. Hachette.
- Micheli, M. (2006). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Alianza.
- Moliner, M. (2000). *Diccionario de uso del español*. Gredos.
- Monod, J. (1972). Vive l'ethnologie. En R. Jaulin (Ed.), *Le livre blanc de l'ethnocide à travers les Amériques (377-431)*. Fayard.
- Montesquieu. (1823). *Œuvres de Montesquieu: avec les remarques des divers commentateurs, et des notes inédites*. Louis Duprat-Duverger et J.A.S Collins de Plancy. (Originales publicados en el siglo XVIII).
- Montoya, P. (2009). *Novela histórica en Colombia (1988-2008). Entre la pompa y el fracaso*. Universidad de Antioquia.
- Moreno, J. (2015). *Novela histórica colombiana e historiografía teleológica a finales del siglo XX*. Universidad del Valle.
- Morin, E. (1981). *Pour sortir du xxe siècle*. Points.
- Mounier, E. (1968). *Introduction aux existentialismes*. Denoël.
- Murphy, P. (2010). Ecocríticas: el lugar y la naturaleza como categorías de análisis literario. En C. Flys, J. Marrero y J. Barella (Eds), *Ecocríticas. Literatura y medio ambiente (15-27)*. Iberoamericana-Vervuert.
- Neale-Silva, E. (1986). *Horizonte humano: vida de José Eustasio Rivera*. Fondo de Cultura Económica.

- Nérod, G. (1969). *Panorama du roman historique*. Sodi.
- Nietzsche, F. (2000). *La voluntad de poder*. Edaf.
- Nietzsche, F. (2005). *Más allá del bien y el mal. Preludio de una filosofía del futuro*. Alianza.
- Nietzsche, F. (2010). *La genealogía de la moral*. Biblioteca Virtual Universal.
- Nietzsche, F. (2019). *Así habló Zaratustra*. Verbum.
- O'Gorman, E. (1986). *La invención de América: investigación acerca de la estructura histórica del Nuevo Mundo y del sentido de su devenir*. Fondo de Cultura Económica.
- Oquist, P. (1978). *Violencia, conflicto y política en Colombia*. Banco Popular-Instituto de Estudios Colombianos.
- Orjuela, H. (1980) *Literatura hispanoamericana. Ensayos de interpretación y de crítica*. Instituto Caro y Cuervo.
- Ortega y Gasset, J. (1951) *Obras Completas V*. Revista de Occidente.
- Ortega y Gasset, J. (1966). *Obras completas*. Revista de Occidente.
- Orwell, G. (1970). 1984. Salvat-Alianza.
- Osoario, O. (2006). Siete estudios sobre la novela de la violencia en Colombia, una evaluación crítica y una nueva perspectiva. *Polígramas. Universidad del Valle*, (25), 85-108.
- Osoario, O. (2014). *El narcotráfico en la novela colombiana*. Universidad del Valle.
- Otero Muñoz, G. (1940). *Resumen de historia de la literatura colombiana*. Editorial El Escolar.
- Pacheco, C. (1987). *Narrativa de la dictadura y crítica literaria*. Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos.
- Palmier, J. (1978). *L'expressionnisme comme révolte. Contribution à l'étude de la vie artistique sous la République de Weimar 1: Apocalypse et révolution*. Payot.
- Paz, O. (1977). *El laberinto de la soledad*. Fondo de Cultura Económica.
- Paz, O. (1986). *El arco y la lira*. Fondo de Cultura Económica.
- Péguy, C. (1917). *Œuvres complètes de Charles Péguy 1873-1914* (T. VIII). Nouvelle Revue Française.
- Pérez, A., Ávila, M. y Soriano, M. (2002). La sociedad folk. *Antropología sin fronteras. Robert Redfield I* (87-106). UNAM-Instituto de Investigaciones antropológicas.
- Pérez-Reverte, A. (2002). *El húsar*. Akal.
- Perkowska, M. (2008). *Historias híbridas: la nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la historia*. Iberoamericana-Vervuert.
- Pessoa, F. (2011). *Libro del desasosiego*. Seix Barral.
- Pfaff, W. (2007). El destino manifiesto de EE UU: ideología y política exterior. *Política Exterior*, 21(117), 57-75.
- Phillips, D. (1999). Ecocriticism, Literary Theory, and the Truth of Ecology. *New Literary History*, 30(3), 577-602.
- Phillips, D. (2003). *The Truth of Ecology: Nature, Culture, and Literature in America*. Oxford University Press.
- Picon, G. (1953). *Malraux par lui-même*. Seuil.
- Piglia, R. (1988). *Respiración artificial*. Sudamericana.
- Pinotti, A. (2016). *L'émpathie. Histoire d'une idée de Platon au posthumain*. Vrin.
- Pirandello, L. (1973). *Teatro de Luigi Pirandello*. Instituto Cubano del Libro.
- Platón. (1977). *Obras completas*. Aguilar. (Originales publicados en IV a. C.)
- Polanyi, K. (2007). Le sophisme économiciste. *Revue du mauss*, 1(29), 63-79.
- Porrás Collantes, E. (1976). *Bibliografía de la novela en Colombia*. Instituto Caro y Cuervo.
- Posada, E. (1998). La novela como historia. *Cien años de soledad y las bananeras. Boletín Cultural y Bibliográfico*, 35(48), 3-19.
- RAE (2014). *Diccionario de la lengua española*. Real Academia Española.
- Rahner, K. (1979). *Curso fundamental sobre la fe*. Herder.
- Rama, A. (1976). *Los dictadores latinoamericanos*. Fondo de Cultura Económica.
- Ramos, O. (1973). *El Carnero*, libro único de la colonia. En J. Rodríguez Freyre. *El carnero*. (31-46). Bedout.
- Ramsey, R. (1973). Critical Bibliography on La Violencia in Colombia. *Latin American Research Review*, 8(1), 3-44.
- Restrepo, L. (1976). Niveles de realidad en la literatura de la 'Violencia' en Colombia. *Ideología y Sociedad*, (17-18), 7-35.
- Reyes, A. (1944). *El deslinde, prolegómenos a la teoría literaria*. Fondo de Cultura Económica.
- Reyes, A. (1959). *Obras completas* (Tomo IX). Fondo de Cultura Económica.

- Ricoeur, P. (1969). *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*. Seuil.
- Ricoeur, P. (1998). *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Siglo XXI.
- Ricoeur, P. (1999). *Historia y narratividad*. Paidós.
- Ricoeur, P. (2006). *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*. Siglo XXI.
- Rivera, J. E. (1995). *La vorágine*. Cátedra.
- Roosevelt, T. (6 de diciembre de 1904). *State of the Union Address Part I, Part II*. Teaching American History.
- Rueckert, W. (1996). Literature and Ecology an Experiment in Ecocriticism. En C. Glotfelty y H. Fromm (Eds.), *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology* (105-121). The University of Georgia Press.
- Rueda Enciso, J. (2016). Balance historiográfico de la novela histórica en Colombia. Una aproximación al ámbito regional. *Historole. Revista de historia regional y local*, 8(15), 15-59.
- Rulfo, J. (1964). *El llano en llamas*. Fondo de Cultura Económica.
- Rulfo, J. (1976). *Obra completa*. Biblioteca Ayacucho.
- Sabato, E. (1998). *El túnel*. Cátedra.
- San Agustín (1993). *Confesiones*. Altaya. (Original publicado en v d. C.).
- Sánchez, L. (1968). *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana*. Gredos.
- Sánchez, O. (2017). *La violencia: los semas de rasgos diegéticos y miméticos de la literatura colombiana de la segunda mitad del siglo XX* [tesis de doctorado no publicada]. University of Nebraska.
- Sandoval, A. (1930). *La política del petróleo*. Minerva.
- Sandoval, A. (1989). *Los dictadores y la dictadura en la novela hispanoamericana: 1851-1978*. UNAM.
- Sandoval, A. y Gómez J. (1963). *El imperio de la Standard Oil en Colombia y tierras aledañas* (T. I). Colombia Nueva.
- Schlegel, F. (1994). *Poesía y filosofía*. Alianza Editorial.
- Schelling, F. (1985). *La relación del arte con la naturaleza*. Sarpe.
- Scheller, M. (1971). *Nature et formes de la sympathie*. Payot.
- Schwartz, J. (1991). *Las vanguardias latinoamericanas*. Cátedra.
- Seligmann, L. (1998). Estar entre cholos como comerciantes. *Revista Andina*, 16(2), 305-334.
- Servan-Schreiber, C. (2000). Entretien avec Marguerite Yourcenar. En P. Assouline, *Les grands entretiens de lire* (87-94). Omnibus.
- Shaw, D. (1999). *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom, Posboom, Posmodernismo*. Cátedra.
- Singler, C. (1993). *Le roman historique contemporain en Amérique Latine: entre mythe et ironie*. LHarmattan.
- Slovic, S. (1996). Nature Writing and Environmental Psychology. The Inferiority of Outdoor Experience. En C. Glotfelty y H. Fromm (Eds.), *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology* (351-370). The University of Georgia Press.
- Soler, R. (2017). El Ecocidio, ¿crimen internacional? *Boletín IEEE*, (8), 859-873.
- Spang, K. (1995). Apuntes para una definición de la novela histórica. En K. Spang, I. Arellano y C. Mata, *La novela histórica: teoría y comentarios* (65-114). EUNSA.
- Steinbeck, J. (1999). *Las uvas de la ira*. Cátedra.
- Steiner, G. (1965). *La mort de la tragédie*. Seuil.
- Steiner, G. (1997). Le lecteur peu commun. En G. Steiner, *Passions impunies* (11-36). Gallimard.
- Steiner, G. (2001). *Grammaires de la création*. Gallimard.
- Steiner, G. (2003a). *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Gedisa.
- Steiner, G. (2003b). *Les logocrates*. Bibliothèques 10/18-L'Herne.
- Steiner, G. (2013). *En el castillo de Barba Azul. Aproximación a un nuevo concepto de cultura*. Gedisa.
- Stevenson, R. (2000). *La isla del tesoro*. ElAleph.com
- Storni, A. (1920). *Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas*. Editorial Cervantes.
- Suárez Rondón, G. (1966). *La novela sobre la violencia en Colombia*. Luis F. Serrano.
- Suberchicot, A. (2012). *Littérature et environnement. Pour une écocritique comparée*. Honoré Champion.
- Tieghem, P. (1958). *El romanticismo en la literatura europea*. Uteha.
- Thomas, L. V. (2003). *La mort*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Tirado Mejía, A. (1981). *Aspectos políticos del primer gobierno de López Pumarejo 1934-1938*. Procultura.
- Todorov, T. (1980). *Poétique de la prose (choix) suivie de Nouvelles recherches sur le récit*. Seuil.
- Todorov, T. (1993). *Las morales de la historia*. Paidós Ibérica.

- Todorov, T. (1995). *La vie commune: essai d'anthropologie générale*. Seuil.
- Torrado, S. (7 de febrero de 2020). El encargado de Memoria Histórica que enfrenta a Colombia con sus fantasmas. *El País*.
- Torres, I. (1978). *Los inconformes* (T. II y III). Editorial Latina.
- Troncoso, M. (1987). De la novela en la violencia a la novela de la violencia: 1959-1960. *Universitas Humanística*, (28), 29-37.
- Twain, M. (2006). *Las aventuras de Huckleberry Finn*. Biblioteca Virtual Universal-Editorial del Cardo.
- Tinianov, I. (1992). El hecho literario. En E. Volek (Ed.), *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtín* (205-225). Fundamentos.
- Uribe, C. (1935). *Mancha de aceite*. Renacimiento.
- Uribe, C. (1936). Caribe: libro de aventuras. *Revista Pan*, (9), 54-57.
- Uribe, C. (1937). Caribe. *Revista Pan*, (15), 75-80. (Con 16 ilustraciones de Enrique Uribe White, editor de la revista).
- Uribe, C. (1939). Caribe: pesca de perlas (1). *Revista de las Indias*, 2ª época 2(6). 169-171. Los tres capítulos se encuentran en: A. Escobar, *Naturaleza y realidad en César Uribe Piedrahita* (302-307). Concejo de Medellín.
- Uribe, C. (1992). *Toá y Mancha de aceite*. Autores Antioqueños.
- Uribe, M. (1961). La buhardilla. *Bolívar*, (14/61), 155-162.
- Uribe, M. (1962). Grieta en Navidad. *Arco*, (28), 799-802.
- Uribe, M. (1963a). Grieta en la aridez. *Arco*, (35), 534-535.
- Uribe, M. (1963b). *Polvo y ceniza*. Popular Panamericana.
- Uribe, M. (1967). Grietas en los libros. *Metálica*, (1), 2-3.
- Uribe, M. (1986). *Reptil en el tiempo (Ensayo de una novela del alma)*. Molino de Papel.
- Uribe, M. (1989). *Reptil en el tiempo*. (2ª. ed). Autores Antioqueños.
- Uribe, M. (1999). *Fernando González, el viajero que iba viendo más y más*. Vieco.
- Valéry, P. (1962).  *REGARD sur le monde actuel*. Gallimard.
- Verdevoeye, P. (1978). 'Caudillos', 'cacique' et dictateurs dans le roman hispano-américain. Éditions Hispaniques.
- Veyne, P. (1984). *Cómo se escribe la historia. Foucault revoluciona la historia*. Alianza.
- Vignola, G. (2017). Écocritique, écosémiotique et représentation du monde en littérature. *Cygne noir*, (5), 1-27.
- Villanueva, D. (2010). Entrevista con Scott Slovic: reflexiones sobre literatura y medio Ambiente. En C. Flys, J. Marrero y J. Barella (Eds), *Ecocríticas. Literatura y medio ambiente* (29-48). Iberoamericana-Vervuert.
- Villegas, A. (2006). Los desiertos verdes de Colombia. Nación, salvajismo, civilización y territorios- Otros en novelas, relatos e informes sobre la cauchería en la frontera colombo-peruana. *Boletín de Antropología Universidad de Antioquia*, 20(37), 11-26.
- Villegas Arango, J. (1982). *Petróleo, oligarquía e imperio*. El Áncora.
- Wellek, R. (1959). *Historia de la crítica moderna 1750-1950. El romanticismo*. Gredos.
- Weinberg, A. (1968). *Destino Manifesto: el expansionismo nacionalista en la historia norteamericana*. Paidós.
- White, H. (1992a). *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. Fondo de Cultura Económica.
- White, H. (1992b). *El contenido de la forma: narrativa, discurso y representación*. Paidós.
- White, J. (1978). *Historia de una ignominia: la United Fruit Company en Colombia*. Editorial Presencia.
- White, L. (1996). The Historical Roots of Our Ecologic Crisis. En C. Glotfelty y H. Fromm (Eds), *The ecocriticism reader: Landmarks in literary ecology* (3-14). University of Georgia Press.
- Whitman, W. (2003). *Hojas de Hierba*. Libros Tauro.
- Williams, R. (1991). *Novela y poder en Colombia, 1844-1987*. Tercer Mundo.
- Yurkiévich, S. (1986). Estética de lo discontinuo y fragmentario: el collage. *Acta poética*, (6), 53-69.
- Zambrano, M. (1934). ¿Por qué se escribe? *Revista de Occidente*, XLIV(132), 318-328.
- Zapata Olivella, M. (11 de julio de 1948). El Mono Uribe Piedrahita. *El Tiempo. Sección Segunda*, p. 3.
- Zavala, I. (1989). Dialógica, voces, enunciados: Bajtín y su Círculo. En G. Reyes, (Ed), *Teorías literarias en la actualidad* (79-134). El Arquero.
- Zima, P. (1985). *Manuel de sociocritique*. Picard.
- Zonza, C. (2011). Le roman historique: un "art de l'éloignement"? *Acta fabula*, 12(6).
- Zuluaga Ospina, A. (1967). Notas sobre la novelística de la violencia en Colombia. *Cuadernos Hispanoamericanos*, (72), 597-608.

Impreso en diciembre de 2022



