

AMERICANISMO Y MODERNIDAD EN MANCHA DE ACEITE

*Augusto Escobar Mesa
Universidad de Bordeaux III
Universidad de Antioquia*



Pérez, Sigimboscum. Azotea Gaitiana. 1841-1909

PALABRAS CLAVES

Literatura colombiana, César Uribe Piedrahita, modernidad literaria, sobre el petróleo venezolano y colombiano, crítica social, individuo problemático, responsabilidad social del escritor, americanidad literaria, destino trágico, años treinta.

RESUMEN

Mancha de aceite de aceite (1935) del escritor colombiano César Uribe Piedrahita (1896-1951), es un

texto representativo de la novelística colombiana de la primera mitad del siglo XX, porque rompe con los

cánones que le preceden, se pone a la par de las nuevas formas expresivas y estéticas vigentes y brinda una visión particular del mundo: la de una modernidad crítica. La perspectiva de modernidad de la novela deja entrever

la visión trágica de un mundo burgués que se fisura hasta llegar a un nihilismo sin posibilidad de metafísica alguna. Es la opción la laicidad social y discursiva.

KEY WORDS

Colombian Literature; César Uribe Piedrhiita; Literary Modernity; Literature about oil; Venezuela; Colombia; Social Criticism; 1930-1940; Tragic Realism.

ABSTRACT

Mancha de aceite (1935) is a representative colombian novel of the early 20th Century, which breakes with the old literary canons, searches to come up to date with the new expressive and esthetic forms and offers a

particular vision of the world: that of a critical modernity, in union with a tragic vision of a bourgeois world that breakes down. It constitutes an option for a social an discursive laicity.

LA OBRA LITERARIA DE CÉSAR URIBE PIEDRAHÍTA (1896-1951), ESPECIALMENTE MANCHA DE ACEITE (1935) Y SU NOVELA INCONCLUSA Caribe (1937) hacen parte de la producción de un escritor poco editado pero representativo de la novelística colombiana de la primera mitad del siglo XX, al romper con los cánones que le preceden y ponerse a la par con las nuevas formas expresivas y estéticas vigentes en América y Europa. En los últimos años, sin embargo, la crítica especializada comienza a reconocer su aporte en cuanto brinda una visión particular del mundo: la de una modernidad crítica. Uribe opta por una postura de vanguardia en el sentido del crítico alemán Wentzlaff-Eggebert de: acabar con las formas anquilosadas del arte tradicional dando rienda suelta a la creatividad innata de cada hombre, que se convertiría en el principio generador de la totalidad de sus actividades. El protagonista de la creatividad —hombre nuevo por antonomasia— no puede ser un artista unidimensional sino polifacético, que hasta en su vida diaria se niegue a cumplir con las normas vigentes (1999a:8).¹

Al lado de León de Greiff y de Luis Vidales en la poesía, Uribe irrumpe con una narrativa que va más allá del modernismo.

Además de escritor, Uribe se desempeñó como: investigador, científico, médico

¹ Wentzlaff reconoce que hoy hay un manifiesto interés de la crítica por los movimientos de vanguardia iberoamericanos de principios del siglo XX que durante mucho tiempo fueron olvidados y desconocida su “importancia y complejidad (1999b:9).

cirujano, acuarelista, grabador, antropólogo, salubrista, arqueólogo, traductor, novelista, crítico de arte, editor, dibujante de arte, líder fundador de empresas culturales, farmacológicas y de sanidad, profesor universitario, rector de universidad, parlamentario, explorador y viajero. Es un hombre universal, abierto a las nuevas tendencias y para quien no hubo disciplina u oficios que no atrajera su atención, tal vez por eso el poeta Guillermo Valencia lo llamó “caballero del Renacimiento” (citado en Mujica 1977:39). Esas múltiples actividades las ejerce Uribe con pasión, sin pausa y con decidido empeño. Se distingue, además, de sus contemporáneos por el sello personal que impone en sus obras y empresas, y por el deseo y la búsqueda incesante de mejorar las condiciones de vida de los olvidados y explotados de la sociedad (campesinos, obreros, indígenas). Genera controversia con otros colegas en el campo de las enfermedades tropicales, de la educación, el arte y la literatura porque nunca estuvo satisfecho de lo que otros hacían y menos de lo suyo. Lo que Subirats (1975: 13-14) afirma del socialista utópico, vale de igual modo para Uribe, es decir, desde su mundo de deseo lanza feroces diatribas contra la civilización contemporánea deshumanizada, de la que denigra. El deseo constituye tanto el agente y factor productivo de su riqueza pasional como del nuevo orden social que pretende instaurar real o imaginariamente. No hay otra manera de exorcizar tal lastre sino por medio del arte como una forma catártica, liberadora, pero que siempre le deja un vacío, por eso termina abandonando la literatura por otros oficios que reaniman su espíritu: la pintura, el amor por las

flores (Zapata 1948:3). En el ejercicio de lectura de Mancha de aceite pretendemos mostrar: la construcción de un texto que en su propuesta formal y significativa va más allá de sus contemporáneos e intenta continuar —innovando— una tradición iniciada con José Eustasio Rivera. Pero ese proyecto queda inconcluso porque ni individual ni culturalmente se dan las condiciones que secunden lo iniciado en Mancha de aceite y, experimentado con más lucidez, en Caribe (Gutiérrez G. 1980:515).² Segundo, publicada la novela en una etapa transitiva entre un liberalismo social y económico que se caracteriza más por expectativas que por efectivos cambios y por un recién y hegemónico pasado conservador que agotó todas las facetas de la vida social colombiana, Uribe decide romper con las formas literarias canónicas que le preceden: el realismo decimonónico y un modernismo de imágenes que busca la auto-contemplación, la autonomía del arte y un simbolismo estetizante (Paoli 1997:314). Al lado de León de Greiff y de Luis Vidales en la poesía, Uribe irrumpe con una narrativa que va más allá del modernismo. Se coloca al lado de los vanguardistas al cuestionar los valores morales y políticos heredados, rebelarse contra una cultura anquilosada, cuasimonacal y simulada de casi medio

² De las 102 novelas correspondientes a 84 escritores (Porras 1976) que se publicaron en Colombia en la década de los treinta, sólo una va en la línea de modernidad de Uribe y es *Cuatro años a bordo de mí mismo*, de Eduardo Zalamea Borda, publicada un año antes (1934; véase aspectos novedosos de este texto en J. Jaramillo Z. (1994:83-106). Además de estos dos escritores, otros dos alcanzan reconocimiento: Tomás Carrasquilla y José Antonio Osorio Lizarazo. El primero publica en el mismo período una trilogía novelada y el segundo, siete novelas.

siglo de gobierno conservador y estar atento a las nuevas sensibilidades y tendencias estéticas (Verani 1977:9-41). Tercero, la perspectiva de modernidad de la obra de Uribe deja entrever la visión trágica de un mundo burgués que se fisura hasta llegar a un nihilismo que no da lugar a catarsis ni trascendencia alguna. Estas aproximaciones o lecturas parciales las hacemos siguiendo una idea propuesta por Lotman cuando afirma que:

no existe cosa alguna que no posea un significado cultural (un valor social). Ya que el problema del significado está en relación con el de valor, se plantea el problema de la intensidad de las relaciones entre la expresión y el contenido en estos o en aquellos signos culturales [...] El valor de los objetos es semiótico, en cuanto que no está determinado por su valor extrínseco, sino por el de las cosas que representa (1972:92,93).

Con *Mancha de aceite*, publicada en 1935³, pero gestada por Uribe desde 1924 luego de la experiencia como médico en la zona de explotación petrolífera adyacente al golfo Maracaibo, se da una curiosa y singular paradoja: poco leída por los lectores colombianos, porque presumen que el escenario y la temática son exclusivamente venezolanas, los venezolanos tampoco la conocen por ser de escritor colombiano. A pesar de tratar un asunto que incumbe en buena parte a Venezuela, nunca se editó allí ni se la cita en su bibliografía (Carrera 1972:24). Ignorada entonces en las historias literarias de los países vecinos⁴, es una de

las obras donde puede palpase con mayor eficacia el tratamiento de una temática común a ambos y cuya modernidad formal se revela ya con visos vanguardistas para una y otra literatura. Sin embargo, vuelve la paradoja, no tuvo en Venezuela una tradición formal (en su propuesta innovadora) que la secundara a pesar de las dieciocho novelas sobre el tema del petróleo escritas entre 1909 y 1961 (5-78), igual sucede en Colombia, donde el tema del petróleo ha tenido escasa ficcionalización, sólo cinco novelas entre 1928 y 1970⁵.

En el libro *La novela del petróleo en Venezuela* (1972), el crítico venezolano Ernesto Luis Carrera afirma que la novela de Uribe es “la primera, más vigorosa y combativa novela del petróleo en Venezuela” (134), no sólo por la manera como afronta —con compromiso— un tema conflictivo en tiempos de la dictadura de Juan Vicente Gómez y de sus testaferros —a quienes Uribe enrostra en la dedicatoria de la novela—⁶, sino por la forma como lo trata, es decir, ajeno a cualquier pintoresquismo y con un afán de “búsqueda de una expresión directa y vigorosa” (Carrera 1972:131). Eduardo Zalamea Borda sostiene en 1952 que Uribe es

uno de los pocos colombianos que han agregado algo a la literatura novelística mundial. *Toá* y *Mancha de aceite de aceite* son libros de un valor positivo que deberá conocer todo estudioso de nuestra literatura de la



³ Todas las citas referidas en adelante pertenecen a esta edición publicada en Bogotá por la editorial Renacimiento y se indican con la abreviatura M seguida de la página.

⁴ En 66 años, después de publicada la novela en Colombia en 1935, sólo ha habido tres ediciones más. Entre la primera y segunda pasaron 44 años (Colcultura, 1979), luego vino la de La Oveja Negra en 1986 y una regional en la Colección de Autores Antioqueños en 1992.

⁵ Ellas son: *Tras el nuevo Dorado* (1928) de Ramón Martínez Zaldúa, *Barrancabermeja* (1934) de Rafael Jaramillo Arango, *Mancha de aceite* (1935) de César Uribe Piedrahíta, *Orú, aceite de piedra* (1949) de Gonzalo Canal Ramírez y *Sangre y petróleo* (1970) de Gonzalo Buenahora (Curcio 1975, Porras 1976).

⁶ “Allí están vivos los historiones, los camareros, los cortesanos, las mujercillas, el lascivo Capellán alcohólico y el resto de los fantoches que figuran en la tragicomedia de ese Gran Guiñol [de el Compadre Juan Vicente Gómez]” (Uribe 1935:3).

selva y el petróleo... Son obras literarias vigorosas y en ocasiones tienen una cualidad envidiable: la precisión científica del sabio que informa de un descubrimiento (citado en Escobar 1993:210).

A manera de diégesis, la novela está construida a partir de varias historias que se entrecruzan. La primera, la instalación de las compañías petroleras extranjeras en el Golfo de Maracaibo y sus alrededores; los intereses que se mueven detrás de todo ello y la rivalidad entre las mismas compañías por obtener los mejores sitios de explotación con las máximas garantías gubernamentales. La segunda, la experiencia del médico y protagonista Gustavo Echegorri al servicio de las compañías: al inicio, su conformidad con el trabajo de médico en los campos de exploración, luego, su repudio al sistema de explotación humana de las compañías y, finalmente, su actitud de resistencia y de lucha contra ellas. La tercera historia corresponde a la relación amorosa y conflictiva entre el médico Echegorri y la esposa del superintendente de la compañía Standard Oil, Peggy McGunn. La cuarta se refiere a la correspondencia clandestina entre dos amigos: Alberto (en Colombia) y Gustavo (en Venezuela), en la que se pone de manifiesto las intrigas de las compañías extranjeras que quieren controlar no sólo la producción del petróleo de Venezuela y Colombia, sino también sus gobernantes. Y una quinta, no narrativa, pero sí visual, tiene que ver con los veinticuatro grabados del pintor Gonzalo Ariza que acompañan la novela y dan cuenta, desde esta perspectiva, de la diégesis. Estas cinco historias que pueden leerse independientemente, se articulan sobre dos ejes temáticos básicos: el primero, el asentamiento, exploración y explotación de las compañías extranjeras del petróleo venezolano en el occidente del país, y el segundo, los dos últimos años de la vida del protagonista, Gustavo Echegorri, médico salubrista colombiano que estudia en universidades norteamericanas y luego es contratado

por la compañía estadounidense Mun Oil Co. a trabajar como médico a su servicio. El engranaje de los dos ejes pasa por la mediación de un narrador omnisciente que da cuenta de cada una de las historias —algunas gráficamente ubicadas en la misma página, por ejemplo la correspondencia o algún documento anexo— bajo el prisma cuestionador del estado de injusticia que impera en aquellos campos semidesérticos abandonados de la acción estatal, a no ser para someterlos al arbitrio de las compañías extranjeras explotadoras. La otra perspectiva de los hechos la ofrece el protagonista cuando retoma la voz para descubrir y enrostrar a los ejecutivos de las multinacionales la tragedia que vive el pueblo en los campos de exploración y luego en los cobertizos de palma donde los peones van a exhalar su estertor final. También cuando contempla impotente el “enganche” dictatorial de millares de hombres que sirven de piso y cimienta a la línea del ferrocarril Madeira-Mamoré, que igual que los campos petroleros, se los traga el trabajo esclavo, amén del paludismo, las comisarías, las cárceles, las casas de juego y la prostitución.

El tema social unido al de la naturaleza o ésta —depredada— como representación del conflicto humano y social en América Latina adquiere gran relevancia en *Mancha de aceite* y constituye uno de los ejes sobre el cual gira una narración orientada a un realismo crítico y trágico en el sentido de que va más allá de la realidad dramática que envuelve, ata y aliena tanto a los hombres como al entorno natural y social, sin que pueda haber otra salida que la peste que extiende sus tentáculos asfixiantes al mundo posible, es decir, al que ha sido tocado por el mal del capitalismo salvaje y la dictadura. *Mancha de aceite* es una alegorización de la tragedia humana cuando el mundo tiende inevitablemente a su reificación por efecto de una tecnificación fetichizada y una deshumanización ineludible (Zima 1988:187-200). Desde una perspectiva

eurocentrista —por ejemplo, la de Ortega y Gasset en su *Meditación del pueblo joven* (1958) que sirve durante casi un siglo para explicar la literatura latinoamericana—, pareciera caber la idea de que en las novelas citadas la historia no tiene aún asidero y cuando ésta pudiera asomar a través del caudillo, del cacique, del latifundista, del dictador criollo, estos personajes no son más que representaciones de un estado primitivo, bárbaro, ausente de la civilización y el progreso, es decir, la geografía, la naturaleza todopoderosa sigue manteniendo su vigencia. *Mancha de aceite* va más allá del telurismo⁷ y se afirma sobre la nueva tendencia moderna y social en América Latina —aunque el realismo y el naturalismo europeo ya había explorado y profundizado el tema social—. Este, como fenómeno a identificar o a imaginar, se convierte para la literatura en objeto de reflexión y ficcionalización en el continente americano como efecto de las condiciones sociales, históricas y conflictivas que se vivieron en la primera mitad del siglo XX en su opción hacia el capitalismo y ante el progresivo e inevitable abandono del hombre del campo en busca de mejores condiciones de vida. El proceso de descomposición rural, la creciente aunque desequilibrada urbanización y la inevitable colisión entre civilización y barbarie, sirven de motivo a los escritores para ubicar a sus personajes en medio del dilema insoluble de encontrar un espacio de realización y lograr un estatuto que garantice la sobrevivencia. Pero ni a lo uno ni a lo otro tienen asidero, lo que desencadena no pocos conflictos y contradicciones. Y la novela está allí para atrapar el

⁷ Noción por cierto estereotipada que se impuso a la literatura latinoamericana por, casi siempre, la crítica extranjera. Para esta era difícil aceptar que las artes y la literatura producida más allá del río Grande americano había alcanzado su mayoría de edad y no necesitaba del espejo europeo para su identificación. Véase al respecto el artículo de Gutiérrez Girardot (1978:888-896).

fogonazo instantáneo o la acción épica de mundos que se desmoronan y de otros que se reconstruyen con el lastre de los que le preceden, y da lugar a una narrativa proclive a reivindicar lo propiamente americano identificado como fuerza y singularidad telúrica o lo que en otros términos se les llamó literaturas “terrágenas,” “indigenistas,” “mundonovistas,” “agrarias”, etc., que entre la crítica tuvo su vigencia hasta los años sesenta del siglo XX. Si la literatura el siglo XIX es, en suma, aprendizaje de la libertad y de identidad (Martínez 1972:74), la de la primera mitad del siglo XX, iniciada con el modernismo, es la “toma de posesión del mundo, pero también una toma de conciencia del tiempo” (82) que va a significar “renovación formal y la conquista plena de la expresión original y de la modernidad” (85), hasta llegar —particularmente en la poesía y en la novela de los años cuarenta en adelante— a radicalizar la creación individual, la libertad del artista, la negación de cualquier vínculo con el pasado y hacer de la ruptura una postura permanente (Rodríguez M. 1972:139). También se observa como novedad el empleo sin restricción de la composición textual y tipográfica, el verso libre, la soberanía en la invención metafórica, el uso del lenguaje coloquial, la preocupación por lo social, entre otros aspectos. Es el aprendizaje de la autoconciencia el que lleva necesariamente, en el criterio de Roberto Fernández Retamar (1972:324-328), a la autorreferencialidad como paso indispensable para la afirmación de una tradición e identidad cultural, es decir, remitirse a sí misma, autovalidarse en la propia mirada. Parodiando a Ricoeur, diríamos que la literatura latinoamericana es por sí misma “del orden de lo ‘mismo’; el mundo es ‘su otro’” (1987, I:154), o el espejo en el que quiere verse reflejada, pero que ineludiblemente sólo muestra un estado de refracción.

En la novela de Uribe se observa a un protagonista que desea un mundo libre

del afán burgués (expresionismo) y del efecto devastador de la tecnología y sin las afugias que produce el consumo y el deseo de la posesión material. También anhela que el hombre y el medio guarden un cierto equilibrio, pero eso no es más que un deseo iluso propio de un utopista y soñador porque la realidad se impone de otra manera desde su llegada a la zona petrolera venezolana. La avidez, los celos, la competencia, la alienación y explotación humana, el desventramiento y destrucción de la naturaleza, es lo que encuentra e impera. Prima un único valor, el de cambio. El mundo se ha fragmentado, se halla al borde de la disolución. El viaje de Echegorri al corazón del oro negro sudamericano no es otro que el viaje al infierno del que no hay camino de retorno. Él es también parte de ese universo enajenado que intenta revertir sin éxito alguno.

A manera de diégesis, la novela está construida a partir de varias historias que se entrecruzan.

La obra de Uribe Piedrahíta constituye en Colombia un punto de anclaje entre una tradición que no libera sus definitivos hilos y una modernidad que da sus primeros visos, pero no se asienta con el fuero necesario, salvo casos aislados como los de Luis Vidales, León de Greiff en poesía (Pöppel 2000)⁸ y Eduardo Zalamea Borda, Jaime Ardila Casamitjana (Jaramillo Z. 1994) y Uribe Piedrahíta en narrativa. El modernismo de las primeras décadas del siglo XX en América Latina contribuye no sólo a afirmar la peculiaridad e identidad del trabajo literario, sino también a liberar la expresión literaria de la sujeción

⁸ Véase su interesante reflexión y aplicación de la relación tradición y modernidad en la poesía colombiana de los años veinte en el capítulo 3 de su libro *Tradición y modernidad en Colombia*.

costumbrista y romántica en el campo narrativo y del neoclasicismo, romanticismo y parnasianismo en el campo poético, indicando con ello su autonomía⁹. Mancha de aceite cabalga entre una realidad social dramática que le ata y le lleva circunstancialmente a no poder desprenderse de ciertas formas decimonónicas como el realismo descriptivo y el impresionismo, pero avanza y se abre expresivamente al incorporar elementos narrativos, retóricos, formales, visuales de las nuevas tendencias como si quisiera advertir a los lectores que el dominio de lo literario es ilimitado, que todo es posible, que el novelista no debe someterse a cánones distintos a los que él mismo posibilite. Él es su propio canon a medida que se construye. Uribe asume como suyo lo que otros pocos años antes o paralelamente, quizá sin conocerlo él, habían o estaban haciendo: Joyce, Gide, Dos Passos, Huxley, Musil, Broch. Se arroga de algún modo la idea que Alfonso Reyes sostiene en 1932 en A vuelta de correo:

La única manera de ser provechosamente nacional consiste en ser generosamente universal, pues nunca la parte se entendió sin el todo. Claro que es que el conocimiento, la educación, tiene que comenzar por la parte: por eso 'universal' nunca se confunde con 'descastado'. A esta universalidad enraizada se dirige vigorosamente la literatura

⁹ Valencia Goelkel reconoce en el modernismo una intención creadora propia que va a generar la búsqueda de una mayor autenticidad literaria latinoamericana: "El espíritu, arbitraria y deslealmente, se había negado a hablar a través de América. Entonces había que recapturar los viejos sueños, esta vez especificados hasta cierto punto en el marco de una intención política y social, concretada, de preferencia, en una voluntad revolucionaria y en una generosa adhesión a vagos efluvios del marxismo" (1972:125).

latinoamericana de hoy (citado en Cirau 1972:203).

Mancha de aceite cabalga entre una realidad social dramática que le ata, pero avanza al incorporar elementos narrativos, retóricos, formales y visuales de las nuevas tendencias.

Mancha de aceite cumpliría con las características de la novela moderna y aún va más allá si aceptamos lo que Meyer-Minnemann propone como tal (citado en Burgos 1992:36-37)¹⁰, es decir, una conciencia introspectiva del héroe, la oposición de valores entre éste y el mundo, la conciencia de novedad y cambio en las formas. En la novela de Uribe la relación del protagonista con su entorno es siempre problemática, manifiesta en un estado de agonía existencial permanente y de conflicto frente a una realidad mediada por un "vasto sistema de espionaje y de sobornos" (M 102), "de explotación organizada y sostenida por el terror" (M 71) y de realidad simulada, mentirosa, llena de "intrigas," "fantoche," de "Gran Guiñol" (M 3). Utiliza la protesta, a veces abierta, a veces silenciosa "para oponerse a la degradación de un mundo farsesco e impenetrable al tipo de comunicación que él busca" (Burgos 1992:36), aunque finalmente resulta vana en sus efectos. Echegorri se siente solo, no tiene en quien pueda confiar que le permita mitigar el dolor que le produce tanta injusticia y explotación humana, ni siquiera en la amante Peggy, quien "no lo comprendería nunca," porque pertenecía a "una clase vacilante y desconectada de los problemas y de las luchas que preocupaban la mente del

¹⁰ El crítico se refiere a la novela Sin rumbo (1885) de Eugenio Cambáceres.

médico" (M 77)¹¹. Sólo su amigo Alberto, distante a miles de kilómetros y cercano a sus afectos a través de una correspondencia clandestina, es digno depositario de la palabra furtiva, enclaustrada, de rabia contenida. Las cartas son apenas un paliativo al estado de ensimismamiento del protagonista. Esto no es suficiente para un hombre como Gustavo, refractario con los que enajenan al hombre y ávido de comunicación que tienda puentes, que rompa con tantas cadenas de sujeción visibles e invisibles que atan sin piedad. Sin que manifieste un carácter autodestructivo, el protagonista muestra una individualidad desbordada que todo lo quiere cambiar, contestataria sin medida y emotiva (cuando liba), que lo lleva a realizar actos temerarios hasta exponer su vida. Echegorri es un héroe caído cuyo conflicto deja ver en la expresión crítica, a veces cínica con respecto al mundo y quienes lo representan en ese momento: los subalternos implacables del dictador Juan Vicente Gómez, los cínicos administradores de las compañías petroleras extranjeras y los indiferentes médicos jefes de quienes Echegorri depende. A todos ellos les imputa todo el mal social que se sufre en los pueblos petroleros y los desdeña como personas. Sus críticas se dirigen también a veces contra el pueblo raso —con el que se solidariza y no deja de ayudar— porque se somete a las fuerzas extrañas y extrañadoras sin antes haber desplegado su fuerza mancomunada; explicable ello, obviamente y de modo implícito, por su atraso político, su arribismo o falta de conciencia de clase. Así lo hace ver el narrador cuando dice que Echegorri en "los pocos días de contacto con la llaga

¹¹ Aunque Peggy busca desesperadamente al médico colombiano del que se ha enamorado por el abandono de su marido —gerente de una de las compañías de petróleo americanas—, la relación no supera el capricho pasional de dos amantes que viven a contravía de la realidad en la que se encuentran.

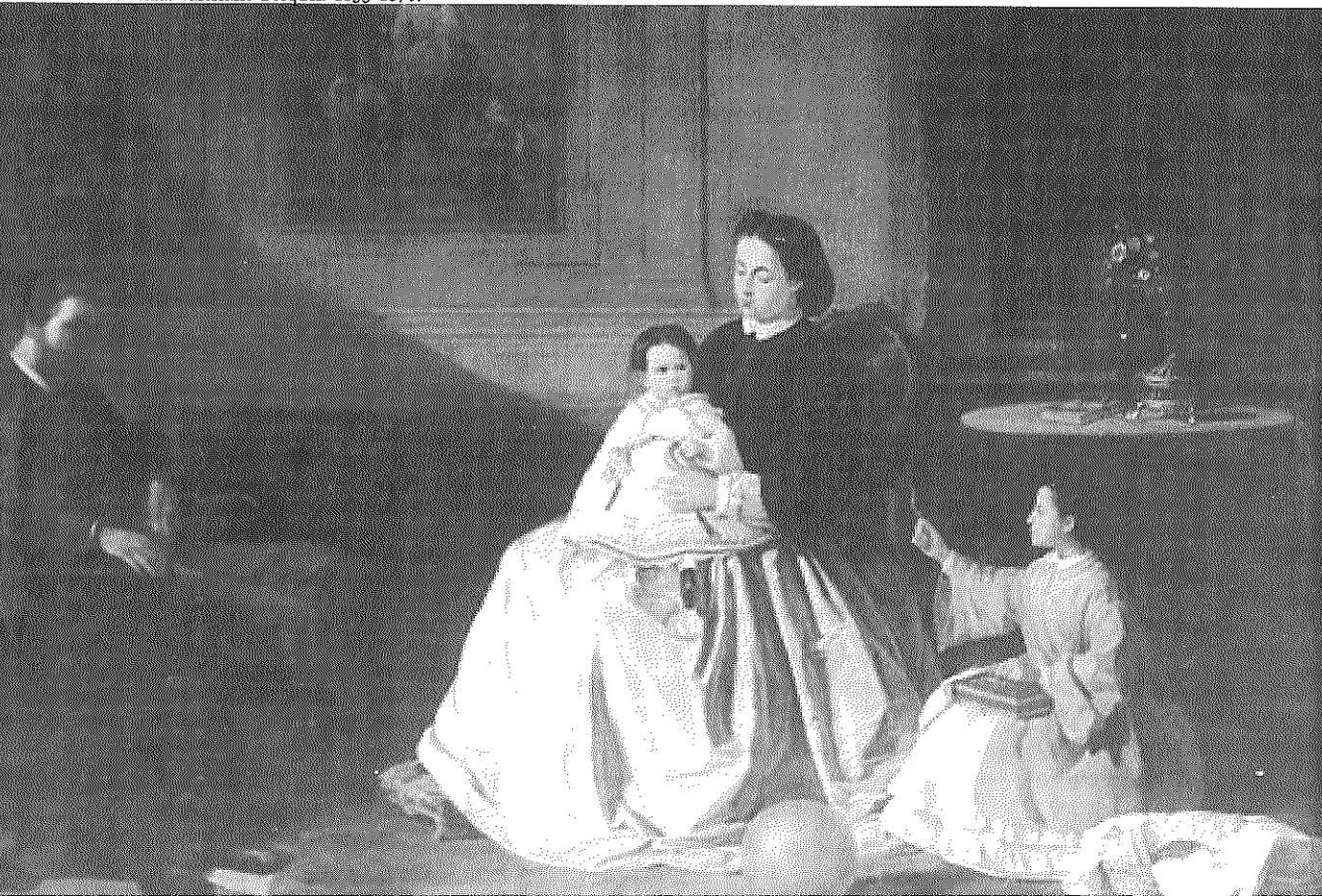
viva,” con “la tragedia de los hombres esclavos de la industria devoradora... Se había saturado del dolor de la masa dispersa e ignorante de su fuerza y su capacidad” (M 102). La desazón, la exasperación hacia todo y hacia todos se dirige, como un bumerán, hacia sí mismo ante la impotencia para cambiar el estado de cosas. Es tanta la alienación del medio que se siente inerte y a punto de perder el sentido de la realidad. Un cerco de fuego exterminador acecha al lugar como símbolo del acecho a su vida e ideales. No en vano dice: “me han enloquecido las fiebres y el cansancio. Me enloquece la vida en estos campos de petróleo, de petroleros.” Luego agrega: “Soy un cadáver que se debate inútilmente contra todos ustedes” (M 93), endilgándose a Mr. Rossemberg, gerente de la compañía, y a los demás agentes extranjeros.

En el plano técnico-narrativo, Mancha de aceite sorprende por la simetría, densidad y ritmo de las imágenes y planos que dan la sensación de haber

sido construido el texto para ser escuchado o ser visto (cine), sobre todo cuando describe el estado de resistencia de la tierra al ser arrasada por las máquinas perforadoras, también cuando describe los ambientes de los bares a donde van los obreros o los sitios donde celebran los extranjeros sus fiestas; igualmente el paisaje yermo y abandonado por sus habitantes nativos en busca del esquivo dorado; asimismo las desvenajadas estaciones de trenes que ven pasar la carga humana hacia los lugares de explotación. El universo geotopográfico y social de las petroleras se muestra con el ojo avizor de un narrador objetivo que a la manera de la lente de una cámara, silencioso se acerca y se aleja de los objetos que describe, escudriña todo hasta lo más nimio para dar cuenta de aquel microcosmos como una única realidad existente, es decir, como si el detalle contuviera el macrocosmos, o lo que con palabras de Kristeva se diría: “la función del texto puede leerse en cada una de sus partes” (Kristeva 1981:23).

Los grabados del pintor y amigo de Uribe, Gonzalo Ariza, que acompañan la historia, son a la vez tan realistas y sugerentes que con su sola secuencia es posible reconstruir la narración a la manera de una historieta o de una película, es decir, son otro modo de lectura de lo mismo. Como si una validara a la otra y, a la vez, pudieran actuar independientemente, pero que juntas brindan una doble o múltiple mirada de algo que, por su complejidad (diversidad de intereses en juego), es requerible ser observado desde distintas perspectivas. El conjunto de ilustraciones —aunque fijas textualmente— sugieren la idea de un movimiento encadenado y articulado, a pesar de mostrar distintos aspectos de la historia. Es como si con ello se quisiera mostrar un reino virtual y real, el de la nueva y dominante tecnología, el de las máquinas cuya fuerza revolucionaria está por encima del hombre y que, a diferencia del futurismo italiano (Verdone 1997:96-99) —que las exalta en sus diversas manifestaciones: velocidad, poder, perfección, arte—, en la

Retrato de familia. Valeriano Becquer. 1833-1870.





Gabriel Largacha Manrique. Acaurela 17.

novela de Uribe no es signo de cambio de la condiciones de pobreza, de aislamiento y abandono en que se vive ("sociedad folk"), sino que es el instrumento por excelencia de los nuevos colonizadores que pignorán la realidad material y al hombre mismo. El protagonista va perdiendo progresivamente sus fuerzas físicas y ve frustradas sus ideales de hombre ilustrado, es decir, ser que busca la justicia social, la igualdad, la fraternidad y la libertad de acción y de espíritu. De igual manera llama la atención la estructura cíclica de la novela, vista desde una progresiva degradación de los hechos que se inicia con la perforación del "pozo 16" y la secuela de mutilados y muertos que deja ante la desidia de capataces y administradores nativos y extranjeros, y se cierra, degradándose cada vez más las condiciones de los obreros de los campos petrolíferos, con la explosión de los asentamientos petroleros y de todo lo que en aquel enorme golfo signifique mancha de aceite. El protagonista,

personajes y entorno, a medida que se inician o se ven involucrados con las nuevas condiciones de vida impuestas desde fuera ante la voracidad de los extranjeros, van perdiendo progresivamente toda calidad vital, son cosificados como efecto de las fuerzas extrañadoras. El lugar, entonces, deja de ser "locus amoenus" para convertirse en "locus terribilis" y terminar reducida aquella microrrealidad como simple valor de cambio, no sin antes vislumbrarse en la historia narrada un intento de rebelión individual del protagonista. Pero su insubordinación falla porque no hay quién, con una conciencia clara (Goldmann 1959:27), lo secunde. Como médico, Gustavo Echegarri pretende extirpar el mal ajeno camuflado de agente civilizatorio; es él un héroe trágico que, sin prever lo irremediable de su acción final, pretende poner fin inmediato a la injerencia de oscuras fuerzas que alienan al hombre. Haciendo uso del concepto de ideograma de Edmond Cros, intuimos

provisionalmente una imagen más compleja y profunda del texto, es decir, un "dispositivo semiótico" que permite explicitar "el sedimento de socialidad memorizado en el texto" (1997:142)¹² y que correspondería a una visión trágica nihilista como negación de lo humano sin asidero metafísico y a la inversión del discurso cristiano de salvación.

En el sistema semiótico de la novela, este ideodiscurso, entendido como una vida de sacrificio cuya muerte pareciera inútil y sin trascendencia, funciona discursivamente de manera inversa al discurso metafísico cristiano; se vuelve

¹² Según Cros, para acceder a ese sistema semiótico se requiere el haber descodificado las claves de transformación semántica, semióticas e ideológicas de los distintos discursos que él mismo reestructura y redistribuye en el texto. Ese dispositivo semiótico o ideograma "es un conjunto vivo que organiza su dinámica en torno a una serie de estructuraciones que se actualizan y se potencian por turnos" (1997:142-143).

parodia de la pasión cristiana. El protagonista padece una verdadera pasión desde el momento mismo que llega al lugar. Su ayuda y solidaridad sin medida a los nativos, su rechazo a cualquier tipo de explotación humana, la expropiación de la tierra con engaño y por la fuerza de la comunidad indígena motilona, genera la animadversión de capataces y administradores extranjeros hasta declararlo peligroso y buscar su caída (al declararlo supuesto líder de un complot y de la organización de un sindicato) y muerte violenta cuando protestaba por estas recriminaciones y el uso obligatorio para los obreros de bonos en el comisariato. Desde su llegada hasta su muerte, la imagen del médico protagonista se va degradando progresivamente ante los extranjeros y crece entre los desprotegidos. A mayor solidaridad con los nativos (se convierte en el padre que vela por su salud, que sale en defensa del maltrato y luego se adhiere a su causa de protesta), menos aquiescencia con sus jefes, a pesar de haber sido éstos los que lo llevaron y mantuvieron, aun con recelo, en la compañía. El contradiscurso de lo religioso cristiano se observa precisamente en que dándose una pasión a la manera cristiana, en la historia narrada hay una ausencia absoluta de cualquier referente, intertexto o sema religioso. En la red semiótica del texto se percibe este contradiscurso cristiano o nuevo orden socio-ideológico basado en una práctica discursiva que comienza a tener vigencia entre ciertos sectores de la intelectualidad y la cultura colombiana desde mediados de los años veinte: la laicidad, la desacralización de todas las instituciones y del Estado, sobre todo en una época de profundos rezagos conservadores, luego de casi medio siglo de control eclesiocconservador.¹³ Podría pensarse que Uribe Piedrahíta propone, desde la ficción, una nueva postura, preanuncio de lo que se observará a finales del siglo XX: el descentramiento,

¹³ Sobre los intelectuales y la vida en los años veinte, véase: Uribe C. 1985; Pöppel 2000:8-24; Pachón 1993:33-42.

el desplazamiento y hasta negación, en muchos casos, de la cultura cristiana. Ya no es ella el centro del mundo, tal como lo sostiene Kristeva en *Polylogue* (1977), que después de la revolución burguesa, la aventura esencial de la literatura ha sido la de

reprendre, dissoudre, déplacer l'idéologie chrétienne et l'art dont elle est inséparable. Généralement, cette tentative consiste à accentuer de la 'négation' que le christianisme contient, mais sublime dans 'l'unité' du sujet et de l'instance théologique suprême; elle consiste à accentuer l'éclatement, la dissolution, la mort, à travers une problématique funèbre, macabre, 'décadente' (dira-t-on à la fin du XX^e siècle en mettant dans ce terme l'orgueil de sapeurs), ou bien à travers la dissolution du tissu du langage même, dernière garantie de l'unité (107).

En el plano técnico-narrativo, Mancha de aceite sorprende por la simetría, densidad y ritmo de las imágenes y planos que dan la sensación de haber sido construido el texto para ser escuchado o ser visto.

A la debacle de la historia misma (por su fragmentación), igual que la del discurso dominante de la cultura cristiana, se une también en la novela el deshilachamiento del lenguaje y su forma decimonónica¹⁴. La alteridad se impone y lo hace para imponer la única manera de representar el mundo que perdió todas sus nostalgias.

¹⁴ Kristeva afirma, en consecuencia, la quiebra del monoteísmo, el fin del logocentrismo: "tout ce travail reste pourtant l'envers solidaire de l'instance monothéiste (humanisme, substantialiste ou directement transcendente), en déca d'elle tant que l'unité contre laquelle il s'acharne est subitement et par un geste de roulement écartée, non vue, laissée de côté" (1977:107).

Otro dispositivo semiótico que deriva de lo anterior es el acto de desafío del protagonista al establecimiento y al statu quo institucional resulta iluso, no redime, porque Echegarri, como víctima sacrificial,¹⁵ muere (al igual que los pocos obreros que le siguen más por simpatía que por otro motivo) por un aparente azar porque no es premeditado tan funesto y final efecto, es decir, que por nerviosismo, miedo e irresponsabilidad de los vigilantes del comisariato de la compañía todo volará en pedazos, incluyéndose los represores. Puede más la fatalidad en términos de lo absurdo de los hechos, del vacío que deja. Sobre ese acto propiciatorio diríamos con René Girard que "la société cherche à détourner vers une victime relativement indifférente, une victime 'sacrifiable', une violence qui risque de frapper ses propres membres, ceux qu'elle entend à tout prix protéger" (1972:13). El protagonista asume el sacrificio que ningún otro puede arrogarse pues carecen, en términos nietzscheanos, de una voluntad de poder individual o de una conciencia de clase que les permita asumir un ideal de libertad y ofrendarse por él en beneficio de su colectividad. Sin embargo, todo resulta ineficaz en términos de reivindicación social: todos mueren, ningún vestigio queda del campamento, de la compañía extranjera, del lugar; sólo una mancha negra cubre los alrededores del golfo y el golfo mismo hasta el infinito. Es la negación del principio cristiano de salvación y del mismo principio humanista de la inalienabilidad de la libertad (sartriana) mientras exista el hombre. Y se observa esto último en la paradoja de que, extinguida la presencia de las compañías extranjeras expoliadoras, la dictadura sigue indemne, la misma que permitió la presencia de los agentes exteriores. Sólo ha sido emasculada una de las cabezas de ese cuerpo gorgónico. El basilisco renace de las cenizas.

¹⁵ Al respecto, Girard sostiene que "le fonctionnement correct du sacrifice exige, sous-jacente à la rupture absolue, une apparence de continuité entre la victime réellement immolée et les êtres humains auxquels cette victime est substituée" (1982:63, 63-104).

El uso de pasquines, edictos, documentos oficiales e ilustraciones como recursos estéticos complementarios dinamizan la narración y amplía la dimensión del tiempo y el espacio; unos y otros recursos se salen del eje dominante de la simple narración para situarse al margen, paralela, super o yuxtapuestamente a ella, haciendo del texto un entramado singular, sugerente que abre camino a nuevas o renovadas posibilidades textuales. Igual de novedoso es el cruce de cartas intercaladas en el texto entre Gustavo Echegorri y Alberto, y de Peggy a Echegorri. En esos fragmentos de correspondencia entre los dos amigos — así se observa tipográficamente, porque hasta en esto y en el uso reiterado de los puntos suspensivos se sugiere más de lo que se dice—, se muestra lo que sucede en los estrados judiciales, en el parlamento, en la política gubernamental de Colombia y Venezuela sobre el asunto del petróleo, la economía y la vida política; igual nos permite conocer algunos rasgos psicológicos e ideas del protagonista que no se evidencian en la narración central. En esas cartas cruzadas se puede reconstruir la imagen de un socialista utópico que desea cambiar el mundo por un reino de equidad y de justicia donde cada uno participe y aporte según sus capacidades y se beneficie según sus necesidades; deja traslucir igualmente la visión de un idealista que sueña, a la manera del héroe épico, con reintegrar (inútilmente) la unidad de un mundo inevitablemente resquebrajado hace mucho tiempo. Al respecto, viene a bien lo que Lukács (1963:49) afirmaba en *La teoría de la novela* de que ésta como epopeya moderna burguesa era la epopeya de un tiempo en el que la totalidad de la vida no está dada de manera inmediata y el sentido inmanente de la vida se ha vuelto problemático pero, sin embargo, no ha dejado de apuntar a la totalidad. En este mismo sentido, Pierre Zima (1985:98), siguiendo el texto de Lukács, sostiene que esta idea del pensador húngaro se inspira en la filosofía hegeliana de la historia para explicar el desarrollo de la

epopeya, la tragedia y la novela. Según la hipótesis hegeliana, en la sociedad moderna burguesa la unidad antigua (griega) entre la conciencia y el mundo, entre el Sujeto y el Objeto ha desaparecido. La novela moderna está marcada por la alienación debido a la escisión entre el hombre y el mundo; tal escisión presupone una realidad prosaica, desacralizada, degradada. La novela ineludiblemente tiende a mostrar el desgarramiento, la individuación y aislamiento del individuo. Por más que Echegorri enfrente verbalmente y con sus gestos de indiferencia y rebeldía a los que han propiciado el desbarajuste del lugar y de los grupos humanos nativos que lo habitan, poco o nada cambia, al contrario, allí todo se va degradando hasta la abyección. Todo se fragmenta. El héroe epopéyico es aquí un pobre diablo que no es escuchado ni por los mismos con quienes se solidariza y son envilecidos por el dictador y los extranjeros. Aunque desea, soñando despierto, volver a la naturaleza idílica (a las selvas exuberantes y pródigas de las comunidades indígenas que recuerdan a su anterior novela *Toá*), como escape hacia “otra parte”, ya no es posible —contrario a lo que ocurre en la epopeya simbólica, en que siempre se vuelve a la deseada Itaca de origen (Kristeva 1981:259)—, el mundo se cierra; el protagonista fracasa ineluctablemente. El círculo de fuego al final de la novela, a manera simbólica, asedia al hombre y lo pierde. Como diría Kristeva: “esta imposibilidad de huida representada a través de su contrario, ‘el viaje incesante’ [Gustavo va y viene por ese espacio sin asidero alguno], dibuja el espacio cerrado de la novela y revela, por ello, su connotación ‘Trágica’” (1981:260). Ante la imposibilidad y ausencia de una posible salida metafísica, se impone un destino trágico en la medida en que el hombre y su acción se perfilan no como realidades susceptibles de discernir, sino como problemas sin respuesta, enigmas cuyos sentidos equívocos y ambiguos son casi imposibles de descifrar.

Con el inevitable triunfo de la muerte que todo lo arrasa, se impone en la novela no la tragedia de la fatalidad (metafísica o fisiológica), sino otra, nihilista, que se vislumbra en los intersticios del texto. Para el protagonista como para el mundo construido en la novela no hay lugar para la catarsis y menos para la trascendencia. Las expectativas del hombre y la acción humana son un verdadero fracaso; es la pérdida de toda ilusión, es, diríase hoy, el fin de la Historia o el comienzo de ese fin por efecto de la absoluta reificación que se padece. *Mancha de aceite* inaugura la modernidad y contiene en germen lo que se ha de llamar la posmodernidad,¹⁶ en que se pone fin a la Ilustración y se reafirma el “olvido del ser” (Kundera: 85).¹⁷

¹⁶ También entendida como vanguardia en el sentido de Kundera, es decir, que “vio las cosas en forma diferente pues estaba poseída por la ambición de ponerse en armonía con el futuro. Los artistas de vanguardia crearon obras en verdad valientes, difíciles, provocativas, que fueron condenadas por el público, pero así lo hicieron en la convicción de que el espíritu de la época estaba con ellos y de que muy pronto los aceptarían” (s.f.:98).

¹⁷ En 1935, año de *Mancha de aceite*, Husserl habla de este olvido en un ciclo de conferencias que dicta sobre la crisis de Europa y del hombre moderno: “el desarrollo de la ciencia precipitó al hombre en el túnel del conocimiento especializado” y, en efecto, a su alienación (Kundera s.f.:85).

