

inspiran y —quizá— el sentimiento de culpa con el que saben que pueden contar en el otro.

La máscara y el espejo —al igual que las personas arriba mencionadas— nos cuenta cosas tremendas y tristes. Pero —también lo mismo que aquellas personas— no logra interesarnos por ellas, no alcanza a seducirnos para que lo oigamos. Sólo el saber que algunas de esas cosas terribles que cuenta —la tortura y la represión política, por ejemplo— forman parte de una realidad reciente puede llevar a nuestra mala conciencia a leer hasta el final lo mismo que la mala conciencia puede llevarnos a conversar dos horas y media con un tipo que nos para en la calle para contarnos sus tristezas personales y al que luego dejamos aliviados pensando que, por fortuna, no nos tocó en suerte un destino así.

Sólo una dosis adecuada de ironía por parte del que cuenta sus propias penas —o del que escribe una novela como *La máscara y el espejo*— podría convertir en algo agradable e ilustrativo una conversación o una lectura de semejante naturaleza, ya que la ironía puede llevar a considerar las penas individuales con una sonriente melancolía, que podría ser llamada filosófica, desde la cual, por lo demás, estas penas se superarían estéticamente a sí mismas, con lo que la novela o la conversación, más que un lamento, se convertiría en una salida y una solución. Con esto una novela —aunque hablara de la impotencia— no sería una novela impotente sino capaz de enfrentarse sin complejos al mundo.

En contra de lo anterior podría aducirse que lo que cuenta *La máscara y el espejo* es demasiado serio y demasiado grave como para que se hable de ello irónicamente. El argumento es tramposo. Nada más serio —y nada más grave— ha ocurrido en este siglo que el ascenso del nacionalsocialismo al poder. Sin embargo, Klaus Mann —por ejemplo— logró tematizar ese fenómeno en *Mephisto* sin prescindir de la ironía y, sobre todo, sin dejar que la gravedad del fenómeno aplastara la novela y logrando que ésta se convirtiera en una radiografía precisa y lúcida de lo que estaba ocurriendo. Mucho más sería que cualquier represión en Colombia fue la represión de la dictadura militar argentina. Y ahí está la novela reciente de Mario Paoletti —*El fuego lento* (Madrid, 1993)—, en la que se describe el ambiente de una cárcel duran-

te los años de represión y en la que el protagonista, en lugar de lamentarse por su condición de víctima e incurrir en ataques de autoconmiseración al estilo de Juan Tanamera, se empeña en, como lo señala Cristina Peri Rossi, “su decisión de no sentirse víctima”, que a la postre termina por salvarlo del hundimiento.

De manera que, como podría verse en muchos otros ejemplos el tratamiento de un tema grave no exige la seriedad ni mucho menos la autoconmiseración de los personajes. Más aún: en un tema como el de la represión —tanto religiosa como política— el victimarismo literario termina por reproducir el modelo represivo de víctimas y victimarios. La imposibilidad de reír —siquiera de sonreír— refleja el horror sin superarlo, sin ir más allá de él, sin entenderlo para poder anularlo. En un largo pasaje de la novela, los personajes de Guaneme se pasean por una catedral buscando una expresión que no sea de dolor, para demostrar que el cristianismo es una religión del dolor. Sin embargo, es mucho más fácil encontrar una expresión que no sea de dolor en la iconografía cristiana que en la novela de Guaneme, lo que finalmente lleva a la idea de la humanidad doliente y del valle de lágrimas del catecismo que suele hacer aparecer toda alegría como sospechosa.

Sin duda alguna, en *La máscara y el espejo* Guaneme quiso atreverse con sus fantasmas. Pero es claro que sus fantasmas pudieron más que él y acabaron con la novela. Si se tratara de una obra de un escritor en plena producción, que archivara un libro para pasar al siguiente, podría pensarse que la novela fuera sólo un paso en falso de Guaneme. Pero *La máscara y el espejo* no es sólo una obra de Guaneme —que, por lo demás, ya está próximo a cumplir cincuenta años— sino la obra de Guaneme. No sólo en el sentido de que es su única novela sino, ante todo, en la relación que parece tener él con ella. Es conocido que la novela tiene ya varios años y que Guaneme anduvo con el manuscrito debajo del brazo buscando un editor durante mucho tiempo. Durante el tiempo que Guaneme se dedicó a tan ingrata tarea, ¿qué hizo como escritor?

Si hubiera seguido escribiendo, seguramente hubiera tomado cierta distancia con respecto a su novela, y ésta —lo que es normal con las obras que no se publican poco después de escritas, cuando no se tratan de auténticas obras maestras—

habría terminado formando parte de los recuerdos personales del autor. O la hubiera publicado quizá algún día como una curiosidad al lado de otras obras con las que se sentiría más a gusto. Pero no. Hace con ella su tardío debut literario con bombos y platillos, lo cual hace pensar que lo que hay en *La máscara y el espejo* resume las aspiraciones literarias de Guaneme. Es decir que, para él, su novela tiene el carácter de una obra maestra, lo cual justifica el juzgarla con dureza crítica.

Además, el hecho de que la novela haya recibido el premio Plaza & Janés la hace inevitablemente objeto de discusión pública. Una publicación discreta hubiera librado quizá a Guaneme de esto. Pero ha recibido un premio que, al leer la novela —que durante tanto tiempo estuvo sin editor—, puede hacer creer que le ha sido concedido por sus enemigos, si no se quiere pensar mal del criterio literario de los miembros del jurado ni de las otras novelas que estuvieron en concurso.

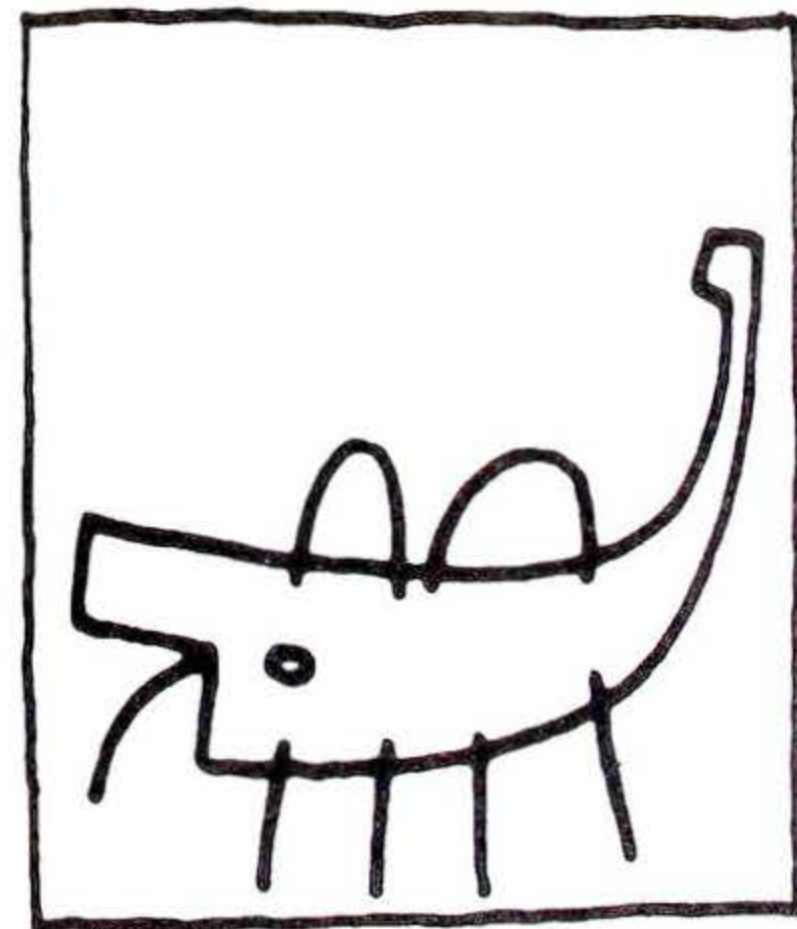
RODRIGO ZULETA

Cuando Colombia era una país de alegorías

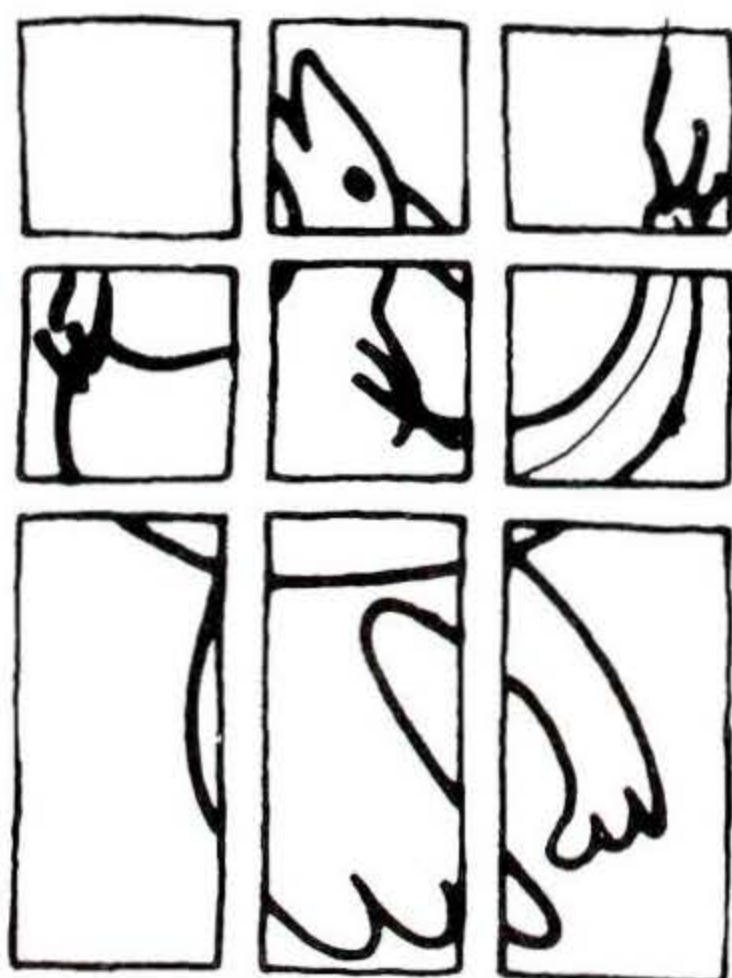
Toá y Mancha de aceite

César Uribe Piedrahita (Prólogo de Darío Ruiz Gómez. Apéndice e Iconografía seleccionada por Luis Carlos Rodríguez)

Colección de Autores Antioqueños, Medellín, 1992. 363 págs.



Los espejos alegóricos suelen ser apacibles y, conocida su clave, no hay mayor esfuerzo en cifrarlos ni en descifrarlos. ¿Qué ocurre entonces con César Uribe Piedrahíta? Cuando se mira en ellos algo sucede, que no halla en su rostro vestigios de una nación. En aquella época, y aun mucho antes, Colombia era un país de alegorías. Frente al largo hocico de las cámaras fotográficas, los objetos y los seres se transformaban mágicamente en una idea, un paisaje idílico o un inolvidable momento histórico. A comienzos de siglo una muchacha que posaba frente a la cámara con sus hombros desnudos y sus cabellos ensortijados, era la poesía misma: un tocado de flores, una túnica y una lira de cartón evitaban otras interpretaciones. A mediados de 1910 otra muchacha, con su tocado y su túnica y sus hombros desnudos, era el hada del tiempo que celebraba con flores el primer siglo de la república. Y todavía a fines de 1932, cuando Colombia entera se apresaba para la guerra contra el Perú, una tercera muchacha sonreía a la cámara sosteniendo una bandera de seda mientras el cóndor del escudo le guardaba las espaldas: ella era ciertamente la patria; la túnica de otras veces había sido substituida ahora por un traje campesino de tela más burda y la muchacha exhibía con orgullo unas alpargatas. Al paso del tiempo, a las necesidades del momento, pueden atribuirse estos cambios de vestuario; también quizá a una manera distinta de concebir la patria, una concepción que se hallaba por encima de las escaramuzas entre los partidos políticos (a los que la guerra contra el Perú obligaba a una tregua), y que se ajustaba por fin al designio de Enrique Olaya Herrera: "La concentración nacional".



Los decenios de la Violencia que vinieron después nos obligan a contemplar estas alegorías de la nación con cierta piedad. Ya no las compartimos. Pertenecen a una estética que gobierna sus propias interpretaciones y desconoce el escepticismo incluso en momentos de ira y cuando se ocupa con representaciones más trágicas de la nacionalidad. Su insignia es siempre la fe en la patria y el sacrificio de la vida por ella, como se infiere de la irritada sentencia de Antonio García en su prólogo a *Toá* (1933), la primera novela del Uribe Piedrahíta:

Aquí están Arana y Rabuchón [sic] y también los caucheros colombianos que creyeron en el honor patrio y murieron convencidos de que la muerte es el camino recto de la inmortalidad. Ésta es la historia de la utilidad de los gobiernos patrióticos y la de los esfuerzos aislados. [pág. 27]

Así como en las alegorías poco importaban los nombres de las muchachas que posaban ante la cámara, así también en la vehemencia del prólogo los caucheros colombianos se pierden de vista, son un pretexto: ilustran simplemente el despecho, el honor patrio y el camino hacia la gloria.

García es el primero en asociar la novela de Uribe Piedrahíta con *La vorágine* (1924), de José Eustasio Rivera. Es una asociación que el mismo Uribe había buscado al dedicarle sus páginas a Rivera.

Es, también, una asociación inevitable y desafortunada. Si ambas novelas comparten un mismo escenario y una misma historia —un joven intelectual bogotano se interna en las caucherías del Amazonas persiguiendo una energía vital y un ideal de justicia—, en cambio difieren por su destreza expresiva. Mientras la obra de Rivera es ocasión de una rica hermenéutica, la de Uribe Piedrahíta pretende imponer, como en las alegorías y los estereotipos, sus propias interpretaciones. Para el prologuista esto es una virtud: la obra de Rivera acusa una fiebre poética "enemiga de la verdad que ocultan las escenas míticas" (pág. 126), mientras la de Uribe Piedrahíta presenta cada personaje novelesco "como una categoría [...] que vive lealmente su fátum" (pág. 25). Y así es, en verdad: Antonio de Orrantía es el rubio intelectual, el héroe

civilizador; Toá es el fuego, la mujer imposible; Faustino es el indio leal y bueno, y también hay indios y hombres blancos malos, y una naturaleza misteriosa, monstruosa e infernal, y por esto, según García, "César Uribe es, sin duda, más novelista que Rivera. Capta con mayor justeza y mayor intensidad" (pág. 27).

La persistencia de *Toá* a lo largo de los años, sus sucesivas ediciones y su mención en los manuales literarios, se deben menos a la riqueza de su simbolismo, que a la subsistencia de ciertos presupuestos en nuestra historiografía literaria: el genio del autor, su buena intención, el reflejo en sus páginas de una exótica realidad nacional. Son presupuestos que reitera la presente edición, tan enriquecida de erratas. De acuerdo con la apresurada nota biográfica, Uribe Piedrahíta es "un ser arquetípico" (pág. 324); de acuerdo con el prólogo, su novela enseña "como exigencia ética el espacio crítico de la cultura recuperada" (pág. 19). Comentaristas de otras épocas abundan en consideraciones semejantes; ninguno de ellos, con la excepción quizá de Bogdan Piotrowski, sospecha que el asunto de *Toá*, la explotación de las caucherías amazónicas a comienzos de siglo, es una suerte de justificación ideológica similar a la que promovían las alegorías de la época y, como ellas, comunica la urgencia de una "concentración nacional" frente a las ambiciones territoriales del Perú.

Según reza la dedicatoria, Uribe Piedrahíta concluye su obra en 1933, en las cercanías de la ciudad de Popayán, a donde el gobierno de Olaya Herrera lo había enviado como rector de la Universidad del Cauca. Era el año de la guerra y, sin duda, el autor participó del entusiasmo nacionalista que entonces se vivía. Los peruanos aparecen en su novela con rasgos negativos: están dispuestos a convertir la selva en un desierto (pág. 80); son violentos, ladrones y cazadores de indios (págs. 165; 124; 117), y sus acciones se hallan siempre respaldadas por el gobierno de su país (pág. 37). No hace lo mismo el gobierno de los colombianos, y de aquí procede la irritación del autor y la desventura del protagonista. El doctor Antonio del Orrantía es un joven médico "rubio con matices castaños" (pág. 34), cuyo deseo de libertad lo ha llevado a la selva. El gobierno le ha asignado el puesto de visitador de las caucherías, y a esa tarea política el médico agrega un pro-

yecto civilizador: “estudiar la flora fantástica y la fauna monstruosa de los ríos embrujados y conocer las tribus indígenas, sus costumbres, lenguas, ritos y ceremonias mágicas” (págs. 33). A lo largo de sus andanzas estos dos propósitos se confunden en uno solo, y De Orrantia acaba por escribir una Memoria, dirigida al gobierno central, en la que da cuenta de las injusticias que se cometen contra los caucheros (pág. 80) y a la que adjunta los apuntes del naturalista francés Eugenio Robuchon [Rabuchon en la novela, pág. 108].

Robuchon, un personaje histórico que también figura en *La vorágine*, desapareció misteriosamente en el laberinto de las caucherías dejando un libro en que reunía sus observaciones y que fue utilizado con fines políticos por el gobierno peruano. Uribe Piedrahíta menciona el convenio que había firmado con la Casa Arana y de acuerdo con el cual el naturalista se comprometía a poner “al día los censos de todos los indígenas y trabajadores que nos pertenecen, y estudiará las riquezas de nuestros bosques” (pág. 130). Sólo De Orrantia comprende la importancia de tales estudios y documentos y en vano intenta convencer de ello a su compañero de aventuras: “¿No ve —dice— que esos datos irán a Bogotá con mi informe y le darán un valor extraordinario?” (pág. 108). De Orrantia no explica en qué consiste ese valor, pero sus conversaciones con otros personajes no dejan lugar a dudas: su informe abrirá los ojos del gobierno central a las injusticias y, más aún, a las riquezas que existen en las selvas amazónicas. “Los colombianos —le dice alguien— perdemos los territorios sin darnos cuenta. Así es como se pierde todo entre nosotros: sin darnos cuenta” (pág. 38).

Ante tales convicciones, la vocación nacionalista de De Orrantia se desarticula en la desesperación. ¿Cómo establecer la idea de nacionalidad en las márgenes mismas de la nación?, ¿cómo cobijar bajo el concepto de nación a esas gentes tan extrañas, los indígenas y los colonos rudimentarios? Ni el título de visitador que ha recibido del gobierno central ni la obstinación con que lleva en su Memoria un inventario de injusticias, bastan para legitimar su presencia en las caucherías. Mientras algunos personajes admiten “que no conoce esta vida y le falta mucho pa sazonarse y echar cuero duro, pero aguenta y echa palante” (pág. 61), otros

lo consideran como “un jovencito” que ha llegado al Amazonas “a morir de la picadura de una avispa” (pág. 61). El veredicto de quienes lo rodean parece inapelable: “Con inspectores, visitantes y poetas no se reconquista la tierra” (pág. 65). En consecuencia, en ese mundo de machos, como se describe tantas veces en la novela, De Orrantia debe probar a cada paso su hombría, su carácter práctico, la autenticidad de su espíritu aventurero. Sus contradicciones son vastas: a períodos en que manifiesta alguna iniciativa, siguen otros de un completo ensimismamiento. Su apellido parece una insignia de la desorientación, de la errancia.

La misma desorientación de la mano que escribe su historia.



Uribe Piedrahíta escribió la novela en quince días. En su prisa, en su impaciencia, las acciones aparecen narradas de manera esquemática; los párrafos son breves y los diálogos rápidos; anochece y amanece entre un párrafo y otro, y si en muchas ocasiones los personajes intentan narraciones extensas —“Cuénteme algo de su vida por aquí, alguna aventura” (pág. 48)—, nadie se detiene en pormenores, los relatos se abrevian, se dejan para más adelante o se hacen constar simplemente como si fueran “[siempre] las mismas historias de violencia” (pág. 79). No hay un sentido de composición: el único orden de los acontecimientos es el de su propia sucesividad, el itinerario del protagonista, pero incluso la geografía que atraviesa acaba por ser difusa; De Orrantia no logra “ordenar sus ideas” (pág. 43), ni “concretar sus planes” (pág. 119), y un buen día decide que “su estan-

cia en las caucherías no [tiene] otro objeto que el de resolver el misterio de la muchacha y el naturalista” (pág. 81), pero la muchacha —Toá— no aparece hasta el capítulo IX, y a la Memoria que preparaba De Orrantia le perdemos el rastro en el XI: una y otra son procedimientos poco convincentes, soluciones temporales e improvisadas a la necesidad que Uribe Piedrahíta tiene de darle un destino a su personaje. En su prisa, en su impaciencia, él mismo no logra orientarse mejor en los términos de esa pregunta que tanto lo obsesiona acerca de la nación. Esa pregunta lo desborda; confusamente, apenas si entiende que no se trata de la pertenencia de otros a la nación sino de la suya propia. La novela concluye, si concluye, en la informalidad y la exasperación: “«¡Ah! ¡Ah!... «¡Araracuara! «¡Araracuara! «¡Turute!»” (pág. 173).

Su segunda novela, *Mancha de aceite* (1935), tiene también un final desesperado: el incendio apocalíptico que parece acabar por igual con el petróleo y con las compañías extranjeras que lo explotan. En la advertencia preliminar, el autor confiesa que ha escrito su novela “muy lejanas ya las emociones inmediatas” (pág. 183) y, ciertamente, lo hace diez años después de haber trabajado en Venezuela para la Sun Oil, una de las compañías petroleras inglesas que explotaban las concesiones venezolanas. Si *Toá* había sido escrita en medio del entusiasmo nacionalista que despertaba la guerra contra el Perú, la circunstancia que mueve a Uribe Piedrahíta a escribir *Mancha de aceite* es, según dice él mismo en la advertencia, *Mi compadre* (1934), obra que el pensador antioqueño Fernando González había dedicado al dictador venezolano Juan Vicente Gómez, el “Benemérito”, cuyas suculentas comisiones personales por la venta de las concesiones petroleras le dejaron una fortuna de 200 millones de dólares y más de 20 millones de acres en tierras. Es sólo una coincidencia que Gómez falleciera en aquel mismo año de 1935, el 17 de diciembre. De haberlo previsto, de haber conocido las celebraciones del pueblo venezolano a la muerte del dictador, es probable que Uribe hubiese agregado ese júbilo a la indignación nacionalista que atraviesa sus páginas.

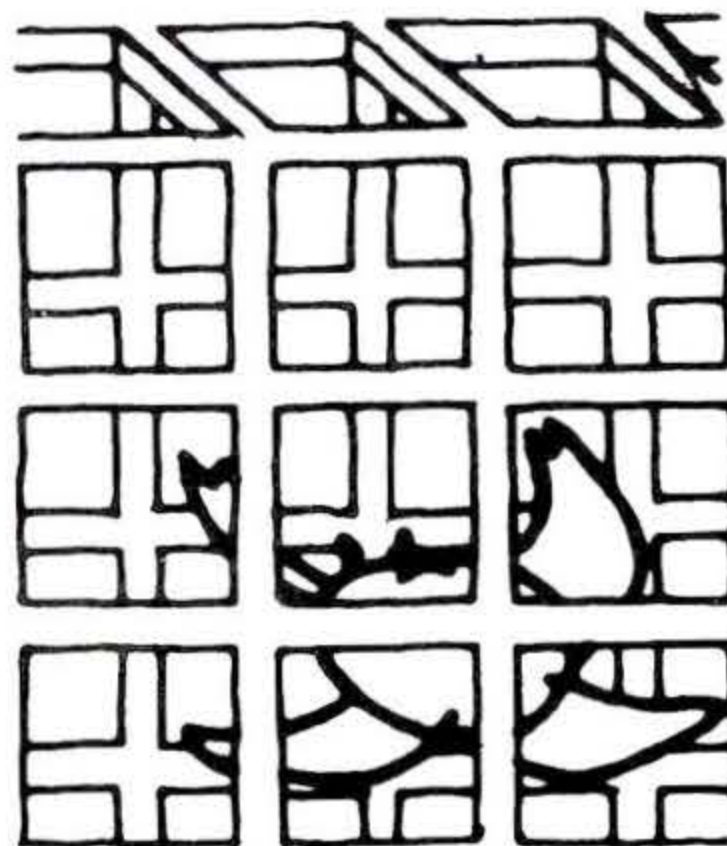
Mancha de aceite comparte la misma irritación de *Toá* y, guardadas las proporciones, esboza una análoga línea argumental. Incluye, también, cartas y

documentos cuya disposición tipográfica, en columnas paralelas al texto narrativo, es substituida en esta edición por recuadros que no consiguen el efecto original de simultaneidad o de secreto. Gustavo Echegorri, el protagonista, es un médico joven y rubio que trabaja para la Mun Oil, una compañía petrolera inglesa. Su prestigio como médico se extiende a otras compañías, especialmente a una norteamericana que le hace una mejor oferta de trabajo. Echegorri no sólo rechaza la oferta, sino que además enseña un carácter íntegro y retraído hasta la descortesía. Su comportamiento despier-ta sospechas. Al mismo tiempo que evita la amistad de los ingleses y los norteamericanos, entiende que su aspecto y su educación lo diferencian de los obreros venezolanos. Sus dilemas, sus vacilaciones, son semejantes a los que hunden a Antonio de Orrantia en el delirio; Echegorri, no más lúcido, intenta conjurarlos con el licor.

A propósito de Arturo Cova, Randolph D. Pope ha señalado que se trata de un intelectual, de una persona que está "siempre poniendo en duda las definiciones establecidas de la realidad" y, en consecuencia, aunque "desea ardientemente pertenecer a un grupo, es siempre un advenedizo, un afuerino". De Orrantia y Echegorri experimentan un mal semejante; es verdad que la realidad no es una cuestión para ellos y que no hay situación que no reduzcan al blanco y el negro de su maniqueísmo social pero, por otra parte, ambos son víctimas de ese mismo maniqueísmo que los convierte en el fiel de una balanza y los pone a vivir entre gentes que no se les parecen. Si De Orrantia deriva entre el gobierno central de Bogotá, irreal de tan lejano, y una multitud de indígenas misteriosos y de caucheros que no comprende; Echegorri desprecia a los extranjeros para quienes trabaja sin que por ello logre desprenderse de la investidura de autoridad que le atribuyen los obreros. Asediados de extraños, ellos mismos son los extraños, los extranjeros, los diferentes. En este sentido, la segunda novela de Uribe Piedrahíta precisa mejor los términos de esa pregunta que la primera no acaba de formular y que le espetan a Echegorri en un bar: "Usted, doc, tiene una educación, es rubio y habla inglés. ¿Cómo puede llamarse latinoamericano?" (pág. 213).

Algunos bellos y toscos grabados de Gonzalo Ariza ilustran la novela. En el

capítulo titulado "Los libertadores", uno de ellos representa la conversación de Echegorri con cuatro generales que planean un golpe de Estado. Una ventana deja ver a contraluz el perfil del médico: la frente amplia, la nariz curva, la frondosidad del bigote y de la barba, rasgos todos que comparte con el autor.



Pelirrojo en un país de mestizos, graduado por la Universidad de Harvard en medicina tropical, Uribe Piedrahíta no podía no sentir la exasperación de las preguntas que sus novelas sólo articulan en la precariedad de los estereotipos o de las oposiciones irreconciliables y que sólo resuelve en la furia del río infernal o del fuego apocalíptico. "Me indigno —confesaba a Manuel Zapata Olivella en una entrevista de 1948— cuando por mis cabellos y mi albinismo me llaman extranjero". En la apreciable sección iconográfica de la presente edición se incluye un dibujo que Max Henríquez hizo para la revista *Semana* y en el que aparece el rostro del escritor enmarcado por la alegoría de los pinces, los libros y el microscopio, y un título indudable: "César Uribe Piedrahíta, la Ciencia, las Artes y las Letras". Javier Arango Ferrer, más aventurado que el dibujante, transformó las barbas y el cabello de su amigo en una verdadera alegoría: "Uribe Piedrahíta era un hombre en ascuas, pelirrojo, urgido de inquietudes. El espíritu del fuego ardía en su cabeza y en sus barbas: médico, bacteriólogo, pintor, escritor, antropólogo, era uno de los muy variados tipos humanos de excepción que produce Antioquia, y tanto, que murió joven, quemado por sus propias combustiones..."

J. EDUARDO JARAMILLO-ZULUAGA
Denison University, Ohio

El énfasis literario es responsabilidad del autor

Desierto en sol mayor

Alvaro Medina

Colcultura, Bogotá, 1993, 138 págs.

El autor, nacido en Barranquilla en 1942, es conocido como crítico de arte, por su libro *Procesos del arte en Colombia* (1978) y por una monografía sobre el escultor Edgar Negret. *Desierto en sol mayor* es su primera novela publicada. Se trata de una obra corta que presenta ciertas propuestas experimentales, a tono con las que estuvieron de moda en la década de 1970. Tales propuestas giran alrededor de una anécdota simple: hacia 1950, unos adolescentes barranquilleros descubren en su vecindario a Julia, una joven retrasada mental, pero dueña de esplendorosos atributos corporales. Julia es prostituida por su madrastra, Berta Ronderos, una antioqueña desplazada del interior del país por la violencia, quien les exige a los jóvenes dinero y frutas por el goce de la retrasada. Éstos despliegan entonces su iniciativa: se organizan en turnos, roban frutas y dinero en sus casas y en las tiendas del barrio y llevan a cabo otras pilatunas para satisfacer las exigencias crecientes de la celestina. Berta, por su parte, los observa hacer el amor rezando de rodillas frente a una imagen sagrada, que tiene un orificio convenientemente dispuesto. La situación se prolonga por meses, hasta que los padres descubren el juego de los muchachos y se disponen también a participar.

Los adolescentes, para evitar los celos y las rencillas entre ellos mismos, y para conservar lo que consideran su paraíso, juran que "Julia era la novia de todos... o no era la novia de nadie". Con el fin de dejar constancia de los acuerdos y compromisos, uno de ellos, Toro, "empezó a apuntar en hojas sueltas lo dicho y lo aprobado". Estos apuntes fueron hechos con rótulos o "frases descomplicadas, breves, flexibles; sugerencias, prohibiciones, consejos, recomendaciones y advertencias sobre el buen uso y disfrute del chichisbeo".

Al avanzar el relato, el centro de la atención se desplaza gradualmente de aquellos eventos de sexo comunitario