

MAQROLL

Y EL IMPERIO DE LA LITERATURA

Ensayos sobre la vida y obra de Álvaro Mutis

VOLUMEN II

MAQROLL

Y EL IMPERIO DE LA LITERATURA

Ensayos sobre la vida y obra de Álvaro Mutis

VOLUMEN II

Editor académico

Jean Orejarena Torres

Autores

Jean Orejarena Torres, Carmen Ruiz Barrionuevo, Susanne Klengel, Gastón Adolfo Alzate, Michèle Lefort, Gladys Zamudio Tobar, María Eugenia Rojas, Ana Milena Sánchez Borrero, Gabriele Bizzarri, Biagio D'Angelo, Fabio Rodríguez Amaya, Alexander Salinas Castaño, Jacobo Sefamí, Fernando Cruz Kronfly, Gina Ponce de León, Deisy Liliana Cuartas Montero, Martha Canfield, Mario Barrero Fajardo, María del Carmen Porras García y Juan Sebastián Rojas.



Maqroll y el imperio de la literatura : ensayos sobre la vida y obra de Álvaro Mutis. Volumen II / Jean Orejarena Torres [...y otros]. -- Editor Edward Javier Ordóñez. -- Cali : Universidad Santiago de Cali, 2018.

294 páginas ; 17 x 24 cm
Incluye índice de contenido

1. Mutis, Álvaro, 1923-2013 - Crítica e interpretación 2. Ensayos colombianos I. Orejarena Torres, Jean, autora II. Ordóñez, Edward Javier, editor
Co860.4 cd 22 ed.
A1614202

CEP-Banco de la República-Biblioteca Luis Ángel Arango



Maqroll y el imperio de la literatura. Ensayos sobre la vida y obra de Álvaro Mutis. Volumen 2.
© Universidad Santiago de Cali.

© **Autores:** Jean Orejarena Torres, Carmen Ruiz Barrionuevo, Susanne Klengel, Gastón Adolfo Alzate, Michèle Lefort, Gladys Zamudio Tobar, María Eugenia Rojas, Ana Milena Sánchez Borrero, Gabriele Bizzarri, Biagio D'Angelo, Fabio Rodríguez Amaya, Alexander Salinas Castaño, Jacobo Sefamí, Fernando Cruz Kronfly, Gina Ponce de León, Deisy Liliana Cuartas Montero, Martha Canfield, Mario Barrero Fajardo, María del Carmen Porras García y Juan Sebastián Rojas.

1a. Edición 100 ejemplares

Cali, Colombia - 2018

ISBN: 978-958-5522-29-9

ISBN (Libro digital): 978-958-5522-30-5

Fondo Editorial

University Press Team
(Universidad Santiago de Cali)

Carlos Andrés Pérez Galindo
Rector

Rosa del Pilar Cogua Romero
Directora General de Investigaciones
Edward Javier Ordóñez
Editor en Jefe

Fondo Editorial

University Press Team
(Benemérita Universidad Autónoma de Puebla)

Alfonso Esparza Ortiz
Rector
Ángel Xolocotzi Yáñez
Director de la Facultad de Filosofía y Letras

Comité Editorial

Editorial Board

Rosa del Pilar Cogua Romero
Monica Chávez Vivas
Edward Javier Ordóñez
Luisa María Nieto Ramírez
Sergio Molina Hincapie
Saúl Rick Fernández Hurtado
Sergio Antonio Mora Moreno
Francisco David Moya Chaves

Proceso de arbitraje doble ciego:

"Double blind" peer-review

Recepción/Submission:

Octubre (October) de 2017

Evaluación de contenidos/Peer-review outcome:

Febrero (February) de 2018

Correcciones de autor/Improved version submission:

Junio (June) de 2018

Aprobación/Acceptance:

Septiembre (September) de 2018

Diseño y diagramación

Juan Diego Tovar Cardenas
Universidad Santiago de Cali
Tel. 5183000 - Ext. 322
Cel. 301 439 7925

Impresión

SAMAVA EDICIONES E.U.
Tel: (2) 8235737

Distribución y Comercialización

Universidad Santiago de Cali
Publicaciones
Calle 5 No. 62 - 00
Tel: 518 3000, Ext. 323 - 324 - 414



La editorial de la Universidad Santiago de Cali se adhiere a la filosofía del acceso abierto y permite libremente la consulta, descarga, reproducción o enlace para uso de sus contenidos, bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional.

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

CONTENIDO

Presentación.....7

ESTUDIOS DE POESÍA Y PROSA

*La poesía de Álvaro Mutis, una poética del esplendor
y la destrucción*.....11

Carmen Ruiz Barrionuevo

*Ilona llega con la lluvia en los cronotopos de la globalización.
Sobre literatura y espacios transculturales*31

Susanne Klengel

*La derrota insalvable de las ideas: Álvaro Mutis y
Nicolás Gómez Dávila*.....45

Gastón Adolfo Alzate

*Rejas adentro, rejas afuera. Diario y cartas desde la cárcel, entre
realidad y ficción: el ejemplo de Álvaro Mutis*.....71

Michèle Lefort

Los diarios de Mutis o la ruptura del encierro85

Gladys Zamudio Tobar

*Narración, desesperanza y muerte en Ilona llega con la lluvia
de Álvaro Mutis*101

María Eugenia Rojas

*El exilio en la narrativa de Álvaro Mutis. Entre la soledad y el
desarraigo*.....117

Ana Milena Sánchez Borrero

La biblioteca del héroe129

Gabriele Bizzarri

Mutis poeta: Para una mitología del desastre167

Biagio D'Angelo

Gótico tropical: las apuestas de Mutis.....183

Fabio Rodríguez Amaya

*Nafragio, memoria y nostalgia en La última escala del
Tramp Steamer*.....205

Alexander Salinas Castaño

<i>De la desesperanza a la plenitud: La revelación epifánica en la poesía de Álvaro Mutis</i>	217
<i>Jacobo Sefamí</i>	
<i>La Nieve del Almirante: O la agonía del sujeto en la modernidad</i>	235
<i>Fernando Cruz Kronfly</i>	
<i>Álvaro Mutis o “el mito del retorno”</i>	245
<i>Gina Ponce de León</i>	
<i>Mutis: palabras y alegoría en sus espacios poéticos</i>	263
<i>Deisy Liliana Cuartas Montero</i>	
<i>Álvaro Mutis: Poesía onírica y sueños contados</i>	283
<i>Martha Canfield</i>	
<i>Segundo ciclo narrativo mutisiano: las Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero</i>	303
<i>Mario Barrero Fajardo</i>	
<i>Una particular mirada: Álvaro Mutis y su obra</i>	313
<i>María del Carmen Porras García</i>	
<i>Alberto Mussa y Álvaro Mutis: lo sagrado en el sexo en dos novelas de aventuras latinoamericanas (El Enigma de Qaf e Ilona llega con la lluvia)</i>	331
<i>Juan Sebastián Rojas</i>	
<i>Cronología de Álvaro Mutis</i>	353
<i>Premios y distinciones</i>	359
<i>Bibliografía selecta</i>	361
<i>Acerca de los autores</i>	371
<i>Pares evaluadores</i>	385

PRESENTACIÓN

Como se dijo en la presentación a esta obra (primer volumen), este segundo volumen contiene la tercera parte de este proyecto editorial, titulada “Estudios de poesía y prosa”. Bajo este título se agrupan diecinueve contribuciones que estudian a fondo la compleja y unitaria obra literaria de Álvaro Mutis, desde una serie de contextos y e interpretaciones particulares. Las contribuciones aquí presentadas provienen, principalmente, de la autoría de catedráticos de literatura y expertos conocedores de la obra de Mutis, cuya actividad se desarrolla en España, Alemania, Estados Unidos, Francia, Colombia, México, Italia, Venezuela y Brasil.

Construida con una eficaz pero largamente cavilada preparación durante los años ochenta, la saga de novelas que componen las *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero* supone un complejo juego de referencias y relaciones tanto con la obra poética anterior a ella, como con una serie de relatos cortos y obras periodísticas. Gabriel García Márquez no dudó en llamar a este proyecto de Mutis como “uno de los más grandes milagros de nuestras letras”. Aunque, en todo momento Mutis negó la idea de unidad en torno a su obra, en el sentido en que la escritura, a su juicio, fue dando, paso a paso, las coordenadas a seguir, cabe reflexionar acerca de la obra como un todo, como una producción de sentido que tiene su propia coherencia y su modo de acceso. Sobre este punto, cabe preguntarse, además: ¿Qué supone, a nivel de creación artística y poética, este inusual fenómeno? ¿Cómo debe leerse esta obra que establece contrapuntos entre la poesía y la prosa? ¿Cómo deben pensarse y asumirse los diversos planos y escenarios intertextuales presentes en la obra? Los diecinueve estudios aquí presentados ahondan, cada uno a su manera, en torno a estas cuestiones suscitadas. Como apreciará el lector, se dan aquí, en todo caso, diversos diálogos con una obra compleja y apasionante que se mueve ágilmente en los terrenos de

la palabra poética y de la narrativa. Las perspectivas y los análisis que son presentados aquí provienen, en gran medida, de las voces que, internacionalmente, a lo largo de los años han llamado la atención con mayor ahínco sobre la profunda originalidad de la obra mutisiana.

En la presentación de obra expuse las motivaciones, el objetivo, la historia y las personas e instituciones que han hecho posible la gestación de este proyecto editorial. En este segundo volumen he agregado tres “suplementos” que pueden ser de interés tanto para el lector que inicia su camino en la obra de Mutis, como para el lector especializado: Una “Cronología de Álvaro Mutis”, un listado de “Premios y distinciones” y una “Bibliografía selecta”.

Jean Orejarena Torres

Heróica Puebla de Zaragoza, noviembre de 2018



ESTUDIOS DE
POESÍA Y PROSA

LA POESÍA DE ÁLVARO MUTIS, UNA POÉTICA DEL ESPLENDOR Y LA DESTRUCCIÓN*

Carmen Ruiz Barrionuevo
Universidad de Salamanca, España

1. Maqroll el Gaviero, *alter ego* en verso y prosa.

Como imagen expresiva del obligatorio fracaso que constituye la vida, la figura de Maqroll el Gaviero ha acompañado casi desde sus inicios poéticos a la palabra de Álvaro Mutis. Heterónimo, *alter ego*, “esta especie de otro yo que escribe mis cosas”¹, se ha convertido en instrumento, en figura simbólica indispensable de cuanto ha querido volcar en su obra, prosa y verso. La particular consistencia del Gaviero lo convierte en un ser dual, nacido de ensoñaciones literarias que el poeta no ha ocultado: “El Gaviero viene de mis lecturas de Conrad, de Melville (sobre todo de *Moby Dick*); es el tipo que está allá arriba, en la gavia, que me parece el trabajo más bello que puede haber en un barco, allá entre las gaviotas, frente a la inmensidad y en la soledad más absoluta... es la conciencia del barco, los de abajo son un montón de ciegos”. Pero también añade a continuación: “El Gaviero es el poeta. Esto ya lo pienso ahora; en ese tiempo me pareció que el barco en que Maqroll trabajaba, su chamba debió haber sido la de gaviero: es el que ve más lejos y anuncia y ve por los

* Este trabajo forma parte del estudio preliminar de la edición de Álvaro Mutis, *Summa de Maqroll el Gaviero. Poesía, 1948-1997*, editada con ocasión del Premio Reina Sofía que obtuvo ese año (Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1997).

¹ Cf. Bradu, Fabienne. “Vida y biografía”, *Vuelta*, n.º 200, 1993, p. 54.

otros”², con lo que ese *alter ego* asume además una importancia decisiva, algo así como una verticalidad indicativa y catártica, una representación colectiva, en la que tiene mucho que ver la propia experiencia: “No hay nada en Maqroll [...] que no sea mío. Yo no le he puesto a Maqroll nada prestado, no hay un solo rasgo de Maqroll al servicio de un personaje, todo lo que hay en él lo he vivido yo, lo que sale de mí, [...] de mi mundo, de las sustancias que circulan entre el mundo y yo...”³. Entrañablemente vivido y líricamente proyectado, Maqroll va constituyendo a lo largo de varias décadas algo más que una figura simbólica referencial, por su encarnadura humana, por las experiencias que lo acercan al vivir de todos los hombres, por sus deseos, sus esperanzas y sus desesperanzas, por el peregrinaje que condiciona su existir. Porque todo es peregrinaje en Maqroll, todo es viaje, con lo que la trayectoria de su vida, tan fabulada en la prosa, alcanza un desarrollo mítico, pero también se convierte en paradigma del comportamiento humano desde la perspectiva de lo ético que conlleva su esencia. El personaje ostenta un componente intemporal que nos hace evocar su ascendiente romántico, pero del mismo modo el forjado modelo clásico, el del viajero Ulises que surca los mares entregado a su destino, asumiendo también el riesgo de su propia libertad al aceptar otros itinerarios; por eso se ha señalado que su trayectoria vital puede ser entendida como “un proceso de depuración espiritual hacia el desprendimiento, el despojo y la soledad, y, en definitiva, hacia la muerte”⁴, siempre dentro de un margen modelado con el conocimiento y el escepticismo de lo inevitable de la aceptación.

Pero si en su ser es intemporal, Maqroll el Gaviero en gesto y perspectiva está inevitablemente ligado a nuestro siglo, su espacio es el que vivimos; su carácter de antihéroe le hace valer su independencia y lo lleva a perseguir múltiples objetivos

² Sheridan, Guillermo. “La vida verdaderamente vivida...”. En: Mutis, Álvaro. *Poesía y Prosa*. Santiago Mutis Durán editor, Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1982, p. 644.

³ *Ibid.*, p. 636.

⁴ Canfield, Martha. “Álvaro Mutis, soñador de navíos”, *Hispanérica*, XXIII, n° 67, 1994, p. 105.

y a fracasar siempre⁵. Sus hechos y sus pensamientos inundan también de un característico componente épico a los poemas de Mutis cuya proximidad a la prosa ha sido advertida muy pronto, pero que sobre todo convierte en unitario por su intervención en el mundo de su narrativa y de su poesía. Es así como la poesía de Mutis se va a ir orientando en la configuración de un “héroe”⁶, desarrollo del paradigma antiguo, pero que es también su contrafigura, su trágico espejo, más acorde con la filosofía escéptica y desesperanzada del hombre de nuestro siglo.

La figura del Gaviero se torna pronto necesaria en la poesía de Álvaro Mutis, su primer libro *La balanza* (1948), realizado en colaboración con Carlos Patiño y perdido a poco de su publicación en el estallido de violencia que sucede al asesinato del jefe de los liberales de izquierda Jorge Eliecer Gaitán, aparece ya la “Oración de Maqroll”⁷, título que después recupera en su segunda colección poética *Los elementos del desastre* de 1953. En la “Oración de Maqroll”, se da vida a un personaje exento de encarnadura física, definido por el hecho fundamental de su voz, a través de la cual expone la experiencia habida en el transcurso de su vivir. La voz de Maqroll se constituye, en este primer poema, al mismo tiempo, en oración y ruego, que se disuelve desde los primeros momentos en una serena ironía, al recubrir el cotidiano rito que se aconseja “como antídoto eficaz contra la incredulidad y la dicha inmotivada”. Pues como contrafacto religioso, la supuesta oración propone ruegos que evidencian casi siempre lo inevitable del mal en el mundo (“Haz que todos

⁵ Aunque ya se han señalado las visibles conexiones con los famosos personajes de Herman Melville y Joseph Conrad, dentro de nuestra lengua es difícil olvidar las afinidades que muestra con el personaje de Larsen en *El astillero* (1961) y *Juntacadáveres* (1964) de Juan Carlos Onetti. Ha llamado la atención sobre ello: Eyzaguirre, Luis. “Álvaro Mutis o la transitoriedad de la palabra poética”, *Inti*, n° 18-19, 1984, p. 89, y posteriormente en “Transformaciones del personaje en la poesía de Álvaro Mutis”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XVIII, n° 35, 1992, p. 47.

⁶ Ernesto Volkening ha señalado que, sobre el elemento lírico, actúa de contrapeso “el elemento épico, tan recio y avasallador, de una obra propensa a tornarse *chanson de geste*”. (“El mundo ancho y ajeno de Álvaro Mutis”. En: Mutis, Álvaro. *Summa de Maqroll el Gaviero, Poesía 1948-1988*. México: F.C.E. 1990. p. 13.

⁷ “...es curioso anotar que el tercer poema que yo publico en mi vida es ya sobre Maqroll. Se llama ‘Oración de Maqroll el Gaviero’: aparece en el primer libro que yo publiqué, se llama *La balanza*”. Cf. Rodríguez Amaya, Fabio en entrevista con el autor: *De Mutis a Mutis, para una ilícita lectura crítica de Maqroll El Gaviero*. Imola: University Press Bologna, 1995, p. 22.

conciban mi cuerpo como una fuente inagotable de tu infamia”); la posibilidad tan sólo de un bien fugaz, (“¿Por qué quitaste a los ciegos su bastón con el cual rasgaban la densa felpa de deseo que los acosa y sorprende en las tinieblas?”); la imposibilidad de ser oído, la constatación de la inutilidad de todo ruego a lo trascendente, de ahí la carga afectiva, casi grotesca, de la petición final en la que imprecatoriamente se pide al Señor “la gracia de morir envuelto en el polvo de las ciudades, recostado en las graderías de una casa infame e iluminado por todas las estrellas del firmamento” –sorprendente petición que expresa en su violencia el único fin posible para los seres menesterosos abandonados a su suerte en el mundo–. La “casa infame”, ha llegado a interpretar Martha Canfield, puede ser también un “espacio sagrado”⁸ porque es el único lugar posible al alcance de seres limitados, en los que se produce la realización de su destino, y al mismo tiempo la purificación de su propia existencia. En todo caso parece evidente que en este poema tenemos ya diseñada la ética anticonvencional de Maqroll, quien en efecto, como recuerda al Señor, “ha observado pacientemente las leyes de la manada”, y también las características fundamentales de un personaje que en la aceptación de su miseria como centro productivo de su mayor caudal existencial –el único posible porque integra la humillación de estar vivo, que sostiene su soberbia y su fuerza–, se impone una existencia errante mediante descabellados y siempre fracasados proyectos. Y todo en torno a una absoluta soledad. O como ha interpretado con acierto Guillermo Sucre: la infamia que asume Maqroll “es la de saber –y decir– que la muerte lo infecta todo. Su rebelión no consiste en oponer este mundo al otro, sino en verlos a ambos como algo finalmente vacío. Su obediencia tiene, entonces, un alcance devastador. La verdadera ley de la manada, que él observa, no es otra que la ley de la muerte”⁹. Rasgos todos que convertirán a Maqroll el Gaviero en promontorio emergente de una visión poética que Mutis comienza a elaborar por estos años.

⁸ Canfield, Martha. En: *Álvaro Mutis* Pedro Shimose coordinador. Madrid: Eds. Cultura Hispánica, 1993, p. 24.

⁹ Sucre, Guillermo. “El poema: una fértil miseria”. En: *La máscara, la transparencia*. Caracas: Monte Ávila Eds., 1975, p. 373.

Esta misma línea se evidencia –aunque no se cite directamente a Maqroll– en otro texto de la misma fecha, “El viaje” (1948), en el que el sujeto poético encarna en un conductor de trenes. Tenemos ya aquí la característica ambigüedad de la obra de Mutis, la proximidad de la poesía al relato, la belleza del realismo tropical que se deshace en sorpresivas imágenes que traducen cuanto de maligno resulta inherente a la naturaleza de seres tan deslumbrantes: La “música del cuarto vagón”, la “tierra sembrada de jugosas guanábanas”, las “hermosas mujeres de mirada fija”, dan paso al otro oficio del conductor, el de sepulturero de ancianos fallecidos o jóvenes celosos envenenados por sus compañeros. Por ello el misterioso tren de vagones pintados “de amarillo canario”¹⁰ puede ser también un correlato destartalado y brillante de la vida: un recorrido de incierta seguridad en el que se suceden los momentos de felicidad, de tristeza y de dolor, y en el que la muchedumbre se ordena en un caos establecido:

En el primero iban los ancianos y los ciegos; en el segundo los gitanos, los jóvenes de dudosas costumbres y, de vez en cuando, una viuda de furiosa y postrera adolescencia; en el tercero, viajaban los matrimonios burgueses, los sacerdotes y los tratantes de caballos; el cuarto y último había sido escogido por las parejas de enamorados, ya fueran recién casados o se tratara de alocados muchachos que habían huido de sus hogares.

No puede negarse que, aunque no expresamente nombrado, el sujeto poético de “El viaje” responde al paradigma de Maqroll, así como varios de los poemas de *Los elementos del desastre* responden a la persistencia de su voz, porque ya el personaje ha creado un modo, un clima que invade por ejemplo a la doliente presencia femenina de “204”, o al titulado “Hastío de los peces” donde el sujeto poético es “celador de trasatlánticos en un

¹⁰ Véase el testimonio que cita Fabio Rodríguez Amaya, *De Mutis a Mutis, op. cit.*, pp. 35-36: “...es un viaje que hice con una frecuencia enorme. Es el que se hace desde Bogotá hasta Ibagué en ferrocarril [...] quise registrar los recuerdos de este viaje, dándoles esta dimensión fantástica”.

escondido y mísero puerto del Caribe”, o la visión desolada de “Los elementos del desastre” donde “los guerreros cruzan países y climas con el rostro ensangrentado y polvoso y el rígido ademán que los precipita a la muerte”, o más todavía en “El húsar”, en el que se combina una doble faz, la aureola de un glorioso pasado casi mítico con un presente de soledad entregado a la molición (“Gloria del húsar disuelta en alcoholes de interminable aroma”), en espera del fin de sus días vencido por la disolución de sus costumbres, para concluir sepultado bajo “poderes ajenos a su estirpe maravillosa y enérgica”¹¹. Del mismo abolengo parecen otros personajes, como el desarrollado en “La muerte de Matías Aldecoa”¹², y mucho se asemeja la trashumancia vital de Maqroll a la de “La muerte del capitán Cook” de *Los trabajos perdidos* (1965), pero también es cierto que otros varios de los poemas de este último libro constituyen una experiencia interna que puede atribuírsele sin esfuerzo, o puede adjudicársele como autoría al *álter ego* de Maqroll, es el caso de “Poema de lástimas a la muerte de Marcel Proust”.

Pero previamente, en 1955, había aparecido en la revista *Mito*, otra breve compilación: *Reseña de los Hospitales de Ultramar*, que contenía los poemas “El hospital de la bahía”, “El hospital de los soberbios”, “Fragmento” y “Las plagas de Maqroll”¹³. Varios años después, en 1959, publica en la misma revista, bajo el título de *Memoria de los Hospitales de Ultramar*

¹¹ Comenta este poema Guillermo Sucre, op. cit., pp. 368-369: “El húsar” es el poema –la novela– del deseo y del orgullo que no pactan: un ser que prefiere perderse en su propia intensidad (la selva, la mujer) antes que aceptar reconciliarse no sólo con la costumbre sino también con la imagen de él que los otros quisieran fijar, volver ya convencional, aceptable”.

¹² Se trata de un heterónimo del poeta colombiano León de Greiff (1895-1976), cuya obra Mutis ha reconocido como decisiva en algún momento de su juventud. El uso de verso y prosa para la poesía así como la creación de heterónimos fue una costumbre en De Greiff. Véanse las opiniones de Hernández, Consuelo. *Álvaro Mutis: Una estética del deterioro*. Caracas: Monte Ávila Eds., 1996, pp. 46-49. Sin embargo nos parece que Mutis tiene presente en este momento la primera de las *Prosas de Gaspar* (1937) a la que parodia: “No en Mossul ni en Bassora, ni Samarkanda. No en Karlskrona, ni en Abylund, ni en Stockholm, ni Kopenhagen [...] Ni en Thulé, ni Erewhon, ni Taprobana. Ni en Utopía o Laputa o Netupiromba [...] Ni en ninguna Ciudad de ensoñación, ni en ninguna moderna factoría [...] pero sí en un adormilado villorrio de los Andes, vio la luz (del sol o de la luna y las constelaciones, o del familiar velón) el amigo Aldecoa” (Greiff, León de. *Obras Completas*. Bogotá: Tercer Mundo, 1974, tomo I, p. 269).

¹³ Cf. Rodríguez Amaya, Fabio. *De Mutis a Mutis*. op. cit., pp. 93 y 177, quien localiza esos poemas en la revista *Mito*, I, 2, 1955, pp. 72-76.

“Las plagas de Maqroll”, “El coche de segunda”, “Fragmento”, “El hospital de los soberbios”, “El mapa” y “Moirologhía”¹⁴; posteriormente, y desde 1973 con la compilación de su obra poética, *Summa de Maqroll el Gaviero*, este grupo de poemas pasa a constituir la segunda parte de *Los trabajos perdidos*, con el título primero de *Reseña de los Hospitales de Ultramar*, añadiendo tres poemas nuevos con el largo epígrafe de “Se hace un recuento de ciertas visiones memorables de Maqroll el Gaviero, de algunas de sus experiencias en varios de sus viajes y se catalogan algunos de sus objetos más familiares y antiguos”¹⁵. Es en este conjunto de poemas donde se redondea la figura del Gaviero y se intentan ofrecer, ya de modo más unitario los rasgos de su personalidad, sobre todo en lo que atañe a su faceta de relator del maravilloso y aceptado desastre que la vida significa. A esta intencionalidad responden la breve presentación de los poemas en la que se explica que “pertenecen a un ciclo de relatos y alusiones tejidos por Maqroll el Gaviero en la vejez de sus años, cuando el tema de la enfermedad y la muerte rondaba sus días”, así como la explicación de lo que entiende el Gaviero como “Hospitales de Ultramar”: “males, angustias, días en blanco en espera de nada, vergüenzas de la carne, faltas de amistad, deudas nunca pagadas, semanas de hospital en tierras desconocidas curando los efectos de largas navegaciones por aguas emponzoñadas”. Y todo ello se cumple hasta configurar una sensibilidad especialmente atenta a la captación del espíritu de descomposición de las cosas y seres. Los hospitales son lugares contradictorios en su dualidad, son recintos de atractiva belleza, que ocultan, irónicamente, todo el espectro del dolor humano. No sorprende por eso el tono del “Pregón de los hospitales” que abre la colección donde una vez más reaparece el mismo tono irónico –aquí crecido en el sarcasmo– de las letanías blasfematorias de la “Oración de Maqroll”:

¹⁴ *Ibid.*, pp. 94 y 177. Rodríguez Amaya vuelve a situar los poemas en *Mito*, V, 26 (1959) pp. 103-110, y al mismo tiempo pone en duda de la existencia de la separata de *Mito* con el mismo título.

¹⁵ Los poemas se titulan “Soledad”, “La carreta”, y “Letanía”. Mutis, Álvaro. *Summa de Maqroll el Gaviero (Poesía 1947-1970)*. Barcelona: Barral Editores, 1973, pp. 165-168.

¡Miren ustedes cómo es de admirar la situación privilegiada de esta gran casa de enfermos!

¡Observen el dombo de los altos árboles cuyas oscuras hojas, siempre húmedas, protegidas por un halo

de plateada pelusa, dan sombra a las avenidas por donde se pasean los dolientes!

[...]

¡Entren todos a vestir el ojoso manto de la fiebre y conocer el temblor seráfico de la anemia

o la transparencia cerosa del cáncer que guarda su materia muchas noches,

Llamada o pregón doliente en el que Maqroll anima a sus iguales a cumplir una especie de macabra danza que tendrá como desenlace “el noviciado de la muerte” y el fin de toda esperanza; una filosofía de los sentidos sobre la que se impone el escepticismo, porque la vida se le revela en el esplendor más lujoso que corresponde al cumplido tópico de la naturaleza tropical pero tras cuya máscara se percibe la degradación, la inevitabilidad de la corrupción de la materia: “¡Qué ironía el olor saludable y salinoso de las grandes extensiones, moviéndose preso entre la inmundicia de nuestros males y la agridulce mueca de las medicinas!” (“El hospital de la bahía”). A través de Maqroll, ha advertido Mária Russotto, el poeta nos comunica un estado de postración profundo e irreversible, y añade que el espacio en el que peregrina recuerda el paisaje de ruinas y desolación de *The Waste Land* (1922) de Eliot, aunque no sea propiamente una tierra calcinada y seca, sino que se recrea en el sopor macerante de la selva tropical¹⁶. Porque a diferencia de Eliot, no se apoya directamente en la deshumanizada sociedad

¹⁶ Cf. Russotto, Mária. “Álvaro Mutis: a poética da prostração”. *O Estado de Sao Paulo*, (2-3-1991) VIII, 551, p. 9, donde señala esa aproximación indicando otras afinidades como el hibridismo de la prosa, el gusto por las formas dramáticas al interponer ante el lector la voz de un personaje imaginario, un yo dramático o tercera voz, y recordando a T.S. Eliot, “Las tres voces de la poesía”. En: *Sobre poesía y poetas*. Barcelona: Icaria, 1992, p. 95, pero que en Mutis termina devorando con su melancolía cualquier otra perspectiva o visión.

moderna, sino en un itinerario de lo natural en el que acecha la enfermedad y la descomposición; por ello la poesía de Mutis construye un recinto específico, palúdico, infeccioso e infernal, traicionero en sus arenas movedizas, donde se desdibujan los asideros de lo temporal y de lo histórico para ampliarse ganando una dimensión universal.

También el dualismo de lo temporal alienta tras la irónica mirada del Gaviero que contrapone los recuerdos de la infancia al presente de la vejez, la soledad y la decrepitud, así como se constata poseedor del mismo espíritu viajero que en este momento contrasta con el obligado estatismo de la vida en los Hospitales donde cura sus heridas: allí, en el manto vegetal, fuera del tiempo, el Gaviero conoció su futuro “y le fue dado ver, en toda su desnuda evidencia, la vastedad de su miserable condición” (“La cascada”). El tren, las vagonetas, la carreta, que aparecen en estos poemas, son todos ellos conductos de escape que en realidad persiguen un medio de acceder a un inalcanzable Paraíso perdido, pero que sin embargo también participan de la decrepitud intrínseca a todo lo vivo. Ante ello la dualidad temporal resuelve y pacifica el doloroso presente actuando como bálsamo un pasado recordado, aunque con la conciencia de que la muerte está siempre presente como condición de seres y cosas, en espera de resolverse en la agonía irremediable; pues todo acaba siempre en la desgracia. Este mundo de Maqroll se construye potenciando un realismo lírico que desde sus primeros poemas, épicos y reflexivos, nos hacen percibir la futilidad de la división genérica al tratar de la obra del escritor colombiano.

Si bien el personaje está trazado en esta última colección con rasgos ya definitivos, es en el libro siguiente, *Caravansary* (1981), donde se nos ofrece una somera, pero significativa descripción física, al situarlo en el destartalado refugio para los caminantes que constituye “La Nieve del Almirante” que da título al poema:

Al tendero se le conocía como el Gaviero y se le ignoraban por completo su origen y su pasado. La barba hirsuta y

entrecana le cubría buena parte del rostro. Caminaba apoyado en una muleta improvisada con tallos de recio bambú. En la pierna derecha le supuraba continuamente una llaga fétida e irisada, de la que nunca hacía caso.

En este mismo libro tenemos más noticias de sus trabajos y desdichas, como el pormenorizado relato de sus experiencias como velador de una mina abandonada en el poema “Cocora” o los pensamientos y los trabajos desarrollados en el titulado “En los esteros”, donde al fin encuentra la muerte: “El Gaviero yacía encogido al pie del timón, el cuerpo enjuto, reseco como un montón de raíces castigadas por el sol”; pero su paradigma persiste en otros personajes evocados que en esos poemas adoptan también apariencia de dobles de sus trabajos y desgracias: los múltiples personajes convocados en “Caravansary”, a los que hace referencia la “Invocación” final; el personaje central de “El sueño del Príncipe-Elector”, o el poeta Pushkin (1799-1837) en “La muerte de Alexandr Sergueievitch”. Muere entonces Maqroll al final de *Caravansary*, sin que Mutis pueda evitarlo –tan grande es la decrepitud que lo acosa– pero reaparece en dos poemas de *Los emisarios* (1984): “La visita del Gaviero” y “El cañón de Aracuriare”. El primero nos lo presenta cansado y transformado, algo espectral en sus rasgos, con unos hombros inexpresivos “como si ya no tuvieran que sobrellevar el peso de la vida, el estímulo de sus dichas y miserias”, pero con la misma insistencia al continuar repasando sus andanzas, o recordando sus fracasados encuentros, que en esta ocasión presentan un sesgo de inevitable recuento final. Del mismo tono es “El cañón de Aracuriare” donde el Gaviero realiza también el examen de su vida y se apunta la existencia de un diario, con lo que el personaje refuerza el poder de la palabra oral y proyecta la escritura de los textos posteriormente atribuidos. Los dos poemas citados constituyen un enlace evidente con la narratividad que se expresa en sus novelas a partir de 1986

y cuyo primer título es *La Nieve del Almirante*¹⁷, pues no sólo esboza aventuras posteriores sino que aparece como autor de otros textos –investigaciones, reflexiones, diarios, cartas de juventud– que propiciarán la extensión de la autoría de Maqroll a obras varias en verso y en prosa, con lo que el personaje cobra una dimensión productiva de centro escritural, vértice que genera otros motivos, otros personajes, otros textos.

Los siguientes libros poéticos, a partir de *Los emisarios*, prescinden de la figura de Maqroll aunque el sujeto poético asume igualmente su carácter errante; es indicativo que al comienzo de este libro, que incluye los dos poemas ya citados de Maqroll recuperado, se coloque “Razón del extraviado” cuyo motivo central es el tema del viaje –como si se quisiera dar extensión y permanencia al sujeto poético de uno de los más definitorios rasgos maqrollianos– y así tal motivo permanece como condición expresa del sujeto poético de los textos posteriores: “Es entonces cuando el río me confirma en mi irredenta condición de viajero / dispuesto siempre a abandonarlo todo para sumarse el caprichoso y sabio dominio de las aguas en ruta” (“Nocturno V”). Y es que a partir de este momento la figura del Gaviero invade el espacio de la prosa recuperando incluso los títulos de sus poemas: *La Nieve del Almirante* (1986), *Un bel morir* (1989); y en títulos nuevos: *Ilona llega con la lluvia* (1987), y en aventuras más o menos directas en *La última escala del Tramp Steamer* (1988), *Abdul Bashur, soñador de navíos* (1991) y en *Tríptico de mar y tierra* (1993); todas ellas reunidas en este último año, 1993, en dos volúmenes con el título general de *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*. De este modo el personaje ha ido ampliando su espacio para hacer posibles sus confidencias y ensoñaciones, reales o imaginarias.

¹⁷ Los dos poemas citados, junto con otros del libro precedente, pasan a formar parte de la última sección de *La Nieve del Almirante* titulada “Otras noticias sobre Maqroll el Gaviero”, el orden es el siguiente: “Cocora”, “La nieve del almirante”, “El Cañón del Aracuriare” y “La visita del Gaviero” (Mutis, Álvaro. *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*. Madrid: Siruela, 3ª ed. 1996, vol I, pp. 93-107).

En definitiva, el personaje de Mutis, que fue creado como un eficaz instrumento expresivo, ha llegado a constituirse en algo esencial y definitivo en la obra del autor colombiano, por eso ha llegado a decir Mario Benedetti que “Mutis inventa a Maqroll el Gaviero como García Márquez a Macondo, Onetti a Santa María, Rulfo a Comala” porque “Maqroll es también una región de lo imaginario”¹⁸. Condicionado por el entramado de reglas que Mutis le impone y su significativo carácter trashumante, Maqroll genera una visión intuitiva del mundo, muchas veces en el borde del delirio y la fiebre, pero con la visión lúcida de quien se desplaza ya por el final del camino.

2. La construcción de una poética.

La poesía de Álvaro Mutis reivindica la épica y lo narrativo en estos tiempos en que la lírica no goza más que de muy reducidos círculos de lectores; pero en contrapartida, lo narrativo de su obra novelesca nunca abandona la intensidad de la lírica, con lo que el tono unitario de su obra se concentra en lo poético.

El rigor y el continuo empeño con la palabra constituyen la raíz de su quehacer; el propio autor ha hablado de la elaboración de sus poemas y de la dificultad que entraña la fidelidad al trabajo poético: “Yo los pienso mucho. Primero llegan imágenes que se van volviendo recurrentes, pero jamás las traduzco en frases de prueba. Cuando tomo el lápiz, o me siento frente a la máquina, es ya para escribir un esquema del poema completo. [...] Lo que viene después es una batalla con las palabras”¹⁹. Por ello para definir ese nacimiento del poema se vale de una frase de su admirado Neruda: “Mis criaturas nacen de un largo rechazo”²⁰. Sin embargo la poesía sigue siendo el más completo de los conocimientos, y la concibe como creación del instante que se erige en resumen del mundo. El poema es el centro en el

¹⁸ Benedetti, Mario. “La urticaria intelectual”, *El País*, (17-9-1991) p. 29.

¹⁹ Quiroz, Fernando. *El reino que estaba para mí. Conversaciones con Álvaro Mutis*. Santafé de Bogotá: Grupo Editorial Norma, 1993, p. 40.

²⁰ Lo recuerda Consuelo Hernández al referirse a la poética del autor: *Álvaro Mutis: una estética del deterioro*. op. cit., p. 109.

que converge, y es por eso raíz, centro productivo y obligado de cuanto Mutis ha ido publicando; funciona como otra forma de realidad, que debe lograrse con esfuerzo, pero con la consciencia de su fragilidad y de la insuficiencia del acto de creación a través del instrumento del lenguaje; por eso el poema surge casi siempre como testimonio y respuesta, tras muchos intentos frustrados en los que la voluntad del sujeto se impone. Bajo esta tensa lucha se ejercita el trabajo poético que nace también de un cuestionamiento de la eficacia de la palabra y de las posibilidades que el poema tiene de encarnar la realidad. El poema nace así con su vestidura propia, en torno a la pauta amplia del verso libre que se desborda en su extensión hacia la prosa, lo que hace inútil la división de límites entre poesía y prosa, pero también la división de los géneros, de cuanto puede ser dramático, épico y lírico²¹; caben en el espacio de la hoja en blanco que habita el poema el tono conversacional, pero también los paradigmas de la intertextualidad y de ciertas retóricas, como la parodia de las letanías litúrgicas, el gusto anafórico, y lo que resulta en extremo relevante, en ese espacio verbal la imagen se yergue en dueña de un ámbito en el que ostenta su plena libertad: abundantes enumeraciones, a menudo caóticas, acumulaciones calculadas de imágenes, en las que la belleza desemboca o compite con su otra cara de destrucción. Esta tendencia a la narratividad y la desconfianza respecto a las posibilidades del lenguaje –el poema no deja de ser un objeto verbal– son rasgos compartidos con otros poetas hispanoamericanos, pero como en ellos también es el deseo de comunicabilidad lo que le lleva a deshacerse de cualquier tentación de localismo. Sus procedimientos y su temática trascienden ese riesgo.

El funcionamiento de la específica manera de Mutis fue entendido bien por Octavio Paz, cuando al referirse a los poemas de *Memoria de los hospitales de ultramar* en 1959, identificó algunos de los rasgos constitutivos de su poesía:

²¹ Consuelo Hernández observa varios rasgos definitorios del poema desde sus inicios: el uso indistinto del verso y la prosa, el elemento narrativo, la inclusión en varios de ellos de una historia con personajes principales y secundarios, y una estructura que les posibilita ser leídos como pequeños relatos o cuentos (*Ibid.*, p. 114).

“la precisión en el horror chabacano; la alianza del esplendor verbal y la descomposición de la materia [...]; el gusto por las cosas concretas e insignificantes que, a fuerza de realidad, se vuelven misteriosas; [la] creación de lo maravilloso por el brusco descenso de imágenes gratuitas y carentes de significado, aunque dueñas de un inexplicable hechizo, en el centro de una realidad conocida”²². Un modo en el que la dualidad y el contraste se armonizan en la ambigüedad y la incertidumbre como constante del propio espacio creado.

El mismo poeta desvela como vértice de su inquietud poética su poema “La creciente” que aparece fechado entre los años de 1945 a 1947: “Se me ocurrió convertir en palabras todas las emociones que guardaba adentro, intactas, sobre mi experiencia con la creciente del río Coello: ese espectáculo de una naturaleza alebrestada que va despidiendo y contagiando su energía a su alrededor. El texto se llamó ‘La creciente’, y siempre lo he tenido como el primer poema que publiqué”²³. “La creciente” constituye en efecto una temprana poética en la que el procedimiento de la enumeración caótica de seres, sensaciones y cosas concitan una fluencia, un transitar desde la nada a la abundancia, significativamente unida a la corriente y al rumor productivo del agua; restos de vida y de muerte propician el nacimiento a la fertilidad de la memoria:

Transito los lugares frecuentados por los adoradores del cedro balsámico, recorro perfumes, casas abandonadas, hoteles visitados en la infancia, sucias estaciones de ferrocarril, salas de espera.

Todo llega a la tierra caliente empujado por las aguas del río que sigue creciendo: la alegría de los carboneros, el humo de los alambiques, la canción de las tierras altas, la

²² Paz, Octavio. “Los hospitales de ultramar”, fue incluido en la primera edición de *Puertas al campo* (1966). Citamos por la edición de Barcelona: Seix Barral, 1981, p. 109.

²³ Quiroz, Fernando. *El reino que estaba para mí*. op. cit., p. 46. Otro poema de contextura meta-poética es “Programa para una poesía” que data de 1952, y que también está incluido en la sección de sus primeros poemas, pero el autor le concede poca importancia, tal vez por su carácter menos expresivo y tanteador. Cf. Rodríguez Amaya, Fabio. *De Mutis a Mutis*, op. cit., p. 40).

niebla que exorna los caminos, el vaho que despiden los bueyes, la plena, rosada y prometedora ubre de las vacas.

Resulta por ello y significativo que desde la edición mexicana de la *Summa de Maqroll el Gaviero* (1990), tal poema abra la compilación de su obra poética reunida. Ello evidencia también la importancia de los elementos naturales en la poesía de Mutis. Pero si en “La creciente” hay un empeño por objetivizar esa poética, por volcarla a través del abigarrado mundo de lo natural, en un poema posterior, “Una palabra”, aunque procedente de *La balanza*, incluido también en *Los elementos del desastre*, encontramos ya la referencia conscientemente metaliteraria; la palabra hallada es conducto y guía, y sin embargo no se erige nunca como superior a la vida, aunque no deje de ser la espoleta que pone en alerta esa acción, “una densa marea nos recoge en sus brazos y comienzo el largo viaje entre la magia recién iniciada”. Es al final de este poema en el que Mutis concentra el vértice desde el que emerge la poesía, una poesía nacida de las carencias, de la percepción existencial de la fragilidad humana: “Sólo una palabra. / Una palabra y se inicia la danza / de una fértil miseria”. Pero es al final de este mismo libro, en el poema “Los trabajos perdidos”, donde se completa de mejor manera la visión poética del autor. El poema nace de un oscuro túnel en el que acechan multitud objetos, sensaciones y pasiones, pero su fin es el espacio de la página, de la que depende, y es allí donde se establece como criatura sustitutiva, condenada las más de las veces al fracaso: “La poesía substituye, / la palabra substituye, / [...] / la derrota se repite a través de los tiempos / ¡ay, sin remedio!”. Porque el poema no tiene que ver con el mundo de lo real, sino con otro mundo incierto, inasible, casi imposible. De ahí sus palabras: “...Pero si acaso el poema viene de otras regiones, si su música predica la evidencia de futuras miserias, entonces los dioses hacen el poema. No hay hombres para esta faena”. La dificultad de la aprehensión poética se fundamenta en este carácter misterioso de su origen y en su dimensión atemporal, Mutis ha recordado que “La poesía no tiene tiempo,

la poesía es una creación mágica que tiene mucho que ver con una cierta demoníaca condición de ciertos seres de dejar en las palabras el testimonio de su desgracia, de su vida, de sus pequeñas felicidades, de sus ilusiones y de su muerte. [...] bien poco tiene que ver con el curso del tiempo, con el pasado, con el presente, o con el futuro”²⁴. Esta inalterabilidad de lo poético se traduce en un mayor riesgo para el poeta, cuyo trabajo se convierte en un esfuerzo imposible, angustioso y sangriento, “Pasar el desierto cantando, con la arena triturada en los dientes y las uñas con sangre de monarcas”, o soportar “Los días partidos por el pálido cuchillo de las horas, los días delgados con el manantial que brota de las minas”. Se advierte un tono desolado y desasosegado que recuerda ciertas inflexiones nerudianas del poema “Arte poética”²⁵ de la *Residencia en la tierra I*, lo que de nuevo se convierte en afinidad y homenaje. Pero el poema “Los trabajos perdidos” no se ancla en la inconcreción expresiva del poema del chileno, y abarca todos los aspectos de lo poético, desde el origen abigarrado y confuso, a la necesidad de la hoja en blanco como soporte; desde el carácter autónomo de lo poético frente al mundo de lo real que no lo limita –aunque lo tenga en cuenta como referencia– al componente excepcional que posee lo poético como emanado de otras regiones; también deja constancia del carácter del oficio del poeta, de su trabajo doloroso ante los elementos con los que construye su obra –porque si el poema es en sí un mundo autónomo, depende sin embargo de un entorno del que emergen las percepciones– es decir que se elabora con las imágenes de un mundo inaprensible en su esencia, en constante demolición y abandono (“Todo aquí muere lentamente, evidentemente, sin vergüenza: hasta los rieles del tren se entregan al óxido y marcan la tierra con infinita ira paralela y dorada”). La parte final del poema viene a ser un intento de concreción mayor, incluso una tentativa de definición de lo poético: “Poesía: moneda inútil que paga

²⁴ Zapata, Miguel Ángel. “Alvaro Mutis: Pensando con los dedos, con las manos...”. *Inti*. n°s 26-27, 1987, p. 263.

²⁵ Neruda, Pablo. *Residencia en la tierra*. Hernán Loyola editor. Madrid: Cátedra 1991, pp. 133-134.

pecados ajenos con falsas intenciones de dar a los hombres la esperanza”, pero de nuevo el obstáculo máximo sigue siendo la palabra encubridora, infiel, de esos escasos momentos logrados, ellos se conciben en un instante que Mutis enumera a través de cinco imágenes insólitas en recurrencia igualmente anafórica: “es el poema”. Por eso la conclusión poética final sigue valorando la pervivencia del poema como “hecho desde siempre” frente a la incapacidad, el dolor y la angustia del sujeto poético que intenta plasmar el instante.

El mismo desarrollo paralelístico y anafórico que se percibe en el anterior poema, conforma la totalidad de otro de los textos incluidos en *Los trabajos perdidos*, “Cada poema”. En él las imágenes traducen también la materia de la poesía y por tanto de su expresión: el poema. La inevitable fugacidad de las cosas, “Cada poema un pájaro que huye / del sitio señalado por la plaga”; el demolimiento visible del mundo, y el proceso de la muerte, “Cada poema un paso hacia la muerte, / una falsa moneda de rescate”; el hastío de los seres, el estremecimiento del dolor, “Cada poema nace de un ciego centinela / que grita al hondo hueco de la noche / el santo y seña de su desventura”; son todas ellas imágenes que traducen el empeño del poema como “cotidiano sudario del poeta”.

Esta concepción poética como revelación de un instante tiene en la prosa su correlato más amplio, y así la estética que envuelve al mundo de Maqroll tiene mucho que ver con esas percepciones, las imágenes van trazándose en haces más complejos y conforman personajes que elevan el espacio del poema a la ordenación del relato. Esta consciencia es visible en un poema como “Caravansary” donde el primer fragmento poético nos señala el espacio acotado, situando los personajes del mundo exótico rescatado en el que los caravaneros que mascan las hojas de betel van creando otros espacios imaginarios posibles, brutalidad y belleza en contacto, fragmentos a su vez de voces que conforman una amalgama indiscernible; son imágenes que se vuelcan en los fragmentos subsiguientes hasta el fragmento décimo. Pero lo que aquí nos interesa es cómo el

poema se torna decididamente autorreferencial, plegándose en su propio espejo en la “Invocación” final:

¿Quién convocó aquí a estos personajes?
¿Con qué voz y palabras fueron citados?
¿Por qué se han permitido usar
el tiempo y la substancia de mi vida?
[...]
No sé, en verdad, quiénes son,
ni por qué acudieron a mí
para participar en el breve instante
de la página en blanco.

Este poema publicado en *Caravansary* de 1981 expresa claramente la extensión de los límites de la poesía en Mutis, la necesidad de espacios que en este caso recuerdan cómo hay en su poesía una potencialidad dramática –el efecto teatralizado del poema citado lo evidencia– que en los años subsiguientes va a resolverse por el camino de la narrativa y, más en concreto, por el desarrollo de uno de los personajes que ha ido alcanzando mayor fuerza expresiva: Maqroll el Gaviero.

Poesía y prosa en verdad estuvieron siempre juntos en la obra de Mutis, y ello no ha hecho más que completar las posibilidades del autor sin traicionar su origen, ya que sus novelas están siempre surcadas por un largo aliento lírico que nace de su preferencia por el desarrollo épico. Según Mutis las novelas de Maqroll “han sido contadas” incluso antes de la escritura de los poemas y son como anuncios anteriores a la escritura de la poesía²⁶. Lo único seguro es que el escritor se empeña en proporcionar la misma urdimbre, relacionando por medio de vasos comunicantes la prosa y el verso. De ahí la repetición de títulos en prosa y verso, *La Nieve del Almirante*, *Un bel morir*, el rescate e inserción de poemas en la prosa novelesca del que puede ser ejemplo sintomático el “Apéndice” de la última

²⁶ Sobre esta proximidad de la poesía a la prosa en la obra de Mutis pueden consultarse: Balza, José. “Mutis: disoluciones y mudanzas”. *Inti*. Nos. 34-35, 1991-1992, pp. 193-198; y Castañón, Adolfo. “El tesoro de Mutis”. *Vuelta*, n° 205, 1993, pp. 60-63.

novela citada, *Un bel morir*, donde al referirse a la desaparición del Gaviero se citan poemas de *Reseña de los Hospitales de Ultramar*, como “libro hoy casi inencontrable”, y se da entrada como testimonio más verosímil de su muerte la versión que aparece en el poema “En los esteros” de *Caravansary*, publicada ocho años atrás. Y es que ese carácter épico-narrativo de su poesía propicia que la voz los eleve como argumentos que se concentran precisamente en los poemas; estos son así la síntesis o la esencialidad de cuanto se ha imaginado. O como ha resumido José Balza al referirse a la obra de Mutis: “Nuestro caos sabe de un orden, cuya constelación es el poema”²⁷. Es así cómo no existen fronteras entre la prosa y el verso, son dos brazos con la misma corriente. En medio de ella se instala la misma concepción del mundo, esa que Consuelo Hernández ha definido como “estética del deterioro”, de la destrucción visible del mundo, pero que actúa en un impulso contrastivo en el que la belleza y la opulencia dejan ver el costado de la decrepitud. Esta visión negativa queda paliada con la intromisión en sus últimas obras de otros espacios que buscan en la historia una especie de espacio salvador en que el aura del prestigio los reviste de una pátina dorada, ello se percibe por ejemplo en los espacios de la vislumbrada cultura árabe andaluza “Una calle de Córdoba”, o ante las imponentes ruinas clásicas, “Lied en Creta”.

Con todo, la poética de Mutis es una poética deslumbrada por la fluencia, es el río el que desde la creciente del comienzo alumbra las posibilidades de la palabra. El origen y varios de los trabajos del Gaviero tienen una conexión directa o indirecta con el agua, hay en esta obsesión una imagen que Mutis reproduce sin cesar en distintas formas y variantes, pero vamos a fijarnos en un poema de su última colección, *Un homenaje y siete nocturnos*, y en concreto en el “Nocturno V” dedicado a su hermano Leopoldo. En él se encuentra esa comunión con la naturaleza característica de la literatura hispanoamericana, sobre todo en la vertiente de la narrativa de exploración de la naturaleza, en las que el río ocupa un

²⁷ Balza, José. op. cit., p. 198.

lugar especial como camino, y cuyo final es el descubrimiento de una naturaleza abigarrada, a menudo terrible y dolorosa y en la que “a la postre se descubre que el motivo verdadero del periplo es la atracción del abismo, la pulsión irracional de remontar un cauce o una distancia infinita” o bien remontar la vida, en una “travesía hacia las fuentes” que se traduce simbólicamente en una reversión del tiempo y en la vuelta a los orígenes. Pero esta travesía, cuyo viaje responde al accidentado curso de la vida, no impulsa al protagonista hacia otras fuentes sino hacia la “ignota y destructiva naturaleza americana, contradictoria imagen de la Madre y la Muerte”²⁸. Pues bien, retomando el mismo tema, en el poema citado, la circularidad se cumple al retornar al motivo de su poema inicial: “El mismo río de nuevo./ El mismo que conocí hace poco más de treinta años y cuya parda corriente [...] / no ha dejado de visitarme desde entonces cada noche”; aunque la corriente es ahora “inagotable maravilla”, “como una fuente propicia o una materna sustancia”, un río que confirma a ese sujeto poético la condición de su errancia, y que revela su carácter generador de seres, productos, ciudades y cuyo fluir en definitiva produce serenidad, resignación, melancolía. Observamos cuánto ha cambiado, imponiendo un sentido de la percepción del orden de lo contemplado, lo que el río significa en esta última etapa de su poesía. Pero la constancia de la importancia de la imagen como emblemática de su obra la confirma en los versos finales: “Los ríos han sido y serán hasta mi último día, patronos tutelares, clave insondable de mis palabras y mis sueños”. Así Mutis trabaja la imagen heredada de la naturaleza americana, en lo que es una búsqueda del origen pero también una explicación del mundo y de la condición humana.

²⁸ Desarrollamos en este párrafo las ideas de Britto García, Luis. “Las narrativas del río: mística española y naturaleza americana”. *Imagen*, n° 30, 3, 1997, pp. 39-41.

ILONA LLEGA CON LA LLUVIA EN LOS CRONOTOPOS DE LA GLOBALIZACIÓN

Sobre literatura y espacios
transculturales*

Susanne Klengel

Freie Universität Berlin, Alemania

¿Es la ciudad un mundo? ¿O el mundo se convierte en una ciudad?

Marc Augé¹

El escritor Álvaro Mutis fue descubierto por los lectores europeos a finales de los años ochenta; Francia le otorgó el Premio Médicis en 1989, un reconocimiento al que siguieron muchos otros en diferentes países europeos. Sobre todo las novelas que tienen como protagonista al personaje Maqroll el Gaviero, cuya traducción completa al alemán no fuera publicada hasta el año 2005², eran recomendadas como joyas escondidas que trascendían las lecturas encuadradas dentro del realismo mágico o la literatura fantástica. Estas historias, forjadas por Álvaro Mutis a partir de mediados de los ochenta

* Agradezco a Raquel Pacheco Aguilar y Johanna Fernández, estudiantes de grado y posgrado de la carrera de Traducción, Lingüística y Estudios Culturales de la Johannes Gutenberg-Universität Mainz en Gernersheim por la traducción del artículo, así como a Verónica Abrego por la supervisión y revisión.

¹ En: Augé, Marc. *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*. Barcelona: 1998, pág. 128.

² Mutis, Álvaro. *Die Abenteuer und Irrfahrten des Gaviero Maqroll: die sieben Maqroll-Romane [Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero: las siete novelas de Maqroll]*. Trad. de Katharina Posada y Peter Schwaar. Zürich: Unionsverlag, 2005

y que giran en torno a un trotamundos y trashumante exiliado, un peculiar “coleccionista” de “redes de caminos” —tomando prestadas las palabras del título una novela de Ilija Trojanow³ llamado Maqroll, son algunas de las lecturas en las que me zambullí en aquellos años y que dejaron una profunda huella—⁴.

Al mirar hacia atrás considero que habría que situar la afinidad y la predilección de entonces por estas “novelas de aventuras” del modernismo tardío en un contexto histórico y geográfico más amplio para recobrar la impresión y el efecto que provocaban estos textos. Así se hace evidente el fuerte impacto que ocasionaba la lectura de los textos de Maqroll, ya que desde una perspectiva contemporánea el universo textual en torno a esta figura se puede considerar como un importante antecedente de una corriente literaria latinoamericana que desde finales del siglo xx se ha globalizado con rapidez y que está fuertemente marcada por los cambios históricos acontecidos desde finales de los años ochenta⁵. Los textos sobre Maqroll de Álvaro Mutis dejan entrever la excepcional dinamización espaciotemporal de la que ha sido objeto el mundo en las dos últimas décadas: sus nómadas protagonistas ofrecen una oportunidad de identificación en un mundo cuyas coordenadas geoculturales requieren una mirada *diferente*, una mirada atenta a las topografías inusuales, a los “entre-espacios” y a las inseguridades causadas por la pérdida de los puntos de orientación espaciotemporales habituales.

Por aquel entonces yo vivía en Berlín, una ciudad que gracias a los acontecimientos políticos comenzaba a transformarse radicalmente y que se convirtió en cierto sentido en un símbolo de los cambios acontecidos mundialmente. La caída del Muro de Berlín, en noviembre de 1989, cambió

³ Trojanow, Ilija. *El coleccionista de mundos*. Trad. de Rosa Pilar Blanco. Barcelona: Tusquets, 2008.

⁴ Véase mi artículo “Die abenteuerlichen Orte des Álvaro Mutis. Zur Aktualität eines anachronistischen Genre”. En *Iberoromania* 39, 1994, pp. 93-107.

⁵ Téngase en cuenta que el nómada global se ha convertido en una figura de culto dentro de la literatura latinoamericana gracias a la recepción mundial de las obras de Roberto Bolaño.

profunda y diametralmente la geografía política y cultural. El fin de la Guerra Fría y del socialismo real y el comienzo de capitalismo neoliberal condujeron a ese aceleramiento de las relaciones de intercambio a nivel comunicativo, material y social, que pronto pasaría a llamarse *globalización* y que se hizo patente a comienzos de los años noventa. En Berlín, la antigua “ciudad en la línea de frente”, este cambio se pudo apreciar de forma especialmente intensa, ya que el hábitat urbano se transformó a una velocidad vertiginosa. Por ejemplo, territorios vecinos y puntos contiguos de la ciudad –que durante décadas se habían visto separados por un muro marcial– se volvieron accesibles para ambas partes y se mostraron en sus profundas diferencias, fruto tanto de los distintos diseños como de las dispares formas de percepción y de interpretación de unos actores provenientes de todos los puntos cardinales. Nuevas posibilidades de movimiento, anteriormente impensables, sacaron a la luz o incluso crearon espacios inusuales y heterogéneos en la ciudad dividida. La frontera que hasta entonces había constituido un límite hermético se convirtió en un espacio fronterizo poroso y finalmente en una zona de intenso contacto e intercambio, la cual todavía hoy en día preserva ciertas características de un “entre-espacio”. De aquellos años recuerdo, por ejemplo, mis visitas a un bar situado en el centro de Berlín, en el sótano de un edificio de cuatro plantas con apartamentos en alquiler, el cual había sido desalojado por la construcción del muro, ya que se encontraba demasiado cerca de la frontera entre los dos estados. El bar era una institución efímera, sin licencia de venta de bebidas alcohólicas, que se había establecido en uno de esos “entre-espacios” sociales aparecidos de la noche a la mañana en la ciudad reunificada. El dueño del negocio era un joven brasileño; en el bar servían cachaça, zumo de naranja y Bossa Nova. Por las noches, al abandonar el establecimiento, uno se encontraba frente a un desierto de escombros que nadie había pisado durante décadas, era un lugar situado en el “espacio entre Alemania y Alemania”.

La ciudad de Berlín o el espacio compuesto por el antiguo bloque oriental no pertenecen ni a la geografía literaria del autor colombiano ni a la de su protagonista Maqroll el Gaviero. No obstante, hace veinte años existió un marcado paralelismo entre los lugares descritos por Mutis y las experiencias vividas en estos lugares fronterizos, tal como las experimenté yo, lectora de los textos de Maqroll, por ejemplo, en el espacio creado tras la caída del muro, en la frontera real entre Oriente y Occidente, o con la muy discutida subsistencia de los límites fronterizos como fenómeno mental. Las constelaciones espaciotemporales de los textos de Maqroll, las cuales presentan una profunda afinidad con los espacios fronterizos e intersticiales, están relacionadas en cierto modo con mi propia percepción de estos lugares inusuales surgidos, como si de un salón de los espejos se tratara, en los viejos y nuevos espacios fronterizos de Berlín y aún más allá.

En aquellos tiempos los textos de Mutis no solo causaban impacto debido a la construcción intratextual, tan apasionada como virtuosa, de un espacio ficticio autónomo con Maqroll como eje y piedra angular en el sentido de los cronotopos de Bajtín; o debido al refinado juego de formas narrativas autorreflexivas y metaliterarias que abren continuamente nuevos espacios narrativos. Eran más bien las tribulaciones melancólicas de Maqroll en medio de las topografías del histórico género de la novela de aventuras las que permitían, al mismo tiempo, un fecundo diálogo sobre los fenómenos desencadenados por los cambios acontecidos en los años ochenta y noventa, así como sobre los indicios de la poco más tarde emergente globalización. Maqroll el Gaviero y Abdul Bashur, los personajes principales de las novelas, a los que se unen figuras más mundanas como por ejemplo Ilona Grabowska, originaria de Trieste, representan a esos paradigmáticos navegantes entre la vieja Europa y América o entre Arabia y África. En sentido amplio encarnan a personajes fronterizos transnacionales y transculturales. Originarios de contextos pluriculturales, hablan diferentes idiomas y poseen el pasaporte de un país lejano. Sus movimientos migratorios

en el mundo se extienden hasta inusuales cartografías entre las que figuran regiones como Yugoslavia, Líbano, los países bálticos, Chipre o Panamá, cuya relevancia se ha vuelto cada vez más visible en los últimos años debido a la aparición, tras el fin de la Guerra Fría, de un mundo cada vez más interconectado e interdependiente.

Desde el comienzo de la Edad Moderna los procesos de globalización se han plasmado en crónicas, en diarios de a bordo, en relatos de viaje y ficciones literarias. También las novelas de Mutis, cuya publicación y recepción tuvo lugar en la histórica etapa de cambios acontecida a partir de finales de los años ochenta, reflejan precisamente estos procesos. Sus novelas, que a primera vista hablan de navegantes y de aventuras algo anacrónicas, se integraron en el contexto de un mundo que comenzaba a abrirse, a expandirse y a transformarse y cuyos puntos de orientación geopolíticos y culturales se desplazaban con rapidez⁶. La atención que las novelas brindan a los espacios en movimiento, siempre cambiantes y en desarrollo gracias a unos protagonistas convertidos en nómadas, obliga al lector a agudizar su mirada frente a estaciones efímeras, lugares insólitos, encuentros casuales, contextos nuevos y sorprendentes. Es decir, frente a procesos que al comienzo de la década de los noventa se encontraban a la vista de cualquier persona atenta. La poesía de lo efímero, de lo ocasional y de los detalles secundarios es un esquema perceptivo que, en un primer momento recuerda la mirada del *flâneur* de siglo xix, a Joseph Conrad o a los Surrealistas, continuamente de viaje, moviéndose hacia los límites, hacia lo extraño de una

⁶ Este proceso de dinamización también se convirtió en un objeto de creciente interés y reflexión por parte de las teorías culturales contemporáneas. Así, por ejemplo, el antropólogo de la cultura James Clifford describe en la introducción a su relevante y conocida compilación de artículos *Routes* la importancia a nivel cultural que tienen ciertos movimientos concretos en los espacios culturales: "Routes begins with this assumption of movement, arguing that travels and contacts are crucial sites for an unfinished modernity. The general topic, if it can be called one, is vast: a view of human location as constituted by displacement as much as by stasis". ["Routes adopta como punto de partida el movimiento, argumentando que los viajes y los contactos son espacios cruciales para una modernidad inconclusa. El tópico general, en caso de que se lo pueda designar como tal, es vasto: una mirada a la localización humana según se constituye tanto por desplazamiento como por estancamiento"]. Clifford, James. "Prologue", en: *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge / London: Harvard Univ. Press 1997, p. 2.

modernidad compleja. La búsqueda constante en los textos de Álvaro Mutis, sin embargo, estaba también relacionada con las nuevas estrategias relativas a cómo enfrentar esa alteridad cercana y extraña que surgió de repente a partir de 1989, por ejemplo, en el espacio urbano de Berlín.

Las historias escritas por Álvaro Mutis no son novelas de aventuras en el sentido de historias de héroes, sino que más bien hacen alusión a las características del género de forma fragmentaria y desilusionante. Por ello, en la literatura secundaria a menudo se habla, repitiendo lo expresado por el propio Mutis, sobre el fracaso que caracteriza el periplo del protagonista o sobre el hecho de que las historias nunca tratan la meta anunciada, sino que recorren el camino hasta dicho punto, con todos sus enredos y desviaciones. A tenor de la literatura secundaria, los textos son una prosa de la desilusión, de hecho altamente poética en cuanto al destino de los seres humanos, donde la amistad siempre destella como un esperanzador faro de luz. También los cambios históricos de principios de los noventa exigieron una mirada atenta a las antiguas y nuevas esperanzas, así como a las desilusiones y renunciaciones que surgían con la llegada del mundo globalizado.

Llegados a este punto me referiré a uno de los textos de Mutis publicado hace veinticinco años, cuya primera lectura, acontecida en el contexto histórico descrito anteriormente, me impresionó profundamente: *Ilona llega con la lluvia* (1988). Esta novela (traducida al alemán bajo el título *Ilona kommt mit dem Regen*, 1990) constituye la segunda obra de una trilogía⁷ (con las novelas *La Nieve del Almirante*, 1986 y *Un bel morir*, 1989). La aliteración en la expresión lúdico-poética del título original de la novela sobre Ilona se refuerza mediante un grafismo fácil

⁷ N. d. T.: La antología *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, compuesta de siete novelas, fue publicada por primera vez en 1993 en dos volúmenes. El volumen 1 comprende *La nieve del Almirante*; *Ilona llega con la lluvia*; *Un bel morir*; el volumen 2: *La última escala del Tramp Steamer*; *Amirbar*; *Abdul Bashur, soñador de navíos*; *Tríptico de mar y tierra*. Téngase en cuenta que *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero* fue traducida al alemán y se publicó entre 1989 y 1991 bajo el título de *Die Reisen Maqroll's des Seefahrers* como una trilogía compuesta por tres novelas: *Ein schönes Sterben* (trad. de *Un bel morir*), *Ilona kommt mit dem Regen* (trad. de *Ilona llega con la lluvia*) y *Der Schnee des Admirals* (trad. de *La nieve del Almirante*).

de ser memorizado, creado por un juego poético de palabras y de letras: Il, ll y ll. Tanto el sonido como la imagen de las palabras se fijan de forma persistente en la memoria visual y literaria. La novela sobre Ilona se diferencia de las otras dos del ciclo (*La Nieve del Almirante* y *Un bel morir*) sobre todo por el lugar donde acontece la acción, una ciudad latinoamericana caracterizada por una atmósfera urbana específica, marcada por la modernización internacional que tuvo lugar en el umbral de la globalización. Un fragmento memorable de la novela dice: “[...] era un sitio de paso, un lugar de tránsito, condición que tenía para quienes la visitaban, ese encanto de las ciudades y lugares que no dejan huella, que no imponen el espíritu secreto que las define, ni exigen del que pasa un esfuerzo para ajustarse a peculiares leyes que rigen la inconfundible rutina que las anima [...] Allí todo el mundo está de tránsito” (p. 45)⁸. Se trata de Panamá, una ciudad que desde los años setenta se había convertido apresuradamente en un centro financiero internacional y en una ciudad de hoteles anónimos “donde nadie vuelve la atención hacia los demás” (p. 45), escala obligatoria en los viajes de los empresarios internacionales que por las noches se divierten en los bares y en los clubs nocturnos. La ciudad cultivaba un perfil determinado y, por eso, Maqroll expresa: “Aquí [...] cuidan mucho la imagen de la ciudad para tranquilidad de los turistas y de la gente de negocios que pasan por Panamá” (p. 50). Maqroll, varado en la ciudad de Panamá, vive al principio en hoteles decadentes, hace amistades en cafés y bares mientras que intenta a duras penas encontrar la forma de ganar un dinero que asegure una existencia cada vez más precaria en la ciudad. Al comienzo de la temporada de lluvias se produce una feliz coincidencia, un “milagro salvador” (p. 51), cuando casualmente encuentra, en una de las anónimas recepciones de un hotel en la que ha entrado buscando refugio de la lluvia torrencial, a su vieja amiga de Trieste, Ilona Grabowska, a la que el destino también

⁸ Los números de página se corresponden con la siguiente publicación: Álvaro Mutis: *Ilona llega con la lluvia*. México: Diana, 1988.

ha llevado a Panamá⁹. Junto con Ilona comienza una nueva etapa en la ciudad de negocios de Panamá: ambos deciden abrir un burdel de alto nivel con el objetivo de ganar rápidamente el dinero necesario para ayudar a su amigo Abdul Bashur a llegar a Panamá en su barco y de allí partir juntos a otro lugar. La idea del burdel parece adaptarse de forma ideal a Panamá, ciudad de tránsito, y a la clientela internacional de hombres de negocios. En Villa Rosa se ofrece un servicio muy especial: aeromozas de diferentes aerolíneas están disponibles para el amor de paso. Se trata, al parecer, de mujeres honorables, cosmopolitas, políglotas y seguras de sí mismas, quienes aprovechan las cortas estancias en Panamá para ganar un dinero extra. En esta idea de burdel, que evoca lejanamente a la película *Belle de Jour* de Luis Buñuel, coinciden distintos fenómenos: por un lado la oferta de servicios amorosos por parte de supuestas aeromozas, lo cual señala la creciente dinámica del turismo mundial, que se ha instalado incluso en las fantasías y actividades más íntimas¹⁰. Panamá parece ser un lugar especialmente idóneo para dejarse llevar por ellas sin reparos, ya que es uno de los lugares más propicios para los viajes anónimos. Por otro lado, el texto de Mutis desplaza intencionalmente el foco de atención del viaje marítimo al viaje aéreo, aunque Panamá desde siempre y hasta el día de hoy se haya considerado como uno de los centros más importantes del comercio marítimo internacional. Sin embargo, con este desplazamiento crítico melancólico Mutis visibiliza el hecho de que el transporte marítimo de antaño es una empresa en agonía, al borde de su abismo existencial. Wito, dueño y capitán del (endeudadísimo) barco carguero al que Maqroll

⁹ La historia de Ilona subraya asimismo el cosmopolitismo creciente de la ciudad: Ilona tenía planeado abrir un negocio de moda donde se vendiesen prendas diseñadas por modistos internacionales; por lo tanto, nada de imitaciones, ya que es de esperar que el negocio atraiga a una clientela adinerada dispuesta a viajar hasta Panamá para hacerse con las nuevas tendencias. Por razones personales Ilona y su amiga tienen que vender el negocio. Ilona decide quedarse en Panamá durante un tiempo y, por ello, se encuentra en una situación parecida a la de Maqroll.

¹⁰ En el 2007 se convocó en Brasil un interesante proyecto literario con el título *Amores expressos*. El objetivo del proyecto era escribir “historias de amor–expreso” en tiempos de procesos globales de intercambio de personas, cosas e información. Al respecto cabe señalar la novela *O único final feliz para uma história de amor é um acidente* de João Paulo Cuenca (2011).

se había enrolado por la larga amistad que los unía, se queja de la despiadada competencia que supone el transporte aéreo, especialmente dañina para los pequeños propietarios: “No hay carga y cada vez aparecen más compañías aéreas, medio piratas, que con tres viejos DC-4 transportan carga a unos precios que no sé cómo les alcanza para la gasolina” (p. 24). El desesperado suicidio de Wito marca el punto de partida del “errante camino” de Maqroll en Panamá, mucho antes de la llegada de Ilona.

Mas el transporte aéreo internacional, al que se alude frecuentemente debido al burdel y a sus actividades, y la competencia existencial que ejerce sobre el transporte de carga marítimo es apenas un tema secundario. Mutis tematiza principalmente la aceleración extrema de la movilidad personal, que va unida al aceleramiento de su comportamiento. Los viajeros aéreos de Mutis están solos, en comparación con los marineros y aventureros Maqroll, Abdul, Ilona y otros, quienes están unidos por una red mundial de amistades y cuyas biografías coexisten en la novela. La clientela del burdel por el contrario se compone, con algunas excepciones, de individuos reemplazables, quienes van detrás de algún negocio en Panamá. Transitorio, como las mercancías y el tráfico de dinero, es el negocio del amor en las cortas estancias en la ciudad en el canal entre las Américas: los encuentros en el burdel se desarrollan, por así decirlo, entre socios, entre hombres de negocios y empleadas de las aerolíneas, que se encuentran en una situación de igual a igual antes de que sus caminos se vuelvan a perder en todas las direcciones. Al contrario del sociotopo de Vargas Llosa en *La Casa Verde*, Villa Rosa es por definición una creación transitoria, un cronotopo efímero de la modernidad tardía en donde se escenifica el cosmopolitismo, el anonimato y una espacio-temporalidad desterritorializada. Maqroll e Ilona reconocen aquí un negocio rentable, que les ayudará a juntar el capital necesario para irse del país. Así escenifican las condiciones y el contexto necesario para llevar a cabo el fraude: las aerolíneas internacionales son inventadas, así como los uniformes de las aeromozas, quienes en realidad

residen en Panamá y llegaron allí provenientes de todas partes del mundo. El negocio funciona gracias al cosmopolitismo simulado en ese lugar de tránsito llamado Villa Rosa, que a su vez refleja la metrópoli financiera de Panamá. La Villa se encuentra en un lugar de la ciudad marcado por numerosos fenómenos de tránsito. Está ubicado en inmediata proximidad de los hoteles internacionales, donde se alojan tanto las tripulaciones de las aerolíneas como los hombres de negocios. En sus alrededores se encuentran numerosos bares, clubes nocturnos y casinos en los que la dirección de la Villa circula de boca en boca, lo cual también ocurre en las gerencias de ciertos bancos y consorcios internacionales.

La imagen que Mutis ofrece de la ciudad de Panamá desde la perspectiva de sus protagonistas, Maqroll e Ilona, es por muchas razones reveladora, ya que implícitamente proporciona información acerca de los fenómenos del mundo de la modernidad tardía. Si bien es cierto que las vivencias de Maqroll deben situarse en los años setenta o incluso antes, las historias se recuerdan en las novelas en el sentido de “publicaciones póstumas” de un Maqroll ya fallecido¹¹ que, como consecuencia de su tardía publicación, se desplazan entonces a finales de los años ochenta. Como consecuencia de ello se produce un desfase temporal que a su vez da lugar a esa localización difusa en el contexto de la modernidad tardía, una cualidad del texto con la cual el autor juega virtuosamente. Este estado cronotópico difuso, que oscila entre distintas fases de la de modernidad tardía o del paso a la “postmodernidad” o a la “*surmodernité*” (como diría Marc Augé, véase abajo), es una de las principales características del estilo de Mutis.

Algunos conceptos de la teoría cultural, surgidos a partir de finales de los años ochenta y que se refieren a territorios espaciotemporales similares, otorgan aún más sustento a esta espacio-temporalidad específica de las novelas de Mutis

¹¹ Sírvase consultar mi artículo (véase nota al pie 4) en el que he analizado esta estructura temporal, especialmente págs. 98-102

y su atractivo. El antropólogo y sociólogo Arjun Appadurai, quien obtuviera gran popularidad gracias a sus descripciones e innovativos conceptos aplicados a distintos modelos de dinámicas sociales, comunicativas y materiales, los así denominados *flows* (flujos), muestra como a raíz de esta “corriente” se crearon nuevos paisajes culturales o *scapes* en diferentes áreas (paisaje étnico, tecnológico, financiero, mediático, ideológico), las cuales, según el autor, contribuyeron finalmente a relativizar la idea tradicional de un estado nacional dentro de sus fronteras delimitadas y a hacer visibles los mucho más relevantes movimientos transnacionales de la sociedad actual¹². En los años siguientes al cambio histórico de 1989, Appadurai desarrolló más ampliamente sus ideas acerca de la creciente fluidez, tanto de la modernidad tardía como de las crecientes estructuras de orden global, así como las ideas de un espacio en continua transformación, que hacen necesaria una reorientación permanente¹³. Volviendo a la novela de Mutis, sus protagonistas parecen ser especialmente conscientes justamente de esta fluidez: en la lectura se cree sentir la presencia del capital fluctuante, de las mercancías y de las personas, que se encuentran, se cruzan en Panamá y se dispersan hacia sus lugares de destino internacionales y anónimos. Los lugares del capital financiero internacional y el movimiento, tanto de cosas como de personas, frustran cualquier intento de permanencia. Detenerse significaría perder y debilitarse: “Aquí hay que estar de paso, nada más. Sólo de paso”, advierte Ilona al encontrarse casualmente con Maqroll, quien está cada vez más estancado en ese lugar de tránsito que es la ciudad de Panamá y a quien justamente se le están acabando los dólares. Ilona, la que llega “con la lluvia” (y la lluvia con ella), vuelve a poner las cosas en movimiento, diluye las lentas y congeladas estructuras del mundo maqrolliano, que amenaza con perderse en Panamá, la ciudad de paso.

¹² Appadurai, Arjun. “Disjunction and Difference in the Global Cultural Economy”. En: *Theory, Culture & Society* 7, (número especial sobre “Global Culture: Nationalism, Globalization and Modernity”, ed. por Mike Featherstone) 1990, pp. 295-310.

¹³ Véase Appadurai, Arjun: *Modernity at large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

La necesaria y transitoria condición del hombre y de la ciudad, recién descrita, se puede formular con otro concepto que surgió igualmente a comienzos de los años noventa. El antropólogo francés Marc Augé estaba empeñado en definir teóricamente tiempo-espacios específicos de la posmodernidad o de la *surmodernité* que marcaran las realidades de la vida del mundo contemporáneo y globalizado. En 1992 designó por primera vez una categoría de lugares dentro de las sociedades contemporáneas denominados *non-lieux* (no lugares)¹⁴, los cuales existen en todo el mundo y se multiplican rápidamente. Esta categoría hace referencia a los lugares de tránsito anónimos (aeropuertos, supermercados, cadenas de hoteles, áreas de servicios de autopistas), en los cuales, si se da el caso, tienen lugar interacciones sociales casuales sin ninguna consecuencia. La experiencia del anonimato en estos lugares de tránsito se puede leer e interpretar como una ambivalencia singular: como experiencia de soledad, pero también como un “estar consigo mismo”. Esta contradictoria experiencia e interpretación de la realidad en los lugares de tránsito de la *surmodernité*, es decir, de una modernidad excesiva, es puesta frecuentemente en escena de manera impactante y, a veces, divertida e irónica en la novela de Álvaro Mutis sobre Ilona. Los protagonistas centrales de Mutis están engastados en una activa red de amigos, dentro de la cual evocan viejos tiempos y se comunican por medio de cartas y telegramas, incluso salvando largas distancias. Atraviesan los lugares de tránsito de la modernidad tardía como marginados y, al mismo tiempo, están en condiciones de apropiarse de ellos o de utilizarlos para sus propios fines. En el ámbito literario esto da lugar a una irónica burla: el burdel de aeromozas Villa Rosa parodia los mundos existenciales de la modernidad tardía, acelerados y anónimos, cuyas atmósferas crean tal cansancio en los personajes de Mutis que, debido al punto muerto intelectual que alcanzan, se empeñan en salir de ese ritmo de vida lo antes posible. Su dimensión transitoria diferencia Villa Rosa

¹⁴ Véase Marc Augé: *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Éditions du Seuil 1992.

como “no lugar”, como sucursal del escenificado tránsito aéreo internacional, de aquella otra idea de espacio denominada por Foucault “heterotopía”¹⁵. Heterotopías son lugares dentro y fuera del espacio común social e histórico, un universo particular, una especie de “contra-espacio” que funciona según reglas diferentes a las del mundo común. La heterotopía por excelencia es para Foucault, como es sabido, el “barco”. En la novela de Mutis es un barco el que sorprendentemente construye, no sólo una heterotopía, un “contra-espacio” de la ciudad de Panamá, sino también explícitamente un “contra-lugar” a Villa Rosa. Un cúter desmantelado, anclado en una parte retirada del puerto, se encuentra habitado por una persona peculiar, Larissa, quien llegara hace mucho tiempo a Panamá en ese mismo barco. En el transcurso de la travesía el barco se convirtió, en el más amplio sentido de la palabra, en un “lugar-otro”, en el que el sistema espacio-tiempo había llegado al caos total. Un cronotopo en el que se originó un entretejido de eventos del pasado y del presente, del sueño y de la imaginación. Incluso después de llegar, Larissa sigue viviendo su propia y solitaria vida en la heterotopía de la bodega metálica del barco, sin embargo, su presencia perturbadora invade cada vez más el universo funcional de Villa Rosa. Entre Larissa e Ilona existe una extraña fuerza de atracción, que terminará en una catástrofe. En el momento en que Ilona, justo antes de partir junto con Maqroll y Bashur, responde a una invitación de Larissa y la visita en su excéntrica morada, estalla una explosión de gas que prende en llamas los restos del barco. Ambas mujeres mueren, tal como ya lo hiciera el capitán Wito, propietario del endeudado barco carguero, al suicidarse al comienzo de la novela. El destartalado barco en llamas, en cuyas explosivas entrañas Larissa, probablemente enloquecida, condena a Ilona a la muerte, y el endeudado carguero en la entrada del puerto al comienzo de la novela, en el que por desesperación se dispara una bala mortal, representan un modelo existencial totalmente opuesto al de la

¹⁵ Foucault, Michel. “Des espaces autres” (1984). En: *Dits et écrits: 1954-1988*, Vol. IV (1980-1988). Paris: Éditions Gallimard 1994, pp. 752-762.

Villa Rosa, ese lugar de paso, de emociones neutras, donde el amor físico y el dinero son artículos de intercambio.

Las novelas de Maqroll de Álvaro Mutis, que imaginan y transforman espacio-movimientos, se caracterizan por la escenificación literaria de numerosos espacios en el umbral entre la modernidad tardía y la globalización emergente. Especialmente la novela sobre Ilona (pero no sólo ésta) permite reconocer en Mutis un destacable precursor del nomadismo literario actual, en el cual los melancólicos Maqrolls y Bashurs son sucedidos por los “salvajes detectives” de Bolaño y otros nómadas. No obstante, es acaso ahora, en la era de un pensamiento marcado por categorías espaciales, que la relevancia epistemológica de los textos de Alvaro Mutis se pone de manifiesto de forma evidente: en sus novelas sobre Maqroll, Mutis introduce como un pionero espacios altamente actuales, internacionales e incluso globales, piensa y escribe de forma soberana entre distintos espacios y sus conceptos y traza así topografías anacrónicas y melancólicas, pero también globalistas y de gran actualidad. Maqroll y su pensamiento, podría decirse, ya eran transnacionales, transculturales y transareales, su relevancia tiene que ser redescubierta por la teoría literaria y cultural actual.

LA DERROTA INSALVABLE DE LAS IDEAS:

Álvaro Mutis y Nicolás Gómez Dávila

Gastón Adolfo Alzate

California State University-Los Angeles, Estados Unidos

Hay una vertiente en la historia del pensamiento occidental formada por aquellos que a partir de la ilustración empezaron a lanzar argumentos, e incluso improperios, contra el mundo moderno. Principalmente desde los siglos XVIII y XIX, varios pensadores elaboraron doctrinas basadas en formas intuitivas, vitalistas y naturalistas con un carácter anti o contra racionalista, que en alguna medida eran próximas al mito en la manera de acercarse al conocimiento¹. Se encuentran entre ellos figuras como Justus Möser (1720-1794), Edmund Burke (1729-1797), Joseph de Maistre (1753-1821), Arthur Schopenhauer (1788-1860), Jacob Burckhardt (1818-1897) y Friedrich Nietzsche (1844-1900). En el siglo XX escritores como Louis Ferdinand Céline (1894-1961) y Emile Cioran (1911-1995) han elaborado a su manera tal corriente de diversos y complicados hilos. Es claro que estas y anteriores posturas se relacionan primordialmente con un contexto europeo occidental. Por ejemplo, es verdad que Cioran es de origen rumano, pero desarrolló su pensamiento en francés y mientras vivía en Francia.

Con referencia a los escritores que nos ocupan hay que remitirse también al contexto latinoamericano y en especial, al colombiano. En una nación cuya modernidad en su conjunto ha sido arrastrada por la idea de eliminar los aspectos más moderados de la cultura², y que ha dejado como resultado

¹ González Varela, Nicolás. *Nietzsche contra la democracia*. Barcelona: Montesinos, 2010.

² Cf. Jaramillo Vélez, Rubén. *Colombia: la modernidad postergada*. Bogotá: Editorial Argumentos, 1998.

más de cincuenta años de guerra fratricida, la mayoría de pensadores y escritores que han llegado a plantear visiones nuevas y complejas de nuestra realidad y literatura, se han decantado por una opción progresista, en ocasiones claramente de izquierda. Por otro lado, quienes se inclinan más hacia la derecha han tendido a ejercer la palabra para apoyar abierta e insistentemente a los gobiernos conservadores de turno.

Contra ese trasfondo y en contravía de ambas posturas destacan dos grandes escritores: Nicolás Gómez Dávila (1913-1994) y Álvaro Mutis (1923). El primero habría de dedicarse a la escritura de textos aforísticos y filosóficos. El segundo, principalmente a la narrativa y a la poesía. Ambos han cuestionado por igual la fe tanto de la izquierda como de la derecha políticas –cada una a su manera– en la modernidad, y se han decantado por ideas opuestas a las nociones de igualdad, diferencia y representación. Cada uno desde su particular forma de pensar y de concebir la escritura, ha elaborado en sus textos un pensamiento abiertamente reaccionario, cuyo punto común es la crítica a las bases del progreso y la modernidad, particularmente al poder de los medios, la tecnología y el Estado frente al individuo, y a la democracia como producto de una civilización en declive. En este ensayo me propongo analizar ese pensamiento a través de tres temas que a mi juicio son claves para elucidarlo: el fracaso, la historia y el progreso.

1. El fracaso.

Según Fredric Jameson “la postmodernidad es lo que queda cuando el proceso de modernización ha concluido y la naturaleza se ha ido para siempre”³. Puede decirse que en su antimodernidad, nuestros dos escritores se encuentran situados en ese preciso instante jamesiano en el que no hay vuelta atrás, momento que ambos conciben como enraizado en la historia occidental medieval con sus imperios, su Iglesia y sobre todo, sus derrotas. Por eso, a pesar de manifestar una

³ Jameson, Fredric. *Teoría de la postmodernidad*. Madrid: Trotta, 1996, pp.10.

actitud condenatoria hacia la modernidad, los dos parten de la derrota insalvable de sus ideas. Al respecto afirma Gómez Dávila: “El reaccionario no se abstiene de actuar porque el riesgo lo espante, sino porque estima que actualmente las fuerzas sociales se vierten raudas hacia una meta que desdeña”⁴.

Ahora bien, Álvaro Mutis enfoca esa derrota principalmente por medio de la ficción y la poesía. En el caso de Maqroll el Gaviero, su alter ego, el lector puede observar a lo largo de sus novelas y poemas cómo toda empresa iniciada por este lleva el sino del fracaso. Maqroll es consciente de la imposibilidad de llevar a buen término sus proyectos aunque los emprende con igual tesón:

Una fervorosa vocación de felicidad constantemente traicionada, a diario desviada y desembocando siempre en la necesidad de míseros fracasos, todos por entero ajenos a lo que en lo más hondo y cierto de mi ser, he sabido siempre que debiera cumplirse si no fuera por esta querencia mía hacia una incesante derrota⁵.

No se trata entonces de una actitud desesperada frente a la derrota, sino de una actitud en la que esta se asume como un destino personal. En una entrevista con Claudia Posadas, Mutis comentaba: “No tenemos remedio, pero tampoco hay que llorar y lamentar esto. Así somos, ese es el destino de esta especie, no debemos asustarnos”⁶. El fracaso para este escritor reside en ese eterno engaño del hombre sobre sí mismo al sobrevalorar sus capacidades y sus virtudes, como señala en otra entrevista: “viajando por mares, por desiertos, conquistando, destruyéndose en lo conquistado. El creer [el hombre] que deja huella de sus conocimientos, de su saber, de sus deseos y no deja absolutamente nada”⁷. Allí mismo enfatiza

⁴ Gómez Dávila, Nicolás. “El reaccionario auténtico”, *Revista de la Universidad de Antioquia* No. 240 (April–June), 1995, p. 17.

⁵ Mutis, Álvaro. *La Nieve del Almirante* Madrid: Alianza Tres, 1987, pp. 24-25.

⁶ Posadas, Claudia. “Los paraísos secretos de Álvaro Mutis”, En: *Espéculo: Revista de estudios literarios* No 27, 2004. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero27/amutis.html>

⁷ Barnechea, Alfredo y José Miguel Oviedo. “La historia como estética. Entrevista con Álvaro Mutis.” *Poesía y Prosa*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1981, p. 590.

que toda empresa humana es el espectáculo del hombre que cree tener el poder, el hombre que cegado por las ideas de progreso imagina una historia que se dirige a un fin que puede moldear a su antojo⁸. Al margen de tal empeño, su anti-héroe Maqroll siempre está rodeado de extraños personajes de ocupaciones sospechosas que bordean la ilegalidad (tráfico de armas, trata de blancas, contrabando, fabricación de explosivos, producción ilícita de alcohol o de droga), como si en esos ambientes y ocupaciones fuera más transparente el destino último del hombre.

Para Nicolás Gómez Dávila, además de ser la materia de una conciencia particular sobre la historia y sobre el género humano, el fracaso es también una forma de existir: “Es en el fracaso mismo; es en la oscura senda de su frustración y de su engaño; es en la materia deleznable, en la tierra friable, en la arena lábil; es en lo voluble, en la mudanza, en la blanda carne amenazada, donde el hombre halla el firme suelo de sus sueños”⁹. Así, uno de los atributos más importantes del escritor reaccionario es su “pasiva lealtad a la derrota”¹⁰. El reaccionario según Gómez Dávila parte de que no hay forma de vencer las ideologías que desde la ilustración se han apoderado de la historia. Afirma el escritor bogotano: “Ser reaccionario es defender causas que no ruedan sobre el tablero de la historia, causas que no importa perder”¹¹. Por ello cualquier acción que se ejerza sobre el mundo además de ser una ingenuidad, es inútil. Más que un actor histórico, el reaccionario gomezdáviliano se concibe a sí mismo como un pasajero (el Maqroll mutisiano también lo es). Ante el naufragio de su estancia sobre la tierra; al hombre solo le queda su dignidad: “el pensamiento reaccionario no asegura éxito alguno a sus adeptos, meramente les garantiza que no dirán tonterías”¹².

⁸ *Ibid.*, p. 576

⁹ Gómez Dávila, Nicolás. *Textos I*. Bogotá: Villegas. 2002, p. 154.

¹⁰ “El reaccionario auténtico”, op. cit., p. 19.

¹¹ *Ibid.*

¹² Gómez Dávila, Nicolás. *Escolios a un texto implícito*. Atalanta: Barcelona, 2009, p. 296.

En estas circunstancias, para Gómez Dávila no hay comunicación o pedagogía posible no sólo porque el hombre no escucha, ensimismado como se encuentra en lo que él llama un “oscurantismo progresista y democrático”, sino también porque la voz reaccionaria no es una verdad que pueda ser comunicada, ya que para él “no se puede demostrar, ni convencer, sino invitar”¹³.

Ahora bien, frente a la derrota ontológica de las empresas humanas, la obra poética de Mutis gira con insistencia en el recuerdo de la tierra caliente, evocación que tiene por esencia no morir, y que por ello adquiere una forma de perfección precaria, en palabras de Gómez Dávila, de “inexistente perfección del mundo”¹⁴. En uno de sus poemas, Mutis lo expresa de manera esplendorosa: “Ahora, de repente, en mitad de la noche / ha regresado la lluvia sobre los cafetales / y entre el vocerío vegetal de las aguas / me llega la intacta materia de otros días / salvada del ajeno trabajo de los años”¹⁵.

Para el pensamiento gomezdaviliano, esa condición de exilio de los seres humanos tiene que ver con su condición temporal y voluble. La imposibilidad humana de cumplir lo que desea hace que su fracaso no se deba al azar de las circunstancias: “El tiempo es la impotencia vivida; el tiempo es la traducción de la esencial impotencia del hombre en el lenguaje de la sensibilidad; el acto en que nuestra impotencia se conoce y se asume, no como conclusión de un raciocinio sobre la repetida evidencia del fracaso, sino como carne de la vida”¹⁶.

Por su parte, Mutis asocia esa imposibilidad de recuperar el pasado con la idealización de la infancia, espacio que ni la escritura misma puede rescatar del todo. Sobre ello afirma:

Todo poema es la constatación de un absoluto fracaso.
Creo que lo digo incluso en algún poema mío. La palabra

¹³ Gómez Dávila, Nicolás. *Sucesivos escolios a un texto implícito*. Bogotá: Villegas Editores, 2005, p. 183.

¹⁴ *Textos I*, op. cit., p. 150.

¹⁵ Mutis, Álvaro. “Nocturno”. *Poesía y prosa*. Ed. Santiago Mutis Durán. Tomo I. Bogotá: Pro-cultura, 1985, p. 67.

¹⁶ *Textos I*, op. cit., p. 24.

sólo sirve como un oscuro signo borroso, de algo que quiero y necesito que permanezca: una imagen, un estado de ánimo, una emoción, una constatación de una verdad. En ese momento es esencial, necesito que permanezca. Entonces, la palabra –como un vago jeroglífico, como un torpe jeroglífico– agarra, captura, deja unos signos para que esto perdure. Así lo vivo yo. Entonces, el objeto, el paisaje, al entrar en mi poesía, entra a formar parte de todo mi mundo, de todos mis demonios, de todas mis ansiedades, de cómo veo las cosas y los seres, entra instantáneamente¹⁷.

Como afirma Reina Roffé sobre la obra de Mutis, la escritura es “una puerta cancelada que simboliza el imposible regreso al utópico paraíso de la infancia”¹⁸. Para Mutis esta idealización toma forma en relación a la finca de Coello en el departamento del Tolima, donde transcurrió parte de su infancia:

En cuanto al trópico, el paisaje que me interesa y que siempre está presente no es el trópico en sí, sino lo que en Colombia llamamos la tierra caliente, la tierra donde se cultiva el café, la caña de azúcar, frutas maravillosas y que está a 13 mil metros de altura, aproximadamente, en la cordillera de los Andes. Ahí fundaron mis abuelos una hacienda, Coello, en el Tolima, que después fue de mi madre. El conocimiento de esa hacienda fue el paraíso¹⁹.

Tanto en Mutis como en Gómez Dávila, el fracaso personal del escritor, su serena conciencia de exilio permanente, de la imposibilidad de todo empeño, tendrá una relación muy estrecha con el fracaso del hombre y su cultura, el cual exploraremos en los apartados siguientes.

¹⁷ Sefamí, Jacobo. “Entrevista con Jacobo Sefamí”. *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero*, 1988-1993. Santiago Mutis Durán, ed. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1993, p. 253.

¹⁸ Roffé, Reina. “El trance de la escritura autobiográfica: *Diario de Lecumberri*”. *Centro virtual Cervantes*. <http://cvc.cervantes.es/actcult/mutis/acerca/roffe.htm>

¹⁹ Posadas, Claudia. “Los paraísos secretos de Álvaro Mutis”. *Especulo: Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid: 2004. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero27/amutis.html>

2. Historia y religión.

2.1. La desacralización del Estado en el medioevo: Gómez Dávila.

Gómez Dávila y Mutis comparten la concepción de que el hombre occidental en algún punto de su historia se desligó de las fuerzas fundamentales de la vida, rompiendo irremediabilmente los lazos con un orden superior del que ellos manifiestan profundas nostalgias. Los dos escritores atribuyen ese momento histórico a causas diferentes.

Para Gómez Dávila esa desviación ocurre tras el papado (1294-1303) de Benedetto Gaetani, conocido como el Papa Bonifacio VIII, quien se destacó por su álgida intervención en los problemas políticos de la época, y a quien define como el último representante de la soberanía pontificia que pretendió llevar hasta sus irrevocables consecuencias el universalismo pontificio medieval. Por ejemplo, con la intención de extender la influencia de los Estados Pontificios, Bonifacio VIII se entrometió en las guerras que en su momento azotaban Florencia lo que le valió el odio, entre otros, de Dante Alighieri, quien en su *Comedia* lo situó en el octavo círculo del infierno.

La disputa política que más desangró su pontificado fue sin duda su pugna contra el Felipe IV “El Hermoso”, rey de Francia y Navarra, con quien se enfrentó inicialmente por el cobro de impuestos al clero. El conflicto escaló hasta llegar a la publicación de la bula *Unam sanctam* en 1302 en la que expuso la doctrina de un sistema jerárquico con supremacía pontificia. Esta controversia terminó con la excomunión de dicho rey en el sínodo de 1302 (Jedin 457). En 1303 Bonifacio VIII es agredido y hecho prisionero en el atentado de Anagni por mercenarios franceses ayudados por milicianos locales. Rescatado por la población, muere un mes después.

Aunque en la superficie pareciera que Gómez Dávila idealiza dicho periodo histórico, no hay que olvidar que su

actitud al respecto es cínica, ya que estaba muy consciente de todos los intrínquilis e intrigas políticas que marcaron ese papado. Lejos de ver allí un ideal, lo que el pensador colombiano observa es la última oportunidad de la cultura occidental de preservar los fundamentos sagrados del estado, por imperfecta y reprochable que haya sido la Iglesia. En el pensamiento gómezdaviliano tal pérdida implica el fracaso insalvable de la existencia humana.

Si bien se basaba en ideas de sus predecesores como Gregorio VII (Papa de 1073 a 1085), Inocencio III (1198 a 1216), e Inocencio IV (1243 a 1254), quienes procuraron una estructura eclesiástica independiente de los poderes feudales, según Gómez Dávila la bula *Unam sanctam* de Bonifacio VIII es la expresión más radical de la hierocracia papal. Por eso, interpreta su derrota como el derrumbe de la tesis del dominio universal del papado desde un punto de vista espiritual, y como el principio de un estado y una iglesia esencialmente modernos. De hecho, los conflictos entre Francia y el papado de Bonifacio VIII fueron el caldo de cultivo para que se incrementara una división en el colegio cardenalicio, la cual culminó con la extraña situación de que tres papas se disputaron la autoridad pontificia. Es lo que se conoce como el Cisma de Occidente (1378-1417). Significativamente, este cisma será también un anticipo de las ideas de Lutero²⁰. La consideración de la reforma protestante en el marco del pensamiento reaccionario de Gómez Dávila será expuesto más adelante, bástenos por ahora la siguiente cita de su autoría a la luz de lo que hemos señalado hasta ahora:

La democracia registra su bautismo sobre la faz escarnecida de Bonifacio VIII. El gesto procaz envuelve en la púrpura de su insulto, como en un sudario pontificio, el Sacro Imperio agonizante y la sombra indiferente de los grandes papas medievales. Los legistas cesáreos resucitan para restaurar la potestad tribunicia. El estado moderno ha nacido.

²⁰ Álvarez Palenzuela, Vicente Ángel. *El cisma de Occidente*. Madrid: Ediciones RIALP, 1982.

Antes de decretar la soberanía del hombre, la empresa democrática deslinda el recinto donde la promulgación parezca lícita. En el laberinto jurídico del estado medieval la predicación tropieza contra la libertad patrimonial de algunos, contra las usurpaciones sancionadas de otros, contra los fueros naturales de todos. Pero el estado que se estima solo juez de sus actos e instancia final de sus pleitos, que no acata sino la norma que su voluntad adopta y cuyo interés es la suprema ley, puede constituirse en dios secularizado.

Al proclamar la soberanía del estado [en el siglo XVI], Bodin concede al hombre el derecho de concertar su destino. El estado soberano es la primera victoria democrática²¹.

Gómez Dávila considera que combatiendo los poderes feudales (los fueros provinciales y los privilegios eclesiásticos), el absolutismo monárquico francés intentó abolir todo lo que lo limitaba, y con ello estableció las bases del proyecto jurídico del estado moderno, a saber una burocracia centralista que convierte a los súbditos del rey en siervos del estado. Para el escritor colombiano, tal situación no ha cambiado hasta nuestros días. “La jurisdicción monárquica invade las jurisdicciones señoriales; la autoridad pública suprime la autonomía comunal; el reformismo estatal reemplaza la lenta mutación de las costumbres; y el despotismo legislativo suplanta estructuras contractuales y pactadas”²².

Según Gómez Dávila, esta idea del Estado absoluto ocurre paralela al gnosticismo, que introduce una desacralización general en la manera de entender las posibilidades del hombre en la historia. Así, lo que va a terminar contaminando la historia occidental es la idea de que el ser humano es autónomo para salvarse a sí mismo. El gnosticismo “hace alusión a la capacidad intelectual del hombre para definir un conocimiento que lo

²¹ *Textos I*, op. cit. p. 77.

²² *Textos I*, op. cit., pp. 77-78.

libere y le dé una sabiduría suficiente para acceder a un nivel superior”²³. Este momento gnóstico anuncia para nuestro escritor al hombre moderno, con su cosmovisión como sujeto autónomo que pretende por medio de su racionalidad, explicar su destino, la historia y su lugar en ella al margen del sometimiento religioso.

2.2. La caída de Bizancio según Mutis.

Álvaro Mutis también se enfoca en un momento de la Edad Media para situar el origen del desastre moderno, pero ciento cincuenta años después del papado de Bonifacio VIII, a fines de la misma. Se trata de la caída de Bizancio en manos de los infieles el martes 29 de mayo de 1453.

Al igual que Gómez Dávila con respecto a Bonifacio VIII, Mutis no indica un hecho puntual sino de una serie de conflictos históricos, la mayoría bélicos, que terminaron por enfrentar a los turcos otomanos y a los griegos bizantinos, los cuales culminaron con la toma de Constantinopla y la conquista por los turcos del resto de los territorios bajo dominio bizantino²⁴.

Para Álvaro Mutis, con Bizancio se pierde la última oportunidad del mundo romano de reinar en oriente. Este último esplendor de la cultura occidental ocurrirá en el amalgamamiento de las culturas greco romana y cristiana que vería la luz en la antigua ciudad de Bizancio, inicialmente llamada por el emperador Constantino I, la Nueva Roma (330 D.C.). Este proyecto, que se convertiría luego en el Imperio Romano de Oriente (Imperio Bizantino a partir del siglo XVIII), fue un Imperio multiétnico que a pesar de ser una entidad cultural diferente de Occidente, emergió como un Estado cristiano a lo largo de más de mil años y terminó como un estado Griego Ortodoxo²⁵. Constantinopla desplazó a la cultura griega y

23 Abad, Alfredo. “Nicolás Gómez Dávila y las raíces gnósticas de la modernidad,” *Ideas y valores* No. 142, 2010, p. 134.

24 Cf. Madden, Thomas F. *Crusades the Illustrated History*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2005.

25 Cf. Treadgold, Warren. *A History of the Byzantine State and Society*. Stanford: Stanford U. Press, 1997.

romana de su centro natural (Roma), al mismo tiempo que no rompió completamente los lazos que la unían. Fue así como desde esta ciudad “el mundo romano fue recorrido en busca de tesoros artísticos”, convirtiéndola en un “verdadero museo lleno de obras maestras griegas y helenísticas”²⁶.

En una época que carecía de comprensión para la tolerancia debido al fanatismo, la visión inicial de Constantino es la que más interesa a Mutis, ya que éste, pese a su conversión al cristianismo, siguió leal a la política imperial que permitía a todas las sectas por igual profesar sus creencias y celebrar sus ritos religiosos²⁷.

Para Mutis, después del imperio bizantino “el hombre no volverá a tener ocasión de cumplir el más alto destino que recuerda su paso por la tierra”²⁸. Esto lo podemos apreciar en el personaje Alar el Ilirio de su relato “La muerte del estratega”, a quien le corresponde vivir la simbiosis y las irreversibles contradicciones entre las culturas paganas, de origen romano y griego, y la cristiana. Para Mutis esta situación no ha cambiado; por el contrario se reproduce en todas las épocas con extraordinaria prolijidad. El cristianismo, junto con otros credos del oriente, constituyó la religión de una realidad unilateral. Pese a la asombrosa fecundidad que mostró el arte bizantino, las culturas que la integraban manifestaron irreversibles distancias que produjeron a la postre el derrumbamiento del imperio. El estratega del relato de Mutis, afirma: “El Cristo nos ha sacrificado en su cruz, Buda nos ha sacrificado en su renunciación. Mahoma nos ha sacrificado en su furia”²⁹. Para este escritor una cosa es la nostalgia por un orden cuyo fundamento desde la Grecia antigua yacía en lo sagrado, y otra el fanatismo que finalmente derrumbó a Bizancio.

26 Baynes, Norman H.: *El Imperio bizantino*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1996, p 15.

27 *Ibíd.*

28 Mutis, Álvaro. “Intermedio en Constantinopla”. En: *Poesía y Prosa*, op. cit., p. 528.

29 Mutis, Álvaro. “La muerte del estratega”. En: *Los rostros del estratega*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997, p .13.

3. El progreso.

3.1. La reforma protestante y el racionalismo.

Según tanto para Mutis como para Gómez Dávila el racionalismo que llevaría a la noción de progreso aparece en la historia occidental en el siglo XVI a través del pensamiento de Lutero y Calvino. A estos les atribuyen el origen de las ideas liberales, especialmente el nacimiento de un concepto extraño a la historia anterior del hombre, la idea de que la vida puede ser mejorada y convertirse en justa. Esta idea es asumida por la modernidad como una evidencia histórica pero en realidad, para ambos escritores colombianos, nunca ha sido alcanzada. Con respecto a las implicaciones de este pensamiento protestante en las ideologías posteriores, verbigracia la de democracia, Gómez Dávila dice: “El demócrata rechaza el peso del pasado y no acepta el riesgo del futuro. Su voluntad pretende borrar la historia pretérita y labrar sin trabas la historia venidera”³⁰.

Mostrando su inquebrantable predilección por Felipe II, Mutis lo describe de la siguiente manera: “Si Felipe gana su lucha contra los herejes [protestantes] nos hubiéramos evitado males tan tremendos como la igualdad, la fraternidad, libertad, el liberalismo manchesteriano, la libertad de cultos, la esclavitud, la libertad de las colonias y tantas otras ñoñeses de la época”³¹.

Por su parte, Gómez Dávila piensa que la reforma protestante es el comienzo del fin de nuestra civilización, ya que “el dios católico se vio sustituido por la creencia en la soberanía de la voluntad humana”³². A partir de ese momento, los valores absolutos sobre los que se había desarrollado la idea de divinidad cayeron en desgracia, siendo substituidos por un relativismo subjetivista basado en el culto al trabajo, “el desdén de la riqueza hereditaria, de la autoridad tradicional de un

30 *Textos I*, op. cit., p. 71.

31 Valencia de Castaño, Gloria, “¿En qué época le hubiera gustado vivir?” *Poesía y prosa*, op. cit, p. 545.

32 Sucesivos escolios a un texto implícito, op. cit., p. 96.

nombre, de los dones gratuitos de la inteligencia o la belleza”³³. Este racionalismo protestante produce una razón amañada de acuerdo a ciertos propósitos calvinistas y luteranos.

Con el exacerbado peso de la razón en el siglo XVIII se destruirá un entramado de ideas que le otorgaban al poder una función sagrada y un origen trascendente y que, como afirma Mutis,

(...) lo ponían por encima de pueriles aventuras y de varios sueños imposibles y tóxicos [se refiere a la democracia y el socialismo]. Una vez cegada esa fuente de fuerza mítica que hizo posibles los dólmenes y las catedrales, la Europa unificada que planeó desde Sicilia Federico II Hohenstaufen y el enfrentamiento de Felipe II contra el poder temporal y dissociador del papado; una vez silenciada esa voz más antigua que los hermosos dibujos de Altamira, ya todo fue posible y nada puede sorprendernos. La historia se ha convertido en esa pesadilla soñada por un borracho que obsesionó con recurrente lucidez al gran Will, en “Juventud divino tesoro”³⁴.

Ambos escritores desdeñan las ideas de la Ilustración, especialmente la ingenuidad de los pensadores que imaginaron un hombre ideal ajeno a la condición humana con el único objetivo de poder aplicar sus teorías. Para Mutis:

(...) el juego ya estaba hecho y ya habíamos roto con un tronco cinco veces milenario, que es el tronco hispánico, y habíamos cambiado esa inmensa tradición por algunos principios mal leídos de Juan Jacobo Rousseau, y por algunos de los principios legales y políticos nacidos de la Revolución Francesa, cuya vigencia me parece totalmente transitoria, fugaz y de una importancia mínima³⁵.

33 *Textos I*, op. cit., p. 80.

34 Citado por Rodolfo De Roux. “Álvaro Mutis, la historia sin ilusiones,” En: *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien* No 86, 2006, p. 236.

35 Mutis, Álvaro. “Siempre he sido reaccionario”. En: *Semana* 6 de Junio, 1988, <http://www.semana.com/cultura/siempre-he-sido-reaccionario/24722-3.aspx>

La idea de progreso es pues para el pensamiento gomezdaviliano y mutisiano una trampa en la que el hombre cayó irremediablemente, iniciada abiertamente por la reforma protestante, continuada por la ilustración y llevada a término por la Revolución Francesa.

3.2. Gnosticismo, mesianismo y Edad Media.

Pese a lo anterior, no es la reforma protestante el origen de nuestras desgracias modernas. Parafraseando a Silvia Lavina en su artículo sobre Gómez Dávila, la historia estaba ya envenenada desde mucho antes³⁶. Como habíamos señalado, este escritor da como origen del progreso algunas ideas del cristianismo de los primeros siglos que se desarrollaron en la Edad Media³⁷. En *Escolios I* afirma: “El Renacimiento, el *Aufklärung* y la tecnocracia, son hijos indiscutibles del cristianismo. Hijos crecientemente siniestros que engendran en la esperanza cristiana el olvido del pecado original”³⁸. Para Gómez Dávila la Ilustración y sus posteriores consecuencias en las revoluciones democráticas resucitan conceptos religiosos como los de “profeta, misión, secta”³⁹. El gnosticismo pavimenta el camino al mesianismo como parámetro del hombre moderno, sea este cristiano, capitalista o comunista. Tanto para Mutis como para Gómez Dávila, las diferencias entre capitalismo y comunismo son de orden jurídico, ya que ambos sistemas se basan en un criterio único al juzgar a la historia, el criterio económico. Para el pensamiento gomezdaviliano, el hombre moderno interpretará a la historia como un ente organizado y dirigido hacia la utópica llegada de un héroe/mesías, sea este “el hombre nuevo” del socialismo o “el hombre libre” de la democracia. Afirma Gómez Dávila al respecto:

36 Lavina, Silvia. “La idiosincrasia antimoderna de Nicolás Gómez Dávila,” *Eikasia revista de filosofía.org* Julio 2012, pp. 272, <http://www.revistadefilosofia.com/45-17.pdf>

37 “La religión democrática anida en las criptas medievales, en la sombra húmeda donde bullen las larvas de textos heréticos”. *Textos I*, op. cit., p.73.

38 *Escolios I*, op. cit., p. 58.

39 *Ibid.*

Mondado de sus excrecencias carnales, el mesianismo transmite a la Iglesia, sin embargo, el germen de sus terribles avideces. Muchedumbres esperan el descenso de la ciudad celeste y la primera encarnación del Paraclete anuncia, entre profetisas desnudas, las cosechas kiliásticas. La expectativa de un terrestre reino de los santos exalta la piedad de solitarios y la miseria de las turbas. Anhelos del alma y venganzas de la carne embriagan, con sus jugos ácidos, corazones contritos y vanidades crispadas. El mesianismo vulgar se nutre de los más nobles sueños y de las pasiones más viles⁴⁰.

Mutis, por su lado, no está muy lejos de estos pensamientos y muestra igual desaliento por las ideologías de nuestro tiempo. Cuando se le pregunta por las razones de su descreimiento en la política, Mutis responde: se debe “a que lo peor de la izquierda es la derecha. La derecha es egoísta ansiosa de dinero y de tener el poder en las manos. Y la izquierda siempre está mintiendo por el bien de los pobres”⁴¹. Con respecto al carácter espurio de los ideales progresistas, Mutis ha dicho: “La felicidad y seamos felices y todo eso sólo pasa en los falsos paraísos socialistas”⁴². Por lo demás, en otra entrevista publicada en la prestigiosa revista estadounidense *BOMB*, a la pregunta sobre sus amistades en la izquierda latinoamericana que tiende por lo general a ser muy politizada, habría de decir:

AM: Con mis amigos cercanos, los cuales son abiertamente de izquierda, nunca discuto este tema. Hablamos de literatura, de la vida y de nuestros amigos. A mí en lo particular no me interesa hablar de política.

FM: ¿Y con sus amigos de la derecha?

AM: Bueno con la gente de la derecha, con ellos tengo

40 *Textos I*, op. cit., p 75.

41 López, Ángeles. “El Rey me dice ‘Mutis: no tienes remedio’”, *Literaturas.com* No 10, sin fecha, <http://www.literaturas.com/v010/sec1001/entrevistas/entrevistas-01.html>

42 Sheridan, Guillermo, “*Los emisarios de Álvaro Mutis*”, *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero*, op. cit., p. 109.

grandes reservas, y soy más cauto. La derecha es bastante siniestra. El poder del dinero es terrible⁴³.

Para poner en contexto estas declaraciones, hay que subrayar que Mutis en cuanto a lo político siempre se ha considerado “monárquico, gibelino y legitimista”⁴⁴. Una forma de entender mejor esta afirmación es analizarla a la luz de la gesta libertadora en América. Para Mutis, las independencias americanas de la corona española se producen a partir de lecturas de segunda mano de la Ilustración,

(...) que creyeron inventar la república y la democracia, con resultados tan catastróficos como los que conocemos: una secuencia interminable de guerras civiles, de sangre, de bestialidad y de violencia; y de una total falta de materia espiritual, que nos define⁴⁵.

Aunque Mutis no habla explícitamente del gnosticismo, es obvio que sus ideas sobre el origen de las ideas de progreso son similares a las de Gómez Dávila. Para Mutis el concepto de una historia como un plan preconcebido, marcha de la civilización hacía un fin, o destino manifiesto, es una ingenua utopía con la que se ha tratado de consolar a la humanidad “a fin de que no pierda toda esperanza de instalar un día el paraíso en el plane-

⁴³ “AM: With my closest friends who belong solidly to the Left, we never discuss such things. We talk about literature and life and our friends, and furthermore, it does not interest me to talk about politics.

FG And with your friends on the Right?

AM Well, with the people on the Right, I have greater reservations, I am more careful. The Right is quite sinister. The power of money is terrible.”

Goldman, Francisco. “Álvaro Mutis (entrevista)”. Traducida por Marina Harss. *BOMB: LITERATURE* No. 74, Winter, 2001, <http://bombsite.com/issues/74/articles/2374>.

⁴⁴ Cobo Borda, Juan Gustavo. “Soy monárquico, gibelino y legitimista”. *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero*, op. cit., p. 257.

⁴⁵ *Ibid.*

ta”⁴⁶. Recordemos que para Mutis, “el infierno es la historia”⁴⁷, es decir “una especie de magma que se mueve y se desplaza sin propósito alguno, dando esquinazos sorprendentes, muy tristes a veces y resplandecientes otras...”⁴⁸. Esta concepción *mutisiana* de la historia que, después de lo expuesto podemos conjeturar como anti-mesiánica, se refleja en los títulos de varios de sus textos: *Los elementos del desastre*, *Los trabajos perdidos*, *Reseña de los hospitales de ultramar*. Como afirma Rodolfo de Roux en su artículo “Álvaro Mutis: La historia sin ilusiones”, “son títulos que evocan la idea de una historia como muerte, desilusión y ruina”⁴⁹.

Desenmascarados el racionalismo y la ilustración, al igual que la Revolución Francesa, la Edad Media se convierte para nuestros reaccionarios en uno de los pocos momentos excepcionales de la humanidad⁵⁰ en que el hombre planteó “algunas de las únicas reales posibilidades de vivir noblemente sobre la tierra”⁵¹. Igualmente ambos escritores han expresado su nostalgia por la pérdida de ciertos fundamentos míticos milenarios que tuvieron su última oportunidad durante esa época. Mutis ha dicho: “Más de una vez me he definido como un medieval perdido en este siglo”⁵². En un tono afín Gómez

⁴⁶ Mutis, Álvaro. “Hora de tinieblas.” *De lecturas y algo del mundo* (1943-1998). Bogotá: Seix Barral, 1999, pp. 209-210.

⁴⁷ En muchas ocasiones Mutis ha utilizado esta frase de Jean Cocteau. En “La paciencia visionaria de Miguel de Ferdinandy”, después de citarla una vez más, el escritor afirma: “... siempre me habían despertado serias sospechas los clásicos historiadores decimonónicos –Michelet y Macaulay a la cabeza– que narran la historia como una incesante lección que, escuchada y seguida por los hombres, los conduce por el camino del progreso y el cumplimiento de una vida mejor y más justa. Pero he pensado siempre como Luis Gillet que, después de Auschwitz e Hiroshima, esa clase de ingenuas necedades no es de recibo ni siquiera en personas de mediana inteligencia” *De lecturas y algo del mundo*, op. cit., p. 116.

⁴⁸ García Aguilar, Eduardo. *Celebraciones y otros fantasmas. Una biografía intelectual de Álvaro Mutis*. Bogotá: Tercer Mundo Editores. 1993, p. 48.

⁴⁹ De Roux, Rodolfo. “Álvaro Mutis: La historia sin ilusiones”, op. cit., p. 232.

⁵⁰ No se me escapa que tanto para Mutis como para Gómez Dávila, existen otras épocas consideradas excepcionales como fueron las del siglo V a.C. de Grecia, el siglo de Augusto en Roma, o el Renacimiento. Sin embargo, como hemos señalado, para estos dos escritores es la Edad Media donde se construye un pensamiento unívoco, una noción de Dios explícita que ordena, así sea momentáneamente, el natural caos de la historia.

⁵¹ García Aguilar, op. cit., p. 41

⁵² Fresneda, Carlos. “Álvaro Mutis: entrevista”. *El Mundo: La revista* No. 90, 6 de julio, 1997. <http://www.elmundo.es/larevista/num90/textos/mutis1.html>.

Dávila escribió: “no soy un intelectual moderno inconforme, sino un campesino medieval indignado”⁵³.

3.3. El ateísmo democrático y el antropocentrismo modernista.

Para el pensamiento reaccionario expresado por nuestros autores, la democracia es el culmen de un derrotero histórico relacionado con el exterminio del asombro del hombre frente a lo sagrado, que ha terminado por erradicar el origen divino de su existencia. Gómez Dávila piensa que la doctrina de la modernidad es una teología del hombre como dios, con su propia teodicea: la idea de progreso. En su característico tono lacónico afirma que: “todo hombre moderno es candidato al trono vacío de la divinidad”⁵⁴. Esta concepción tiene hondas implicaciones en su manera de entender la civilización, presentes también en el pensamiento de Mutis, quien afirma sobre la civilización romana occidental cristiana:

Si yo creo en algo y si algo me mantiene entusiasta y vivo y pegado a ciertas cosas esenciales, es la civilización romana occidental cristiana. Yo creo que esa es la realización, el cumplimiento más pleno, más grande, más ambicioso y más extraordinario del hombre sobre la tierra. Creo que estamos asistiendo a su liquidación y a su final, final que comienza con la Reforma protestante y con las ideas generadas por ella y el calvinismo, especialmente. De allí salen las ideas liberales, la tendencia racionalista, en fin, el inmenso engaño de la democracia y la hipocresía que es una de las normas de conducta de pueblos como los Estados Unidos. Estamos en liquidación total y la negación total de una fe y del hecho de asumir un origen divino y de saberlo y vivir en ese ámbito. Eso se acabó. Como lo he dicho muchas veces, estamos viviendo en un mundo de Gulag y de supermercado⁵⁵.

⁵³ *Escolios II*, op. cit., p. 69.

⁵⁴ *Textos I*, p. 66.

⁵⁵ García Aguilar, op. cit., p. 36.

Como lectores cuidadosos de la historia, Mutis y Gómez Dávila encuentran que los presupuestos de la modernidad son faltos de una fe auténtica y por tanto son cínicamente falsos en cuanto a sus presupuestos. Sobre la idea de la libertad de opinión, por ejemplo, tenemos esta lúcida reflexión de Gómez Dávila: “El moderno cree vivir en un pluralismo de opiniones, cuando lo que hoy impera es una unanimidad asfixiante”⁵⁶. También dice: “Los hombres, en su inmensa mayoría, creen escoger cuando los empujan”⁵⁷.

Por su parte, ante el cúmulo de distorsiones históricas en las que se ha convertido la democracia, Mutis se decanta por el sistema monárquico como un sistema plausible, aunque irrecuperable. Para el colombiano no hay mucho de donde escoger, mientras la democracia proclama la soberanía del hombre, la monarquía conferida por la divinidad proclamaba la soberanía de lo sacro:

A mí me parece una falta de respeto tratar de explicarle a alguien que la democracia es una farsa. Es una mentira y es un sueño imbécil. La mayoría no puede producir sino necedades y soluciones mediocres, intermedias y falsas [...] Me parece mucho más honesto un monarca de la Edad Media que dice: ‘Yo mando porque estoy ungido por el Señor. He sido ungido en la catedral de Reims. Desnudo el pecho me han puesto los óleos y tengo un compromiso ante Dios’. Ese juego lo juego yo. Pero que me digan que ese señor puede gobernar porque tiene 40 millones de votos es justamente la razón por la cual yo nunca lo dejaría gobernar un minuto, porque a 40 millones de personas no puede ocurrírseles sino una imbecilidad⁵⁸.

⁵⁶ Sucesivos escolios a un texto implícito, op. cit., p. 114.

⁵⁷ Escolios II, op.cit., p. 187

⁵⁸ García Aguilar, op. cit., p. 44.

Gómez Dávila piensa como Nietzsche⁵⁹, que la modernidad es un “antropoteísmo”, es decir que sitúa al ser humano como medida de todas las cosas. Para el filósofo alemán, mientras el mundo greco romano asume la desigualdad como principio general, el pensamiento judeo cristiano impondrá una civilización en la que todos los hombres son iguales ante Dios. Gómez Dávila, al comparar a Nietzsche con Hegel (a quien llama “blasfematorio”), lo ve con simpatía como un “malcriado”, aspecto que señala C. B. Gutierrez⁶⁰. El bogotano siente cercanía con el pensamiento nietzscheano, en el que no percibe un verdadero ateísmo. Por eso, afirma: “El ateísmo auténtico es una página blanca; el ateísmo gnóstico esconde un texto escrito con tinta simpática. El *Übermensch* [superhombre] es recurso de un ateísmo inconforme. Nietzsche inventa un consuelo humano a la muerte de Dios; el ateísmo gnóstico, en cambio, proclama la divinidad del hombre”⁶¹.

Guardadas las debidas proporciones, tiempos históricos y contextos culturales, Nietzsche, Gómez Dávila y Mutis comparten una ideología antimoderna, la idea de un aristocratismo como forma vital del pensador, solo que en Nietzsche esta se dirige a la vida, y en Gómez Dávila y Mutis, se dirige a la nostalgia por un orden sagrado y perdido en el medioevo feudal⁶². Nietzsche pensaba que “el antropocentrismo de la Modernidad, era una herencia hebrea que había desembocado en la Revolución Francesa, colocando en el centro del cosmos a los

⁵⁹ Pese a estar en una orilla aparentemente opuesta, el uno protestante, el otro católico, el uno discípulo de Dionisio el otro de Jesús, Gómez Dávila y Nietzsche asumen posturas similares, tal como ha mostrado Carlos B. Gutierrez en su artículo “La crítica a la democracia en Nietzsche y Gómez Dávila.” (*Ideas y valores* No. 136, 2008, pp. 117-131) Como el lector puede intuir, se podría hacer la misma analogía con el pensamiento de Mutis, lo cual intentaré hacer más adelante en este ensayo.

⁶⁰ Hay que indicar aquí que Gómez Dávila se declaró católico y escéptico, o más concretamente “un pagano que cree en Cristo” (*Escolios I*, p. 316). En algunos pasajes Gómez Dávila parece aceptar la posibilidad de la muerte de Dios, aunque esta está íntimamente ligada a la muerte del hombre: “El hombre morirá, si Dios ha muerto, porque el hombre no es más que el opaco esplendor de su reflejo, no es más que su abyecta y noble semejanza” (*Textos I*, p. 52).

⁶¹ Gómez Dávila, Nicolás. *Nuevos escolios a un texto implícito I*. Bogotá, Villegas Editores, 2005, p. 182.

⁶² Hago libre uso aquí de algunas ideas de Carlos B. Gutierrez en “La crítica a la democracia en Nietzsche y Gómez Dávila” que yo extiendo al pensamiento de Álvaro Mutis.

seres más mediocres, débiles e inferiores”⁶³. Igualmente en Álvaro Mutis, aunque de una manera más literaria, encontramos ecos de estas ideas nietzscheanas cuando habla de los seres mediocres, débiles e inferiores que se han tomado la historia. Por ejemplo en “El último rostro”, específicamente en la representación que allí se hace de “el Libertador” Simón Bolívar, hablando del gran fracaso que fue la revolución de independencia, Mutis/Bolívar afirma:

¡Que poco ha valido todos los años de batallar, ordenar, sufrir, gobernar, construir, para terminar acosado por los mismos imbéciles de siempre, los astutos políticos con alma de peluquero y trucos de notario que saben matar y seguir sonriendo y adulando! Nadie ha entendido aquí nada. La muerte se llevó a los mejores, todo queda en manos de los más listos, los más sinuosos que ahora derrochan la herencia ganada con tanto dolor y tanta muerte⁶⁴.

Precisamente a los listos, a estos hombres sinuosos que han terminado por gobernarnos, es a los que Mutis dedica su poema “Balada imprecatoria contra los listos”. Este fragmento se explica por sí solo:

Ahí pasan los listos.
Siempre de prisa, alertas, husmeando
la más leve oportunidad de poner a prueba
sus talentos, sus mañas,
su destreza al parecer sin límites.
Vienen, van, se reúnen, discuten, parten.
Sonrientes regresan con renovadas fuerzas.
Piensan que han logrado convencer,
tornan a sonreír, nos ponen las manos
sobre los hombros, nos protegen, nos halagan,
despliegan diligentes su abanico de promesas

⁶³ González Varela, Nicolás. *Nietzsche contra la democracia*. Barcelona: Montesinos, 2010, p. 23.

⁶⁴ Mutis, Álvaro. *El último rostro*. Madrid: Editorial Siruela, 1990, p. 87.

y de nuevo se esfuman como vinieron,
con su aura de inocencia satisfecha
que los denuncia a leguas⁶⁵.

Mutis ha hablado sobre la gesta independentista como una de las pruebas más fehacientes del fracaso de los listos en tierras americanas.

Nosotros, gracias a esos oficiales traidores, Bolívar, San Martín y todos los otros cuyas estatuas pueblan nuestras capitales, cortamos el cordón que nos unía con mil años de historia, una de las historias más grandes del occidente europeo, la historia de España, y recibimos, en cambio, como herencia, un racionalismo y un jacobismo trasnochados⁶⁶.

En la modernidad Nietzsche sería el primero que criticaría la visión moral revolucionaria de la Revolución Francesa, a la que opondría su tesis del eterno retorno de lo idéntico, que es su forma de contradecir la visión unilineal del tiempo progresista. Ese tiempo progresista que puja hacia adelante en un movimiento imaginario de cambio, de vértigo futurista, es desenmascarado tanto por Gómez Dávila como por Mutis. Para ellos, el progreso material es una forma de encubrir el retroceso real de la cultura. Según Mutis, “El hombre vendió su espíritu por la electrónica y una serie de trucos de magia de la modernidad”⁶⁷. Gómez Dávila expresa una idea semejante cuando dice: “La técnica es la herramienta de su ambición profunda, el acto posesorio del hombre sobre el universo sometido. El demócrata espera que la técnica lo redima del pecado, del infortunio, del aburrimiento y de la muerte. La técnica es el verbo del hombre-dios”⁶⁸.

⁶⁵ Mutis, Álvaro. *Summa de Maqroll el Gaviero: Poesía Reunida*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002, pp. 288-289.

⁶⁶ Cobo Borda, Juan Gustavo. *op. cit.*, p. 258.

⁶⁷ López, Ángeles. *Op. cit.*, <http://www.literaturas.com/v010/sec1001/entrevistas/entrevistas-01.html>

⁶⁸ Sucesivos escolios, *op. cit.*, p. 73.

A modo de conclusión

Álvaro Mutis y Nicolás Gómez Dávila comparten una concepción escéptica de la historia en contravía al proyecto de la Razón. Aunque cada uno construye un pensamiento literario a su manera, ambos conciben la escritura a modo de signos de lo irrecuperable: Nicolás Gómez Dávila a través de la fragmentación de su pensamiento en escolios, los cuales son en general máximas y aforismos tomados de un texto que él llama implícito y que el lector debe conjeturar; y Álvaro Mutis por medio de una obra poética y narrativa basada en una estética de “tierra caliente”, centrada en el deterioro, encarnada en un personaje de dudosa reputación y oficio, Maqroll el gaviero, quien habita sin esperanza puertos y territorios remotos.

Ambos escritores tienen notables rasgos en común: una aversión a las grandes narrativas, una escritura muy personal no comprometida con causas inmediatas o políticas sino exclusivamente con ellos mismos, una crítica tanto a la ideología burguesa-democrática como a la proletaria-progresista a las que ven como el punto final de la civilización occidental, y ciertas obsesiones literario-histórico-filosóficas tan recurrentes que a menudo la crítica considera sus obras como un retorno asfixiante a los mismos temas. La diferencia de fondo entre ambos está en su concepción de la fe, que para Gómez Dávila determina su resignación al catolicismo pese a que en algún momento llama a la Iglesia “la cloaca de la historia, el fluir tumultuoso de la impureza humana hacia mares impolutos”⁶⁹, y que en Mutis, se manifiesta como sumisión a una única fuente posible de orden, de poder y de autoridad, la monárquica.

⁶⁹ El tema de la iglesia amerita una reflexión aparte que en este ensayo solamente toco de manera tangencial, sin embargo, y teniendo en cuenta que algunos *Escolios* de Gómez Dávila son a menudo utilizados como guías ideológicas de grupos de derecha católica, cito el párrafo completo para que no haya equívocos al respecto: “La iglesia es la cloaca de la historia, el fluir tumultuoso de la impureza humana hacia mares impolutos Su tradición no es manantial inmaculado que se infiltra entre espumas salobres, sino su misma historia cenagosa, infecta, y turbulenta. Tradición que engloba a su adversario, y a sí misma; que arrastra en su corriente todo fantasma que se espejó en sus aguas” (*Textos I*, pp. 132-133); y termina diciendo: “La iglesia es un gigantesco sinclinal en la geología de los siglos, donde los detritos se acumulan en estratos intactos” (134).

Tanto para Mutis como para Gómez Dávila, el desarrollo de las ideas de progreso es la base de la cultura contemporánea, la cual ha terminado por excluir concepciones tan esenciales para el ser humano como el fracaso, la desventura y el dolor. Es por ello que en sus obras, la cultura estadounidense, fundamentalmente demócrata y liberal, es el objeto de gran parte de sus críticas. Hablando de su alter ego en relación con esta cultura, Mutis afirma:

Maqroll no es feliz nunca y esa meta y especie de sueño llamada felicidad es una cosa bastante americana y protestante, es una necesidad inmensa. No se viene al mundo únicamente a ser feliz, se viene a vivir, a ser desventurado, a ser feliz, a ser fracasado, y a realizar algo que soñamos. Es un ir y venir, y él lo tiene muy claro. El no busca la felicidad en ninguna de sus empresas, lo que busca es vivir el presente, llenar el presente de sentido⁷⁰.

Es indudable que tal postura se halla en oposición a la cultura postmoderna entendida como “una nueva superficialidad”, nueva cultura de la imagen o del simulacro, como afirma Frederic Jameson (*Teoría de la postmodernidad*), la cual es para el pensamiento reaccionario, una prueba más del fin de nuestra civilización. Gómez Dávila lo señala de esta manera: “Los Evangelios y el Manifiesto Comunista palidecen; el futuro está en poder de la Coca-Cola y la pornografía”⁷¹. También dice de una manera más irónica: “Después de hospedarse en una mente norteamericana las ideas quedan sabiendo a Coca-Cola”⁷².

Para ambos la cultura contemporánea, tan proclive a seguir las dinámicas del mercado estadounidense, terminará conduciendo a la disolución del ser humano en espejismos vacuos, cada vez más alejados de la vida, hasta llegar a su fin: “la persona, el individuo, se está diluyendo ya en una serie de

⁷⁰ Moreno Zerpa, Juan Jesús. “Maqroll El Gaviero, un peregrino elegido por los Dioses: entrevista con Alvaro Mutis”. http://acceda.ulpgc.es/bitstream/10553/3294/1/0234608_00003_0002.pdf

⁷¹ Sucesivos Escolios, op. cit., p. 181.

⁷² Gómez Dávila, Nicolás. *Escolios II*. Bogotá, Colcultura, 1977, p., 399.

fantasmas que aparecen en pantallas y de presencias que no son presencias, y el hombre está entrando en una rutina, al tiempo que vive una vida de supermercado”⁷³. Por su parte, dice Gómez Dávila: “[U]n animal astuto e ingenioso sucederá, tal vez, mañana al hombre. Cuando se derrumben sus yertos edificios, la bestia satisfecha se internará en la penumbra primitiva, donde sus pasos, confundidos con otros pasos silenciosos, huirán de nuevo ante el ruido de hambres milenarias”⁷⁴. Mutis piensa incluso que a este hombre, solo le sobrevivirá la poesía “Será lo último que el hombre hará. Su adiós, su glosa sobre la tierra”⁷⁵.

El pensamiento reaccionario tanto mutisiano como gomezdaviliano parece acercarse a las críticas más comunes al capitalismo global, multinacional o transnacional (a la sociedad postindustrial y de consumo, o a la alta tecnología). Sin embargo y como hemos visto en el presente ensayo, a diferencia de dichas críticas, provenientes en su mayoría de pensadores neomarxistas, ni el uno ni el otro consideran que tenga sentido alguno engañarse tratando de conseguir una sociedad más justa por medio de propuestas políticas. De modo radicalmente distinto, su crítica a la sociedad de consumo y a los límites de la racionalidad moderna se entreteje constantemente con una percepción anacrónica, de raigambre romántica, en la que la naturaleza desordenada es entendida como primigenia y libre⁷⁶. Esta concepción romántica también abarca el sentido de la historia en ambos escritores, ya que no conduce a ninguna parte ni es concebida como una cadena organizada de acontecimientos, sino como un caos.

Al comparar las ideas reaccionarias de Gómez Dávila y Álvaro Mutis con las del filósofo más importante de la antimodernidad, Federico Nietzsche, podemos concluir

⁷³ Echart, Nazareth y Julio Martínez Mesanza. “Entrevista a Álvaro Mutis”. *Nueva Revista* No. 060, 1998, p., 22. <http://www.fundacionunir.net/items/show/1275>.

⁷⁴ *Textos I*, p.52-53.

⁷⁵ López, Ángeles. “El Rey me dice ‘Mutis: no tienes remedio.’” Op. cit. <http://www.literaturas.com/v010/sec1001/entrevistas/entrevistas-01.html>

⁷⁶ Francia Elena Goenaga Olivares usa esta idea en su artículo sobre Nicolás Gómez Dávila, “La tumba habitada” (*Paradoxa* No. 7,14, pp 17-28). La reconsidero aquí porque creo que es extensible a Álvaro Mutis.

que mientras el alemán en su radicalismo aristocrático y anti-ilustrado, propondrá al superhombre como la vía para aferrarse al “sentido” de la vida en su orden jerárquico natural, con Gómez Dávila y Mutis nos encontramos en la orilla opuesta. Si el superhombre es fundamentalmente un hombre dionisiaco, un hombre de acción, en nuestros dos autores la acción ha perdido sentido ya que la naturaleza se ha apartado de la humanidad. El escritor reaccionario es un desertado de los dioses, un *atheos* en el sentido griego⁷⁷, y en lugar de ser fulminado por la divinidad o consumido por la locura, como en el caso de Hölderlin o del mismo Nietzsche, el escritor reaccionario asume la soledad de un largo deambular como en el *Edipo* de Sófocles.

⁷⁷ Alzate, Gastón. “La desesperanza como un *continuum cultural*”. *Senderos* No 5, 1994, pp. 681.

REJAS ADENTRO,
REJAS AFUERA. DIARIO
Y CARTAS DESDE
LA CÁRCEL, ENTRE
REALIDAD Y FICCIÓN:
el ejemplo de Álvaro Mutis*

Michèle Lefort
CRICCAL**, Francia

*La liberté c'est toute l'existence.
Mais les humains ont créé les prisons,
les règlements, les lois, les convenances
Et les travaux, les bureaux, les maisons.
René Char, A nous la liberté¹*

*L'artiste naît [...] prisonnier du style,
qui lui a permis de ne plus l'être du monde.
André Malraux²*

El escritor colombiano Álvaro Mutis llega a México D.F. en octubre de 1956, huyendo de las amenazas de encarcelamiento

* Este estudio trata esencialmente de dos documentos. Por una parte, el *Diario de Lecumberri*, publicado bajo el título de *Cuadernos del Palacio Negro, diario de la prisión de Lecumberri* (Barcelona, Ediciones del Mall, 1986), y por otra: *Cartas de Álvaro Mutis a Elena Poniatowska*, México, Alfaguara, 1998. En adelante estos dos libros aparecerán bajo las respectivas abreviaciones de DL y EP. El presente texto fue inicialmente publicado en las Actas del coloquio "Récits de prison et d'enfermement", Presses de l'Université d'Angers, 2010, pp. 119-126, bajo el título: *En-deçà et au-delà des barreaux. Journal et lettres de prison, entre réalité et fiction: l'exemple d'Álvaro Mutis*.

** Centre de Recherches Interuniversitaire sur les Champs Culturels en Amérique Latine, Paris, Sorbonne nouvelle.

¹ La libertad es toda la existencia, / Pero los humanos crearon las cárceles, / Los reglamentos, las leyes, las conveniencias / Y las faenas, las oficinas, las casas. (René Char) [La traducción es nuestra]

² El artista nace [...] prisionero del estilo que le permitió ya no serlo del mundo. (Malraux, *Les Voix du su silence. Las voces del silencio*) [La traducción es nuestra]

que pesan sobre él, dejando en Bogotá a su esposa e hijos, a parientes y amigos³. Sin embargo, en septiembre de 1958, debido a una petición de extradición de Colombia y a un acuerdo entre ambos países, es detenido en plena calle y conducido al Palacio Negro de Lecumberri, la cárcel local donde permanecerá hasta el 22 de diciembre de 1959, es decir, los quince meses que duró el juicio en cuyo fallo será declarado inocente.

Este hombre erudito, poeta reconocido⁴, gran melómano, reputado con razón por sus cualidades humanas, su generosidad, su trato agradable, su proverbial don de gentes, se encuentra brutalmente privado de todo. De un día para otro, queda preso del miedo y la humillación, de esos “carcelazos”, palabra con la cual los presos nombran la depresión asociada al encierro carcelario.

El “carcelazo” –dice Álvaro– es una total desesperanza, es todo un terrible estado de ánimo. Es cuando se le cae a uno encima la Cárcel con todos sus muros, rejas, presos y miserias. Es como cuando se hunde uno en el agua y busca desesperado salir a la superficie para respirar; todos los sentidos, todas las fuerzas se concentran en eso tan ilusorio y que se hace cada día más imposible y extraño... ¡salir! (EP, 80).

La prisión aniquila toda intimidación, lo que le recuerda sus once años de internado, de los siete a los dieciocho, primero en Bruselas y luego en Bogotá, durante los cuales tuvo que “conformarse cada minuto del día al deseo y el capricho de los demás”, lo que finalmente no era nada si se compara con aquellos, desprovistos de “la frescura, la fuerza, el entusiasmo” propios de

³ “En Bogotá fui jefe de Relaciones Públicas de la Standard Oil, la Esso. Se me acusó de aplicar indebidamente ciertos fondos de esa compañía destinados a servicios de beneficencia. En eso hubo mucho de verdad. Pero es que yo consideraba una actividad benéfica, entre otras, el ayudar a desterrados políticos y a otros perseguidos por el dictador de mi país. [...] No es que yo me esté dando baños de pureza, el vértigo de la buena vida y del dinero me hizo perder toda perspectiva. Empecé a manejar el dinero como si fuera mío, la selección de mis beneficios fue caprichosa, caí en el desorden” (EP, 41).

⁴ *Los elementos del desastre*, libro de título profético, según sus propias palabras (EP, 68), publicado en 1953 por Losada en Buenos Aires había recibido una excelente crítica.

la infancia, impuestos por tres mil seres allí amontonados, arastrando sus “complejos, miserias, mezquindades y groserías [...] al margen de la sociedad” (EP, 110-111).

Elena Poniatowska, escritora y periodista, decide entrevistar a los sindicalistas ferroviarios encarcelados en Lecumberri. Al mismo tiempo su periódico le encarga asistir a una representación, dentro de la misma cárcel, de la obra de teatro *El Cochambres*⁵, dirigida por Álvaro Mutis. Este encuentro dará lugar a una serie de entrevistas y a una relación epistolar que duraría seis meses, del 4 de junio de 1959 a noviembre de 1959. Estas doce cartas, que él llega a calificar de “Rollo del Mar Muerto” (EP, 92) y que por su origen pertenecen estrictamente a la esfera privada, constituyen un importante aporte a la comprensión de la realidad del diario vivir entre rejas, cuando se publican cuarenta años más tarde, en 1997. Al mismo tiempo que aclaran la gestación y el contenido de los cinco relatos que componen el *Diario de Lecumberri*, cuya escritura es contemporánea de dicha correspondencia.

Esta nutrida correspondencia así como la que mantuvo con sus amigos colombianos y mexicanos (Alfonso Reyes, Juan Rulfo, Octavio Paz, y también Luis Buñuel, exiliado en México...) le insufla la fuerza de resistir: “(...) esto me hace sentir, de nuevo, un ser vivo y no una momia dedicada al soliloquio angustioso e inútil” (EP, 83). Sin embargo, a pesar suyo, a veces llega a apiadarse de sí mismo, a abandonarse a un “adagio lamentoso” y a “hablar solo en voz alta”:

Por más que trate de no caer en el lugar común de todos los huéspedes de Lecumberri, que consiste en hablar de “su caso”, ahí me tienes dándote lata con mi kafkiano asunto. Te prometo no reincidir (EP, 72).

⁵ Obra escrita por Rolando Rueda de León. La mayoría de los actores serán los ferroviarios que entonces eran presos políticos.

Huyendo de la humillante compasión⁶, lo que va buscando es reconocimiento. A esta bajada al infierno le toca hacer frente dignamente, con la ayuda, por cierto, de sus amigos, pero con tal que se respeten ciertas reglas. Elena Poniatowska le propone publicar sus entrevistas bajo forma de reportaje. De acuerdo, le contesta, es una excelente idea, pero con una condición: que esto se inscriba dentro de la esfera puramente literaria y aparezca en el suplemento dominical de *México en la Cultura*. Ya no tolerará esa imagen estereotipada que de él se difunde, de timador y peligroso malhechor, que la Embajada de Colombia se complace en retomar, ni tampoco la dura campaña de prensa montada por sus amigos colombianos que hacen de su caso un asunto político, dado que él suele desconfiar de la política. Lo que está en juego es su orgullo de hombre y su independencia de escritor. Rejas adentro como rejas afuera, es poeta y como tal se reivindica y quiere que se le considere: “Poeta *in carcere et vinculis*”, “absurdo poeta prisionero”, o “poeta *in priggione*” como se auto-designa en sus cartas.

Mi caso es únicamente, Héléne, otro capítulo de mi libro *Reseñas de los Hospitales de Ultramar* –que es el que editan ahora en Colombia– y estoy tan orgulloso de él, en el fondo, que no podía menos de contártelo. Me hubiera gustado mucho que me preguntaras, por ejemplo: “¿Y cómo es que has ido a parar a Lecumberri? ¿de qué te acusan?” (EP, 75).

Lo que ella no hizo tanto por pudor como por temor a lastimarlo, y lo que él echa en falta porque le hubiera dado la oportunidad de contar algo por el estilo: “Había una vez un joven colombiano a quien... etc., etc.”. En efecto, siente que se está volviendo el “protagonista” de una oscura historia cuyos capítulos va desgranando a lo largo de sus cartas a Elena, con el fin de saciar su “curiosidad de periodista” y para que conozca un

⁶ Comenta con ironía e irrisión “la estúpida irrupción” en Lecumberri de un equipo de televisión, “con sus inevitables mariachis” y “una dosis muy grande de piedad para los pobres presos. Piedad de esa desinfectada, aséptica, de la que dan los Rotarios o los Shriners o las Damas Católicas. Y nosotros allí impasibles aguantando el chaparrón, con la Cárcel a cuestas, viendo cómo estos ‘libres’ nos miraban con una mezcla de miedo y de curiosidad [...]” (EP, 86).

poco “al personaje” que, “ni es el poeta que le pintaron al funcionario de Relaciones Exteriores [...], ni es la blanca paloma que cree [su] mamá” (EP, 89).

Dar de leer y dar a ver la experiencia de la prisión, obliga al poeta a optar por el relato. En efecto, escribir poesía se ha vuelto “terriblemente difícil” debido a que en la cárcel se vive “bajo presiones tremendas [...] que comprimen hasta la asfixia esa imprescindible atmósfera, indispensable para la poesía”:

Entonces se comienza a rumiar las anécdotas de la Cárcel, la trama de los días que pasamos en ella y así está naciendo ese “Diario de Lecumberri” que muy probablemente un día rompa o queme, por ser únicamente testimonio o historia, pero no creación, que es lo que hay que tratar de lograr siempre (EP, 73).

Esta imperiosa necesidad de escribir va a la par con el doble sentimiento de insatisfacción en cuanto a la calidad de lo que está escribiendo⁷ y a su inutilidad en cuanto al impacto que pueda tener sobre sus “improbables” lectores⁸. En efecto, para Álvaro Mutis, decir la cárcel no constituye una simple terapia personal destinada a llenar la vacuidad del tiempo y poner palabras sobre lo que no tiene nombre para vencer los “carcelazos” (no es un azar si el primer relato del *Diario de Lecumberri* empieza por una evocación de este malestar y del miedo que lo invade todo), es también contar para el otro, el lector libre de la calle, pero teniendo consciencia de la probable vanidad de dicha empresa. Son aquellas dudas las que expresa cuando tras haber contado los estragos de la “teca balín”, la heroína adulterada que circulaba en el Palacio Negro y que acabó provocando una hecatombe:

⁷ Cuando de nuevo escriba poesía será “más para él solo”, una poesía marcada por el sello de esta “confesión personal” que tanto detesta, pero que en aquel entonces constituye para él una necesidad.... “una poesía ‘de abrirse las venas’ como le decía Lorca a un amigo” (EP, 100 y 93). Este amigo no es otro que el colombiano Jorge Zalamea (véase *Epistolario completo de Lorca*, ed. Cátedra, 1997, pp. 587-588).

⁸ Retomamos aquí una expresión que aparecerá de manera recurrente en los futuros escritos de Álvaro Mutis.

No sé muy bien por qué he narrado todo esto. Por qué lo escribo. Dudo que tenga algún valor más tarde, cuando salga. Allá afuera, el mundo no entenderá nunca estas cosas. Tal vez alguien debe dejar algún testimonio de esta asoladora visita de la muerte a un lugar ya de suyo muy semejante a su viejo imperio sin tiempo ni medida. No estoy muy seguro. Tal vez sea útil narrarlo, pero no sabría decir en qué sentido, ni para quién (DL, 17).

No obstante, a pesar de sus dudas seguirá “tomando notas”. Esto forma parte de las actividades cotidianas que describe a Elena:

¿Que qué hago todo el día?...Ya lo ves, ensayo y trabajo furiosamente en el teatro, leo, escribo un poco por las noches, sueño, sueño mucho y oigo las largas historias de los presos, sus mentiras conmovedoras, sus mezquinas confesiones, sus fabulosas historias y recuerdos [...] (EP, 71)

He aquí la materia, cuya trama son esas notas, de lo que él llama su diario, pero que es en realidad muy distinto de lo que pretende ser. Sin minimizar la función catártica del acto de escribir la rabia, los miedos, las frustraciones, las angustias que llenan su diario vivir, este diario va mucho más allá de la escritura “de uno mismo”. Álvaro Mutis siente la necesidad de “ficcionalizar” la experiencia carcelaria:

¡Qué mundo fabuloso para quien tenga talento narrativo! Es algo que nadie puede imaginarse. Una especie de paraíso gidiano en versión de Tepito. Ya te contaré, si no te molesta, porque casi nadie sabe de la existencia de ese mundo y de sus especiales y pintorescas costumbres, luchas y miserias. (Mira, en mi afán de no ser literario y de escribirte “a como vaya saliendo” lo que he venido a contarte de anécdota y de color local) Pero no me negarás que es una primicia (EP, 88).

Con ese talento de narrador del que pretende carecer, en el tercer relato, nos entrega sus reflexiones frente al cadáver de Palitos, apuñalado en su crujía a la madrugada, “libre ya de la desordenada angustia” de su vida cuyos meandros nos va a contar en un conmovedor flash-back. Observa “la tensa piel de su delgado cuerpo al que las drogas, el hambre y el miedo habían dado [...] una cierta pureza” que le recuerda “el cuerpo de esos santos que se conservan debajo de los altares de algunas iglesias, en cajas de cristal con polvorosas molduras doradas” (DL, 31). La extrema delgadez de este yacente le recuerda un legionario del Greco y encuentra en “la severa hermosura” de este cadáver “color marfil antiguo”, “la milenaria *condición humana*” y aquella dignidad que había perdido en vida. Pero el colofón nos hace bajar brutalmente de la ficción a la fría realidad del testimonio:

Al tobillo le habían amarrado una etiqueta, como esas que ponen a los bolsos y carteras de mano de los viajeros de avión, en la cual estaba escrito a máquina: “Antonio Carvajal, o Pedro Moreno, o Manuel Cárdenas, alias: ‘Palitos’. Edad: 22 años. “ Y debajo, en letras rojas subrayadas: “Libre por defunción” (DL, 37).

El cuarto relato se abre sobre el impacto de la lluvia torrencial que una tarde se abate sobre D.F. y que no puede sino hacer remontar en él los recuerdos del Tolima de su niñez y juventud, “la intacta materia de otros días/salvada del ajeno trabajo de los años”⁹. Por eso escribe:

[...] tuve la impresión de que el penal había comenzado a navegar sobre las aguas innumerables y nutridas que caían del cielo y que viajábamos todos hacia la libertad, dejando atrás jueces, ministerios, amparos, escribientes, guardianes y todas las demás bestias que se pegan a nuestras carnes sin soltar la presa y dan ciegas cabezadas de furia para destrozarnos (DL, 43).

⁹ “Nocturno”, *Los trabajos perdidos*. En: *Summa de Maqroll el Gaviero*, México: Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 68.

He aquí lo que concierne al “ser-rejas adentro”, justo antes de que irrumpa, rompiendo el sueño, la atroz realidad puesto que “fue en esa noche cuando mataron al viejito Rigoberto”. La cárcel es el imperio de la droga y de la muerte. De los cinco relatos, tres le están dedicados.

Pero, ¿quién era Rigoberto? Ese viejito *tecatero*, o sea: adicto a la heroína, de rostro demacrado cuya “piel arrugada y oscura” recuerda “la cáscara de una nuez que hubiera estado mucho tiempo sepultada entre la hojarasca húmeda del campo”, ese hombre honrado que a nadie hace daño ni con nadie se mete, como suele presentarse él mismo, resulta ser el parangón del mal absoluto. Rigoberto “mataba por encargo” y en este “oficio” era hábil, meticulado y despiadado. En los sesenta y siete años de su existencia, cuarenta y dos pasados entre rejas, fue autor de cien asesinatos, unos treinta de ellos dentro de la cárcel de Lecumberri, y “era notable escuchar su quebrada y monótona cantinela y oírle narrar sin violencia y hasta con cierta suavidad de abuelo, algunas de sus querellas”. Este siniestro individuo “tenía esa particular ternura de los indios viejos” cuando atendía a los hijos de los visitantes. Álvaro Mutis confiesa que le resultará imposible olvidar a Rigoberto, como le resulta imposible olvidar “muchas cosas de este mundo de la prisión que han sido materia y savia de [su] vida en estos quince meses. [...] Esas cosas no se olvidan, no son asunto de la memoria, son como esas balas que se alojan en el cuerpo y viajan por debajo de la piel y van a la tumba con su dueño [...]” (DL, 45).

El quinto relato está dedicado a los distintos baños de vapor repartidos por el Palacio Negro con su jerarquía y sus virtudes:

Desnudos, sin uniforme, sin letras ni números, volvemos a tener nuestros nombres y hablar nuestra vida de “afuera”, de la gozosa materia de nuestros días de hombres libres (...) La corriente purificadora del agua y el vapor que brama al escaparse de las llaves, ahuyentan

la humillante presencia del castigo. (...) Nunca vemos los rostros, ni distinguimos los cuerpos que evocan con tan intensa y delirante devoción, una vida ajena a la miseria definitiva de Lecumberri. (DL, 53)

En sus evocaciones más o menos noveladas e idealizadas de los tiempos felices de “antes”, todos estos prisioneros, en su absoluta desnudez anegada en la niebla del hammán que diluye las miradas susceptibles de juzgar, independientemente de los motivos de su encarcelamiento, son de una humanidad extremadamente conmovedora, iguales en sus fracturas psicológicas y su sed de libertad. No por casualidad la frase que cierra este relato y pone un punto final al Diario evoca “el sempiterno fantasma de la libertad que nos envenena todas las horas”, puesto que como escribió más tarde Álvaro Mutis: “Vivir sin recordar sería, tal vez, el secreto de los dioses”¹⁰, tan grande es a veces “el sufrimiento profundo de todos los prisioneros” obligados a “vivir con una memoria que no les sirve de nada”¹¹.

Llegados a este punto queremos prestar una atención especial al segundo relato. Una vez “instalado” en el universo carcelario, el erudito que es Álvaro Mutis analiza ese universo a través de sus lecturas. Está rodeado de “personajes” a los que tendrá que “inventar” por medio de la escritura para hacerlos “auténticos” a ojos de los lectores de afuera. Y es lo que consigue con cierta fruición:

Cuál no sería mi asombro, cuánta mi felicidad de coleccionista, cuando tuve ante mí y por varios meses para observarlo a mi placer, a un evidente, a un indiscutible “personaje de Balzac”. Un avaro (DL, 21).

¹⁰ “La visita del Gaviero”, *Los Emisarios*, *ibíd.*, p. 160.

¹¹ Albert Camus, *La Peste*.

A continuación ofrece un extraordinario retrato de Abel¹², doblemente “encerrado” en su avaricia exacerbada y en su celda-bunker donde convive con una multitud de ratas que se deleitan con los alimentos que allí amontona, celda que se niega a abandonar por negarse a pagar los tres mil pesos de fianza por su liberación. Álvaro Mutis tiene la certeza de haber encontrado en él a uno de esos “tipos humanos nacidos de la literatura –de la verdadera y perdurable, es obvio–”, una de esas criaturas de *La Comedia Humana* que se impone al lector “con denominador propósito ejemplarizante” (DL, 21). Una vez expulsado Abel, Mutis, llevado de la curiosidad, penetra en la celda y es como si se encontrara “en la del abate Faria de las viejas versiones del cine mudo de *El Conde de Montecristo*”. Todas estas referencias a un más allá literario que esmaltan sus propios textos, son, a imagen de todos aquellos numerosos libros¹³ que devora, una manera de evadirse. Por consiguiente entendemos mejor que, algunos meses después de haber salido de la cárcel, su *Diario de Lecumberri*¹⁴ haya sido publicado en una colección titulada “ficción”. Por otra parte indica en epígrafe que:

Estas páginas reúnen [...] el testimonio parcial de una experiencia y la ficción nacida en las largas horas de encierro y de soledad. La ficción hizo posible que la experiencia no destruyera toda razón de vida. El testimonio ve la luz por quienes quedaron allá, por quienes vivieron conmigo la más asoladora miseria, por quienes me revelaron aspectos, ocultos para mí hasta entonces, de esa tan mancillada condición humana de la que cada día nos alejamos más torpemente.

¹² Abel era “de alta y desgarbada figura, rubio, con un rostro amplio y huesudo que surcaban numerosas arrugas de una limpieza y nitidez desagradables, como si usara una piel ajena que le quedara un poco holgada [...]. Su figura tenía algo de vaquero del oeste que repartiera sus ocios entre la predicación y la homeopatía” (DL, 22).

¹³ Descubre, atónito, la increíble riqueza de la biblioteca de Lecumberri (por ejemplo las Cartas del Príncipe de Ligne en la edición original de Madame de Staël). Además hace incesantes encargos a sus amigos a los que acosa hasta que le traigan sus libros favoritos para releerlos. Lector bulímico incluso le escribe a Elena: “hay veces que no quisiera salir libre para poder leer a mi gusto todo el día” (EP, 83).

¹⁴ Editado por la Universidad Veracruzana, Xalapa, 1960.

Retomando *un mot-valise*, una tan elocuente “palabra-maleta” inventada por el escritor español Julián Ríos, Álvaro Mutis tiene que *escrivivir* para no hundirse en la locura y la desesperanza. “*Escrivivir*”, significa en este caso trascender un presente sórdido, vivir dentro de y gracias a la ficción, hablar de sí mismo de otra manera y dar sentido a su vida, decirla “de una manera particular”. Rescatando la realidad, la escritura le devuelve a sí mismo y a los demás, le devuelve su dignidad de hombre.

“Una existencia de escritor está, por definición, llena de bombas de relojería”, escribe Philippe Solers¹⁵. El largo año pasado en Lecumberri marcó de por vida a Álvaro Mutis. Allí descubrió un universo que hasta entonces le era totalmente ajeno, el del hampa, de los bajos fondos, de la droga y de los fracasados. Esos “personajes” cruzarán muchas veces el camino de Maqroll el Gaviero y Abdul Bashur (como por ejemplo: Ivan, en *La Nieve del Almirante*, Van Branden, en *Un Bel morir*, Rompe-espejos, en *Abdul Bashur soñador de navíos*). La cárcel estaba poblada de hombres violentos, agresivos, pero también de pobres diablos, víctimas culpables o inocentes (como *El Cochambres*) a quienes la vida no había hecho regalos, pero que en ciertas ocasiones sabían recordar qué sentido tiene dar al otro. “Fue un curso en el que aprendí el ejercicio de la indulgencia”, afirma antes de añadir:

De Lecumberri salí convencido, para siempre, de que ningún hombre tiene el derecho a juzgar a otro hombre por cuenta de esa mentira que son las leyes, y los códigos, y en definitiva una justicia que debió inventar gente que había perdido la noción de lo que es el ser humano, de cómo se comporta y de cuáles son los sentimientos que lo mueven. Y aprendí a aceptar las cosas como nos las va presentando la vida [...]¹⁶.

¹⁵ “Une existence d’écrivain est, par définition, pleine de bombes à retardement”, *Le Monde*, 11-02-1994.

¹⁶ Fernando Quiroz, *El Reino que estaba para mí*, Ed. Norma, Bogotá, 1993, p. 102.

Fatalismo, aceptación, escepticismo, longanimidad, indulgencia, aptitud a escuchar y comprender al otro, a evitar cualquier juicio apresurado o injusto, he aquí algunas importantes facetas de la personalidad de Maqroll directamente heredadas de esa inmersión de Mutis en el universo de Lecumberri, en medio de esos seres humanos que la sociedad ya no consideraba como tales. “Sin Lecumberri no hubiera escrito mis siete novelas [...] –como Cervantes empezando el Quijote en una celda de Sevilla–. Sin Lecumberri, *La Summa de Maqroll el Gaviero* no existiría” (EP, 124-25) afirma, y resulta una evidencia. Está claro que de ningún modo quisiera volver a tener esta cruel experiencia, como lo expresa claramente: “Jamás la he aceptado, ni siquiera como experiencia humana, ni hubiera querido vivirla por ningún motivo. Si me ha hecho bien –y esto falta por ver, pues a veces siento unas grietas muy feas que antes no me conocía– ha sido à contre cœur”. O sea que, contra su voluntad, allí, rejas adentro, nació otro Mutis, “preso de un nuevo estilo que le permitió ya no serlo del mundo carcelario”. En una de sus últimas cartas a Elena Poniatowska escribe lo siguiente:

Todas estas cosas y estos seres que ves se irán acomodando en tu memoria y despertando y avivando fuerzas dormidas o increadas y de ello saldrá, si te lo propones –y debes proponértelo– un libro. (...) Ahora, con mucha más razón debes estar preparando, madurando, un material que mañana te servirá muchísimo. Pero no debes pensar que sea precisamente para escribir un libro “sobre la cárcel”. [...] No te sientas en el deber de “aprovechar esta experiencia”. [...] Ésa es una posición periodística, artificial y falsa. Las cosas son importantes, interesantes, valiosas según estén ordenadas, sentidas, vividas por lo más auténtico y secreto de nosotros, por ese ser que llevamos adentro y que hace poemas, se enamora, sufre y ríe misteriosamente. (...) Lo que de la Cárcel hayas vivido “verdaderamente”, permanecerá siempre y formará parte de tu ser sin que tú misma te lo propongas (EP, 109).

En 1964, Álvaro Mutis publicará su poemario *Los trabajos perdidos*. Esos *trabajos perdidos* estarán fuertemente impregnados por los años desperdiciados, y habrá que esperar a 1986 hasta que aparezca *La Nieve del Almirante*, primera de las siete “novelas” que componen la saga de Maqroll cuya última entrega salió en 1993. Es decir: el tiempo de maduración necesario para la elaboración de una obra, atravesada por la memoria incrustada en lo más hondo de su autor¹⁷, y que le vale el reconocimiento internacional que todos sabemos: premio Médicis étranger en Francia, Grinzane Cavour en Italia, Príncipe de Asturias, Reina Sofía y Cervantes en España, Neustadt en Estados Unidos, por no citar sino algunos. Si la lista es tan larga es porque sus numerosos lectores de todo el mundo bien saben que, *con denominador propósito ejemplarizante*, Maqroll el Gaviero ha accedido al panteón *de todos los tipos humanos nacidos de la literatura –de la verdadera y perdurable*. Obviamente.

¹⁷ Tras haber leído este texto mío, Santiago Mutis Durán me escribió lo siguiente: “Para mí el Diario es uno de sus mejores libros, como La Mansión y el relato sobre Bolívar (...), esos son los libros que a mí más me dicen, y tal vez de los pocos que no pertenecen a Maqroll. Yo no considero el Diario como tributario de las novelas, sino una pieza única, hermosa, despojada, dolorosa... y una lección de escritura, de cómo afrontar hoy la realidad”.

LOS DIARIOS DE MUTIS O LA RUPTURA DEL ENCIERRO

Gladys Zamudio Tobar
Universidad Santiago de Cali, Colombia

Las narrativas autobiográficas han salvado, han liberado a quienes escriben diarios, testimonios, anécdotas o relatos íntimos. Son insondables e incontables los diarios escritos por autores reconocidos, aunque estas historias autobiográficas siempre navegan entre la identidad personal y la identidad narrativa¹ y esto las hace profundamente distintas según el nivel de complejidad entre una y otra. También sensibilizan más a los lectores frente a situaciones que viven los escritores. Los diarios, historias de vida, relatos –orales y escritos– y testimonios agilizan la comprensión de problemáticas individuales y colectivas de los grupos socioculturales.

¿No consideramos las vidas humanas más legibles cuando son interpretadas en función de las historias que la gente cuenta a propósito de ellas? ¿Y esas historias de vida no se hacen a su vez más inteligibles cuando se les aplican modelos narrativos –tramas– tomados de la historia propiamente dicha o de la ficción (drama o novela)?²

En este capítulo consideraré el poder literario y narrativo de los diarios de Álvaro Mutis, donde se desdibujan sus soledades y sus temores, ocultos tras la mirada triste o dolorosa, tal vez desesperada, de sus personajes –como el sí mismo– en el encierro; ellos se traslapan y se asumen entre la identidad

¹ Cf. Ricoeur, Paul. *Sí mismo como otro*. Madrid: Siglo XXI, 1996.

² Cf. Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración*. México: Siglo XXI, 2007, p. 107

personal y la narrativa que disloca la historia, en ocasiones, dejando sin límites visibles ambas realidades.

Aquí se establecen algunas diferencias de forma, en la escritura de narraciones autobiográficas de Mutis, Nin y Canetti. Para ello, se ejemplifica a manera de contraste con apartes de los diarios de estos últimos escritores, quienes dejaron ver sus historias de vida con rasgos superestructurales tradicionales, pero –al igual que Mutis– con una sensibilidad literaria y humana al momento de escribirlos; es decir, formas textuales más convencionales en cuanto al manejo del tiempo, a pesar de tratarse de una literatura también muy elaborada. No obstante, todos lo hicieron con el fin de liberarse de sus propios yugos, de los que una sociedad injusta les propuso o de aquellos que surgieron por errores cometidos en campos desconocidos, como ocurrió a nuestro escritor colombiano y a quien México le permitió respirar de nuevo, a pesar de sus quince meses de encierro, razón por la cual escribió su primera obra en prosa, el *Diario de Lecumberri*. Pero el diario no solo emancipa por la descripción de lo que sucede alrededor de su autor sino que ineludiblemente lo lleva a comprender sus diferentes realidades y esto en algo las supera o apacigua los temores que petrifican.

Adicionalmente, esas realidades, leídas desde un ojo literario aventurero –amplio como los viajes y la experiencia de vivir en otras culturas, tal como sucedió a Mutis desde muy chico– y con las sólidas habilidades literarias –consecuencia de sus prácticas lectoras y experienciales– pierden sus rutas subjetivas e individuales para convertirse en geniales y auténticas producciones narrativas.

En ese sentido, el *Diario de Lecumberri*, angustioso texto autobiográfico es un grito de desespero de Mutis frente a la muerte de sus compañeros reclusos y a la soledad, no solo al interior del Centro Penitenciario sino de sí mismo. Una soledad que extrañaba la mirada abierta de sus recuerdos frente a los extensos y verdes paisajes donde su abuelo lo acogió cuando llegó de Bruselas, pero eso que ya no se observaba sino a través

de sus recuerdos, tal vez, amainó los barrotes de su estadía en la cárcel. Las amplias zonas cafetaleras y cañeras a las que dedicó sus afectos y arraigos circulan por sus descripciones en otros relatos diferentes a los diarios.

Ese Palacio Negro de Lecumberri, donde el horror, se sienta al lado de Mutis, no era un alcázar, como le llamaban a esta prisión mexicana, convertida luego en el Archivo General de la Nación, en México, pero despertó en el escritor alucinantes descripciones que abrieron las puertas a una prosa enriquecida por su sensibilidad poética. También incrementó su apetito por diversas lecturas y nuevas ideas para continuar la labor literaria con mayor fuerza.

Además de sus actividades como dramaturgo carcelario aficionado y anfitrión de figuras como Luis Buñuel y Seki Sano, Mutis agotó las horas amargas de la derrota leyendo en la biblioteca del penal, donde encontró excelentes libros, entre ellos las Cartas del príncipe de Ligne, las *Memorias de ultratumba* de Chateaubriand y la obra de Marcel Proust. También escribía largas cartas mecanografiadas en rollos de papel, poemas y relatos, algunos de los cuales están incluidos en su *Diario de Lecumberri*, publicado por la Universidad Veracruzana³.

Ese es un afortunado camino por el que atraviesa casi todo escritor o literato, ser capaz de crear mundos que navegan entre la realidad y la invención, pero ambas dimensiones contribuyen a comprender lo que sucede. “La identidad narrativa de un individuo o de un grupo deriva entre la ficción y la historia”⁴.

Es así como Mutis construye una identidad narrativa, con el ánimo de reconocer su entorno y, al hacerlo, es inevitable que esa historia se desdibuje o se reconfigure debido –y gracias– al impulso ficcional. Siguiendo a Ricoeur el narrador

³ García A., E. (2013). Álvaro Mutis, el poeta prisionero. *Letras libres*. Marzo 7, 2013. Recuperado de: <http://www.letraslibres.com/mexico/alvaro-mutis-el-poeta-prisionero>

⁴ Ricoeur, Paul. *Sí mismo como otro*, op. cit.

de su propia vida la reconfigura en otro tiempo y, en esa medida, deja de formar parte de ese “tiempo cósmico” para convertirse en un tiempo literario. Indudablemente, en Mutis, esas narrativas autobiográficas, escritas en un género que él le denomina diario, están expuestas y explicadas de manera indirecta con sus saberes históricos, no solo los que tienen que ver con los episodios de su continuum ontológico sino con los sistemas de conocimientos y maneras de vivir de los otros y de sus entornos recorridos.

Este proceso de analizar para narrar las cuestiones autobiográficas, desde la perspectiva de la historiografía, según Ricoeur contempla tres categorías: el calendario, la generación y la huella⁵. Estas no se hacen tan evidentes en Mutis, pero hay indicios de cada una. La primera responde a cierta linealidad del tiempo. El autor no marca exactamente las fechas ni los días, a diferencia de Nin y Canetti quienes recorren cada acción de forma casi cinematográfica, narran sus sensaciones frente a cada insuceso. Además las composiciones del diario escrito a sus 11 años, por parte de Nin, estaban acompañadas de dibujos de la escritora y poemas que aliviaban su soledad frente a la ausencia de su padre.

9 de diciembre

En la escuela, como siempre. Me voy acostumbrando, pero no me gusta. Ya sé cantidad de palabras. Hoy he vuelto a leer algunos trozos del Diario. Me gustaría empezar de nuevo el viaje desde España hasta aquí; cuánto me divertía, aquí me aburro, todo es triste. Hay veces que me entran ganas de llorar, de llorar sin parar. El tiempo, la escuela, las calles, todo parece negro, negro, negro... Sólo en casa con mi mamá encuentro un poco de alegría. Bueno, de verdad detesto todo Nueva York y todo lo moderno. Y no soy la única⁶.

⁵ Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración*, op. cit.

⁶ Nin, A. *Diario de infancia, 1914 – 1918*. Barcelona: Plaza y Janés, 1987, p. 50.

29 de diciembre

El día 28 escribí a papá y le mandé un calendario que me regalaron el domingo en casa de Madame Rhode. Papá me ha enviado unos periódicos muy bonitos y los he leído todos hasta la última línea⁷.

En mayo de 1913 todo estaba preparado para nuestro traslado a Viena, y abandonamos Manchester. El viaje se hizo por etapas; por primera vez pasé por ciudades que más tarde se convertirían en importantísimos centros de mi vida⁸.

Desde la primavera de 1917 asistí a la escuela cantonal de Rämistrasse. El camino cotidiano de ida y vuelta se volvió muy importante. Al inicio, una vez cruzada Ottikerstrasse, me encontraba⁹.

En contraste con esa forma explícita de aludir a la temporalidad, Mutis deja sus marcas temporales al interior de los diarios, de forma casi imperceptible, asociadas al tiempo atmosférico y a las acciones reiterativas como la cantidad de libros leídos, los textos escritos, la cantidad de salidas al patio, que también se convierten en unidades de tiempo. “Cierta tarde, mientras leía, tendido en mi litera, adonde había ido a refugiarme en busca de un poco de frescura en medio del calor de julio que no cedía ni en las noches, Rigoberto entró a mi celda y comenzó a limpiar el polvo de mis libros y revistas”¹⁰. Subrayo las dos expresiones que marcan temporalidades sin mencionarse la fecha calendario, al igual que el siguiente ejemplo.

Cuando en la tarde regresamos del campo deportivo, somos los últimos en usarlo. Ninguna sensación más parecida a la libertad que la de entrar en el cuarto del vapor y permanecer allí con los ojos llenos de ese gran

⁷ *Ibid.*, p. 57.

⁸ Canetti, E. *La lengua absuelta*. Barcelona: Muchnik, 1994, p. 89.

⁹ *Ibid.*, p. 182.

¹⁰ Mutis, Á. *Diario de Lecumberri*. México: Universidad de Veracruz, 1960, p. 106.

cielo lila y transparente de octubre, y las altas ramas de los pocos árboles que a lo lejos se mecen tras la doble muralla que rodea la ciudadela de Lecumberri¹¹.

Es reiterativa en Mutis la expresión del tiempo en señales impresas en el cielo, en la luz que ilumina su piel y la de sus compañeros al interior de la prisión y en el movimiento de los árboles con la caricia del viento. Esos elementos le permitieron estar en otra parte y experimentar libertad. La lluvia ese otro lapso, otro estado, perfilaba un nuevo escenario; ella dibujaba como en una técnica puntillista manchas en el polvo del patio y en el uniforme; disipaba a los reclusos como si se tratara de una proyección cinematográfica. Entonces, podían pasar minutos que parecían horas, mientras se humedecía su piel y recibían la temporalidad libertaria del agua que fluye e inunda, pero también libera.

Este análisis del tiempo propiamente histórico obliga a distinguirlo del tiempo configurado en la narración característica de la ficción, respecto de la cual el autor mostrará sus diferencias y posibles confluencias¹².

En ese sentido, Mutis en su narrativa autobiográfica, particularmente en sus diarios, da rienda suelta al tiempo configurado en la narración, donde el calendario está determinado por las acciones y, sobre todo, por sus secuencias.

Sumada a esa categoría –de calendario– el concepto de “generación” también distingue el tiempo histórico y el tiempo ficcional en esas historias de vida. No obstante, Ricoeur¹³ plantea que la generación –desde esta perspectiva fenomenológica– no coincide necesariamente con una edad; explica que personas de diversas edades pueden compartir ideologías y propósitos comunes o, como lo manifiesta

¹¹ *Ibid.*, p. 120.

¹² Gilardi, P. “La reconfiguración del tiempo en la narración historiográfica según Paul Ricoeur”. *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, n. 41, enero-junio 2011, p. 103.

¹³ Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración*, op. cit.

Gilardi, “ser parte de una generación no significa única y primordialmente compartir una misma edad, sino un modo de estar en el mundo”¹⁴. “Los contemporáneos [...] son los que han estado expuestos a las mismas influencias, marcados por los mismos acontecimientos y los mismos cambios. [...] esta pertenencia forma un ‘todo’, en el que se combinan una experiencia y una orientación común”¹⁵.

Un ejemplo de este sentido de “generación” son las circunstancias que comparten los reclusos en las celdas de Lecumberri.

Una gran espera se hizo entre nosotros y nadie volvió a hablar ni a pensar en otra cosa. En la madrugada del día siguiente fueron a mi celda para despertarme: “Hay uno que está muy malo, mi mayor, echa espuma por la boca y dice que no puede respirar.” Algo me resonó allá adentro diciéndome que ya estaba previsto, que yo ya lo sabía, que no tenía remedio. Me vestí rápidamente y fui a la celda del enfermo, cuyos quejidos se escuchaban desde lejos¹⁶.

Mutis vivió las múltiples muertes de varios de sus compañeros, tal vez, esperando la suya, pero pronto se enteró que a ellos los estaba matando la heroína de mala calidad, “tecata balín”, que se inyectaban, quienes la vendían la mezclaban con pintura raspada de las paredes para que rindiera. Cuando se enteró que “el Señas”, Salvador Tinoco, jugador de béisbol también estaba agonizando, le embargó una gran tristeza porque no sabía que él también se inyectaba; confiaba en sus acciones amables y en su melancólica serenidad que se confundía con la “profunda desesperanza de los que usan droga”¹⁷.

¹⁴ Gilardi, P. “La reconfiguración del tiempo en la narración historiográfica según Paul Ricoeur”, op. cit., p. 108.

¹⁵ *Ibíd.*

¹⁶ Mutis, Á. *Diario de Lecumberri*, op. cit., p. 12.

¹⁷ *Ibíd.*, p. 13.

Como si la muerte llamara a lista, en esta generación de individuos que parecían apestados por la enfermedad del encierro, siguió Ramón “era un buen amigo y un admirable peluquero. Lo encontré tendido en la cama, las manos agarradas de los bordes del lecho, gimiendo sordamente mientras sus palabras iban perdiendo claridad entre los estertores de la intoxicación: “No me dejes morir, güera”¹⁸. Mutis era su contemporáneo y padecía los dolores de esos amigos de prisión, los acompañaba hasta el final y todos le pedían que los salvara. Entonces también compartió con ellos no solo la carga de quien no sabe resolver el problema sino el silencio de quienes se despedían sin delatar al que les vendió la droga. Nadie podía decir nada.

Otra categoría que distingue el tiempo histórico y ficcional es la “huella”, entendida como un fenómeno diacrónico que según Gilardi coincide con la temporalidad del calendario. Es decir, en este caso, la huella (documento) del encierro vivido por Mutis y por todos los que lo acompañaron durante quince meses son los mismos diarios; ellos son el indicio de su tiempo histórico, pero –a su vez– de su tiempo ficcional. Lo que el autor creo en la cárcel, a partir de sus experiencias dejó una huella que le permitió seguir escribiendo en prosa. Esa huella le abrió campo a otras formas de creación distintas a la poética.

Álvaro Mutis consiguió crear otra forma de escribir los diarios con trucos literarios y narrativos, a tal punto que en el *Diario de Lecumberri* se pierden las características de este género, dando lugar a un texto con matices de novela. Las tramas de la dimensión real se confunden con la ficción debido a la excelsa literatura que oculta el “sí mismo”. El autor se sale de sí para narrar desde otro. El dolor en el cuerpo no era suyo, pero los síntomas literarios que lo describen hacían que él también estuviera a punto de morir.

La relevancia de la escritura autobiográfica consiste no solo en saber cuánto es realidad o ficción sino cómo los diarios

¹⁸ *Ibid.*, p. 15.

ayudan a salir de los asuntos perturbadores o minimizar su impacto, a través del ejercicio descriptivo y comprensivo de la vida cotidiana, quizá mediante la interpretación de lo que ocurre a otros. Se trata de un diálogo entre la *mismidad*, eso que acontece al sí mismo, y la *ipseidad*, lo que nos puede identificar con el otro o nos hace sentir como él¹⁹.

En el *Diario de Lecumberri*, Álvaro Mutis ve romper la cotidianidad de un dolor íntimo a partir de súbitas partidas de sus compañeros a otros mundos. Se ponen en juego sus propias dolencias y la liberación de otras a través de la muerte.

Yo fui uno de los primeros en enterarme de lo que pasaba, después de dos días, dos días durante los cuales el miedo se había paseado como una bestia ciega en la gran jaula del penal. Había muerto uno en la enfermería y no se sabía de qué. Envenenado al parecer, pero se ignoraba cómo y con qué²⁰.

Mutis genera expectativa, al igual que en una novela de suspenso, cuando aun no se sabe por qué mueren los reclusos. Después de numerosas y jugosas descripciones –por fin– comenzó a contar qué sucedía. Utilizó varios trucos literarios a manera de crónica, se extendió narrando los síntomas de esa “plaga” como la nombró inicialmente, cuando pensó que él tampoco tenía salvación, pues habían muerto varios compañeros torturados por el dolor en el cuerpo, que echaban espuma por la boca y no podían respirar. Eran síntomas iguales.

Mutis se tomó el tiempo de contar parte de las relaciones familiares de algunos de estos reclusos y mostró pocos indicios de sus afectos hacia ellos. Las proximidades más genuinas las consiguió con expresiones como: “Salvador Tinoco, ‘el Señas’, un muchacho callado y taciturno que trabajaba en los talleres de sastrería y a quien venía a visitar una ancianita muy limpia y sonriente a la que llamaba su madrina”²¹.

¹⁹ Cf. Ricoeur, Paul. *Sí mismo como otro*, op. cit.

²⁰ Mutis, Á. *Diario de Lecumberri*, op. cit., p 12.

²¹ *Ibid.*, p. 13.

Si no existiera la intención de “hacer literatura” sino un escrito íntimo que únicamente calmara sus angustias, simplemente se ocuparía del *sí mismo*, pero lo peculiar de su diario es que no lo parece de manera directa como, por ejemplo, en los diarios de Anaïs Nin, quien conserva las características de este género, deja marcas subjetivas explícitas en la narración del día a día; ella persigue el tiempo y manifiesta su sentir frente a las acciones de sus parientes o sus amores.

Enero 1932

June y yo quedamos de vernos en el “American Express”. Sabía que llegaría tarde y no me importaba. Yo llegué antes de la hora, casi enferma de tensión. La iba a ver, a plena luz del día, emerger de la multitud. ¿Sería posible? Temía encontrarme allí, igual que me había encontrado en otros sitios, observando a una multitud a sabiendas de que no iba a aparecer ninguna June porque ésta era producto de mi imaginación. Parecíame poco menos que imposible que llegara por aquellas calles, (...) Le cojo la cálida mano. Va a buscar el correo²².

A diferencia de ese tipo de narración donde siempre está la primera persona, sus sensaciones, expectativas y opiniones, Álvaro Mutis en *Diario de Lecumberri* se ve distante de sí, pero inmerso en la historia que acontece a los otros. Solamente al finalizar el relato hace una reflexión sobre su propia escritura, un ejercicio metacognitivo que lo saca de un estado de letargo y le genera uno de incertidumbre a pesar de estar más asociados a su realidad más cercana, gracias a la que puede soportar el encierro: su ejercicio como escritor y la visita de su familia.

No sé muy bien por qué he narrado todo esto. Por qué lo escribo. Dudo que tenga algún valor más tarde cuando salga. Allá afuera, el mundo no entenderá nunca estas cosas. Tal vez alguien debe dejar algún testimonio de esta asoladora visita de la muerte a un lugar ya de suyo

²² Nin, A. *Henry y June*. Buenos Aires: Emecé, 1988, p. 17.

muy semejante a su viejo imperio sin tiempo ni medida. No estoy muy seguro. Tal vez sea útil narrarlo, pero no sabría decir en qué sentido, ni para quién²³.

Aunque no conociera el destino de su historia y le contara a sus parientes cercanos lo sucedido en el Palacio Negro, Mutis logra comprender que eso que él ha sentido con todos los sonidos, alaridos, olores, gestos y confesiones, pese a estar rigurosamente descrito, no lo podían imaginar sus familiares. Los alcances de su ficción no tenían colores, ni imágenes, ni tonos de piel, ni muertes como las que él había visto.

Hoy han venido Elena y Alberto y les he contado todo esto. Por el modo cómo me miran me doy cuenta de que es imposible que sepan nunca hasta dónde y en qué forma nos tuvo acogotados el miedo, cómo nos cercó durante todos estos días la miseria de nuestras vidas sin objeto²⁴.

No se sabe si pudo reponerse de esa frustración, pero cuando Mutis se preguntaba si serviría de algo su diario, hoy se conoce que justamente sirvió como referente al arquitecto mexicano Brinkman-Clark (2012), quien en su estudio historiográfico de la Prisión de Lecumberri inicia con un epígrafe, resultado de las primeras palabras de su texto escrito en ese lugar.

Cuando las cosas van mal en la cárcel, cuando alguien o algo llega a romper la cerrada fila de los días y los baraja y revuelca en un desorden que viene de afuera, cuando esto sucede, hay ciertos síntomas infalibles, ciertas señales preliminares que anuncian la inminencia de los días malos²⁵.

Según Ricoeur (1996) comprender el sí mismo significa interpretarlo y en la narración, quien escribe o expresa es un mediador privilegiado no solo de las historias contadas sino de

²³ Mutis, Á. *Diario de Lecumberri*, op. cit., p. 20.

²⁴ *Ibid.*, p. 20.

²⁵ *Ibid.*, p. 11.

todos los lenguajes que rodean las vivencias. Dicha narración “se vale tanto de la historia como de la ficción, haciendo de la historia de una vida una historia de ficción o, si se prefiere, una ficción histórica, entrecruzando el estilo historiográfico de las biografías con el estilo novelesco de las autobiografías imaginarias”²⁶.

En ese sentido, esa interpretación de un nuevo ser, de una nueva identidad que se construye en un escenario que no es cotidiano, esa evasión a la locura, todas esas posibilidades se reconfiguran en torno a la muerte, pero también al miedo de continuar vivo en un espacio donde se escuchan los gritos de salvajes atentados y sombras que corren vertiginosamente hacia el gran vacío de su soledad.

El miedo, surge en Mutis como una expresión íntima, pero sin delatar su yo; es una fuerte emoción, manifiesta, como si se tratara de “los otros”, no deja huellas discursivas como la escritura en primera persona del singular, pero se siente ese miedo a través de la mirada, los gestos mecánicos y el silencio. En ese momento se trata de un miedo grupal que él es capaz de identificar porque ese mismo miedo lo habita.

Se jabonan en silencio y mientras se secan con la toalla, se quedan largo rato mirando hacia el vacío, no como cuando se acuerdan “de afuera” sino como si miraran una nada gris y mezquina que se los está tragando lentamente. Y así pasa el día en medio de signos, de sórdidos hitos que anuncian una sola presencia: el miedo. El miedo de la cárcel, el miedo con polvoriento sabor a tezontle, a ladrillo centenario, a pólvora vieja, a reja que gime su óxido de años, a grasa de los cuerpos que se debaten sobre el helado cemento de las literas y exudan la desventura y el insomnio²⁷.

Este texto, aunque literario, toma una fuerza filosófica, cuando piensa en el otro, en los otros, en la nada y en el vacío.

²⁶ Ricoeur, Paul. *Sí mismo como otro*, op. cit., p. 108.

²⁷ Mutis, Á. *Diario de Lecumberri*, op. cit., p. 12.

Efectivamente, según Marchi, “La alteridad aparece como una cuestión más bien filosófica ya que plantea el problema de la relación con el otro”. “Se insiste de hecho sobre la realidad del otro más que sobre su representación ficticia”²⁸.

Las descripciones de los personajes del *Diario de Lecumberri* están dotadas de esa “realidad del otro”, son tan detalladas que se puede sentir la textura de su piel, sus aromas y sus pulsaciones. El lector también se puede contagiar de la pesadumbre de las paredes y las celdas del Palacio Negro o pasearse por los oscuros lugares de aquella prisión.

Pareciera que los protagonistas de su diario cruzaran por su celda como fantasmas olvidados por sus tierras y sus culturas. Son como seres de otros mundos, también literarios.

De alta y desgarbada figura, rubio, con un rostro amplio y huesudo que surcaban numerosas arrugas de una limpieza y nitidez desagradables, como si usara una piel ajena que le quedara un poco holgada: al hablar subrayaba sus siempre vagas e incompletas frases con gestos episcopales y enfáticos y elevaba los ojos al cielo como poniéndolo de testigo de ciertas nunca precisadas infamias de que era víctima²⁹.

Es difícil comprender por qué esa literatura pertenece a los géneros autobiográficos cuando no se escucha su voz refiriéndose a sí mismo, no se retrata de qué forma está vestido él mismo. Quien lee los diarios del libro *Diario de Lecumberri* podría suponer que él no estuvo ahí sino que lo imaginó todo.

Mutis en sus diarios jugó el papel del ojo visor de los hombres que –en ocasiones– comparaba con los de las novelas leídas. ¿Será –más bien– que sus incontables lecturas le impidieron ver a esos seres que lo rodeaban como eran realmente? Pareciera que la literatura almacenada en su ser

²⁸ Marchi, B. “Literatura y alteridad”, en: Thèrien, Gilles: *Lectura, imaginación y memoria*. Cali: Universidad del Valle, 2005, p. 123.

²⁹ Mutis, Á. *Diario de Lecumberri*, op. cit., p. 50.

navegara como una larga producción cinematográfica o una especie de performance que no le permitió otear la realidad. Todo se convirtió en una obra teatral, donde llegaría un momento en que se debía levantar el telón y recoger la tramoya.

Es posible que esas numerosas lecturas realizadas ya formaran parte de los olvidos de su propia existencia y de su estadía en una cárcel que lo oprimía –aun más– cuando sus familiares lo visitaban; esos personajes lo despertaban del mundo creado, pero no alcanzaban a comprender sus emociones en el lugar, las que no pudo escribir: sus miedos, angustias, desesperos y preocupaciones. Se podría pensar que Mutis jamás estuvo en la cárcel sino que envió a un alter ego, a un personaje creado por él mismo para no sufrir de manera extrema su encierro. En muchas ocasiones, parecen lejanos a él.

La comida llega en silencio y cada cual se acerca con su plato y su pocillo para recibir la ración que le corresponde y ni protesta, ni pide más, ni dice nada. Solamente se quedan mirando al vigilante, al “mono”, como a un ser venido de otro mundo³⁰.

Su actitud hacia nosotros y en general hacia todos los presos, fue la de quien, encerrado por una torpe conspiración tiene que descender amablemente a compartir la vida penitenciaria, dejando ver que es por entero ajeno a ella, mientras se aclara el malentendido³¹.

A diferencia de Mutis, en la mayoría de diarios o relatos autobiográficos se muestra el protagonista. Por ejemplo, Canetti en su novela autobiográfica *La lengua absuelta*, es el personaje principal, el que retrata sus diferentes edades y estados consigo mismo o con quienes le rodean.

Mi prima Laurica y yo éramos inseparables compañeros de juegos. Ella era la hija menor de la tía Sofía, que vivía

³⁰ *Ibid.*, p. 11.

³¹ *Ibid.*, p. 62.

en la casa de al lado, pero tenía cuatro años más que yo. Nuestro dominio era el jardín del patio. Laurica cuidaba de que yo no saliera a la calle, de todos modos el patio era grande y allí podía moverme a mis anchas, solo me estaba prohibido trepar al borde del pozo³².

Moreno corrobora esa forma íntima de escribir, dejando abierto su cuerpo y su espíritu para ser leído por todos. Esto da confianza al lector, le facilita el acceso a los personajes, a Canetti como personaje, y también le permite sentir y entrar a un mundo de otro, que termina siendo el mundo de todos.

En un mundo, nuestro mundo, cada vez más heraclíteo, donde apenas vislumbramos (no da tiempo) escenarios futuros y presentes, un escritor como Canetti, con un mundo en la cabeza, nos permite ahondar en el ser humano, averiguar un poco más quiénes somos. Su obra pone al descubierto un trozo más de nuestra humanidad. Por eso, lo hemos leído con curiosidad y atención. Al escribirse a sí mismo, estaba escribiendo sobre nosotros mismos. Su lectura ha sido nuestra lectura. Así, ha alcanzado la universalidad y su eternidad. Le hemos dado vida leyéndole y él ha podido vencer a la muerte, su principal enemigo. Persona y literatura; vida y muerte, se se confunden en Uno, en todos. Pasó ayer, pero es hoy³³.

Estas intimidades literarias son más prudentes en Mutis, particularmente en el *Diario de Lecumberri*, donde se ocupa de describir todo lo que observa, pero no se incluye como parte del entorno. El paisaje está allá y, aunque le duele lo que acontece al interior del Palacio Negro, de las celdas y de los corazones, el autor cuida su imagen. Se ocupa de narrar, disponer de su lenguaje y deliberar sobre las escenas que transitan por sus ojos.

³² Canetti, E. *La lengua absuelta*, op. cit., p. 43.

³³ Moreno, C. "Elías Canetti o el escritor de sí mismo", en: *Ars Brevis*. N°6., 2000, p. 234.

Hay una tríada: describir, narrar y prescribir y cada una implica una relación específica entre construcción de la acción y construcción del sí³⁴.

Se podría decir que Mutis se aferró a las acciones trascurridas delante y detrás de los barrotes, pero ellos mismos se convirtieron en el obstáculo para verse en el espejo de su soledad y, aunque no lo manifestara directamente, también creo un nuevo personaje, un sí mismo. Lecumberri permeó la mirada inquisidora, fotográfica y narrativa de Mutis y le suscitó una nueva manera de contar.

³⁴ Ricoeur, Paul. *Sí mismo como otro*, op. cit., p. 108.

NARRACIÓN, MUERTE Y DESESPERANZA EN *ILONA LLEGA CON LA LLUVIA DE ÁLVARO MUTIS*

María Eugenia Rojas Arana
Universidad del Valle, Colombia

1. Introducción.

El análisis semiótico de la diégesis o historia relatada y la actorialización o distribución de los actores del discurso en *Ilona llega con la lluvia* permite dilucidar la desesperanza como el hilo conductor de la novela, el cual es develado por el relato que hacen los personajes de sus recuerdos. En mi lectura, daré cuenta del componente argumental como universo diégetico donde se desarrolla la trama, así como el componente actorial, donde se localizan los actores Maqroll, Ilona y Larissa, y las acciones que estos realizan y que los afectan. La actorialización definirá, además, cómo estos actores se relacionan con las isotopías semánticas de la nostalgia como sentimiento siempre presente de lo gozado en un pasado feliz, la muerte como experiencia propia y la conciencia de la propia destrucción como correlato necesario de la vida.

El destino, ese ordenamiento oculto que rige los actos humanos, lleva a los personajes a jugar con lo impredecible, y los conduce a esa orilla tan ansiada para entrar en un nuevo orden, el orden de la muerte, del que nada sabemos, pero al cual llegaremos inevitablemente cualquiera de estos días.

En esta novela, publicada en 1987, Maqroll el Gaviero vuelve a la aventura en compañía de su antigua amante y cómplice: la hermosa Ilona Grabowska, con quien monta Villa Rosa, un burdel con falsas azafatas para complacer clientes adinerados. El puerto de la ciudad de Panamá es el adecuado referente espacial elegido para darnos a conocer la versión portuaria de un trópico de bares, prostitutas y malandrines, donde una vez más reina la desesperanza y la muerte que ronda todos los ambientes y degrada la vida de los personajes.

Al cancelar Villa Rosa, y ante el sentimiento de pérdida producido por la muerte de Ilona, el Gaviero se dirige al puerto de Cristóbal, al encuentro con su amigo Abdul Bashur y su barco el *Fairy of Trieste* para viajar con él en busca de nuevas aventuras e iniciar de nuevo su viaje interminable.

2. El mundo narrativo de Maqroll el Gaviero.

El escritor construye un enunciador implícito que ordena este discurso y crea determinadas estrategias discursivas para dirigirse a un enunciatario, también implícito, para hablarle del texto literario y de otros personajes y narradores y desde un “yo” que cuenta, se dirige a un narratario, un “tú” a quien parece conocer y a quien se dirige, manipulándolo para que crea esta nueva zaga del Gaviero.

Es así como en el inicio de *Ilona llega con la lluvia*, el lector encuentra un primer texto de carácter introductorio titulado: “Al lector”. Aquí aparece el primer narrador y personaje anónimo ubicado por fuera de la historia (que manifiesta ser conocedor de muchos episodios de la vida de Maqroll), quien nos informa sobre el universo íntimo y el modo de ser del Gaviero. De esta manera lo define y evalúa, toma distancia de él, se construye a sí mismo y anuncia el relato que más adelante hará Maqroll sobre esta nueva historia:

Prefería Maqroll el Gaviero, para relatar a sus amigos aquellos episodios de su vida adornados con cierto

dramatismo, con cierta tensión que podía llegar, a veces, hasta una evidente vena lírica, cuando no desembocar en un misterio con su correspondiente interrogación metafísica y, por ende, de imposible respuesta (...) La moral en el caso del Gaviero, era una materia singularmente maleable que él solía ajustar a las circunstancias del presente. (...) Los decretos, principios, reglamentos y preceptos que sumados, suelen conocerse como la ley, no tenían para Maqroll mayor sentido ni ocupaban instante alguno de su vida. Era algo que se aplicaba fuera del ámbito por él fijado a sus asuntos y no tenían porqué distraerlo de sus personales y un tanto caprichosos designios¹.

Es innegable que en esta actividad discursiva Maqroll narrador es concebido no solo como un sujeto competente que sabe y puede verbalizar y evaluar lo sucedido, sino también como un sujeto motivado por el querer y el deber dar cuenta a otros de esta nueva aventura. Así se inicia un nuevo programa narrativo en el que Maqroll toma la palabra para relatar en primera persona, y en pasado, su llegada en el *Hansa Stern*, en compañía de Wito el capitán y Cornelius el contramaestre, a Cristóbal, el puerto panameño. El discurso de Maqroll no solo configura a los personajes, sino también al lugar geográfico desde donde realiza su relato, ese trópico caribeño postulado desde un principio como lugar disfórico cuyas condiciones de insalubridad minan los cuerpos y el psiquismo de los hombres:

La embarcación avanzaba por entre una charca gris, en la que flotaban restos anónimos de basura y aves muertas que comenzaban a descomponerse. La superficie oleaginosa dejaba paso a la quilla creando una lenta ola que iba a morir perezosamente un poco más adelante. Estábamos lejos del siempre mudable desorden del mar (...) un calor implacable, que bajaba

¹ Mutis, Álvaro. Ilona llega con la lluvia. En: *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*. Bogotá: Alfaguara, 1997, pp. 111.

de un cielo sin nubes, fomentaba el aroma de vegetales en descomposición y del barro de los manglares que se secaban al sol esperando la subida próxima de la marea².

Al principio de la novela, nos topamos con un acontecimiento desafortunado: el orden mantenido en el transcurso del viaje se termina al llegar a puerto, el barco es embargado por un grupo de bancos de Panamá. Es el final para Wito el capitán quien, después de despedirse de Cornelius el contra maestre y de Maqroll, se suicida de un disparo. La muerte elegida como respuesta al deterioro dibuja el carácter desesperanzado de Wito. La conciencia de vivir una situación límite y degradante, y el sentimiento insoportable de despojo y de derrota, facilitan el camino hacia la propia destrucción.

El Gaviero relata este suceso y su atmósfera de muerte descrita paso a paso produce un gran efecto de tensión:

El disparo sonó como un seco chasquido de madera. La pareja de gaviotas que dormitaba en la antena levantó el vuelo. Un escándalo de alas y graznidos se fue a perder con ellas en el cielo que oscurecía por momentos. Subimos corriendo. Al entrar al camarote nos recibió un intenso olor a pólvora que picaba en la garganta. El capitán, sentado en su silla, se iba escurriendo hacia el suelo. Tenía la mirada vidriosa y perdida de los agonizantes. Un hilillo de sangre bajaba por la sien hasta mezclarse con otros dos que manaban de la nariz. La boca sonreía en un rictus por completo extraño a los gestos usuales de Wito. Sentimos una molestia singular, como si estuviéramos violando la intimidad de un ser que sabíamos ajeno y desconocido. El cuerpo acabó de caer con un ruido sordo mientras el zumbido del ventilador se abría paso por entre el silencio que organiza la muerte cuando quiere indicar su presencia entre los vivos³.

² *Ibíd.*, p. 113.

³ *Ibíd.*, p. 116.

Cierta distancia, una lejanía del acontecimiento trágico, “una molestia singular”, son sentimientos que señalan la actitud defensiva de Maqroll. La indiferencia bienhechora intenta aminorar el dolor y la sorpresa, tal vez el estupor, ante el acto íntimo del suicidio de un compañero querido que la muerte arrebató y convierte en “ajeno y desconocido”.

El pensar que la secuencia de infortunios que padece el hombre obedece a un cierto orden exterior, ajeno a su voluntad, permite al Gaviero despojar de sentido trascendente la fatalidad y transformar, por el mecanismo de la lúcida reflexión, su adverso sentido:

Siempre he pensado que a estos períodos de catastrófica secuencia de infortunios no hay que darles un sentido trascendente de fatalidad metafísica. Nunca he creído en eso que las gentes llaman mala suerte, vista como una condición establecida por los hados sin que podamos tener injerencia en su mudanza u orientación. Pienso que se trata de un cierto orden, exterior, ajeno a nosotros, que imprime un ritmo adverso a nuestras decisiones y a nuestros actos, pero que en nada debe afectar nuestra relación con el mundo y sus criaturas”⁴.

La conformidad ante la derrota, la resignación lúcida y cierta indiferencia ante las malas jugadas del destino acompañan al desesperanzado y hacen parte de su posición ética, de cierta disponibilidad para asistir con indiferencia a su constante aniquilamiento.

Con la muerte de Wito se cierra un ciclo de desesperanza para ese hombre sin futuro, también viajero de todos los mares, paria de la tierra, enfermo de amor y de nostalgia y compañero de Abdul Bashur y de Maqroll en sus aventuras ilícitas por el Adriático.

Un sentido de transitoriedad, de no permanencia y de sabor amargo se manifiesta en este final de viaje de Maqroll,

⁴ *Ibid.*, p. 124.

que carga con los restos de una vida vivida con ingredientes de placer, de aventura, de renuncia y de muerte. La llegada a Panamá vislumbra un nuevo comienzo, el inicio de un nuevo viaje se realiza en ese eterno partir que expresa una insatisfacción que nada mitiga.

3. La actorialización de la desesperanza.

La actorialización es esa operación discursiva que reúne los elementos sintácticos y semánticos para distribuir a los actores o personajes del discurso y su recorrido actancial y temático. En esta novela observaremos cómo se definen en su hacer narrativo tres personajes de la trama: Maqroll, Ilona y Larissa, que se debaten entre su propio deseo y la fatalidad que les impone el imaginario del escritor.

La carencia es determinante en la constitución de los personajes que al darse cuenta que les falta algo van en búsqueda del objeto deseado. Así, al inventar un personaje, se le escoge un conjunto de objetos de valor, lo cual explica la construcción de su historia pasada, las determinaciones psicológicas e históricas que expresan en sus carencias, y en las temáticas tratadas en la historia presente, así como los objetos de valor que serán intercambiados entre los actores de la nueva historia. La lucha dramática entre los seres humanos o entre un hombre y su medio por la posesión de un objeto de valor, dará consistencia al conflicto y a los programas narrativos que los personajes emprenderán.

Durante varios días nuestro hombre deambula por la ciudad y cuando el insoportable hastío parece agobiarlo el azar hace posible un nuevo y afortunado encuentro con Ilona, esta mujer maravillosa que siempre llega como lluvia refrescante y posibilita, en el goce del encuentro, ese resto de esperanza que le queda al Gaviero para no sucumbir. Ella está en el momento preciso para ayudar a Maqroll y a Abdul Bashur, amarlos, sanar sus heridas, abrirlos a nuevos espacios y con el instinto maternal propio de su género y su capacidad de acción,

contagiarlos de su entusiasmo y conducirlos sabiamente a nuevas empresas. Maqroll tiene la capacidad de reconocer su importancia bienhechora:

Tenía la condición de aparecer y desaparecer de nuestras vidas. Al partir, lo hacía sin que pesara sobre nosotros ninguna culpa ni hubiera, de nuestra parte, motivo para llamarnos a engaño. Al llegar, traía una especie de renovada provisión de entusiasmo y esa capacidad tan suya de disipar, en un instante, todas las nubes que se hubieran acumulado sobre nosotros. Con ella se partía siempre de cero. La inagotable provisión de recursos que tenía a la mano para salir del mal paso, nos daba la impresión de que a su lado inaugurábamos cada vez la vida con todos los obstáculos resueltos⁵.

Iлона conduce al Gaviero a su cuarto de hotel, lo obliga a darse un baño de agua caliente y lo lleva a su lecho para sellar el reencuentro en el goce de los cuerpos que recuerdan un pasado de amor. Su compañía logra engañar la soledad del Gaviero y redimirlo mediante la satisfacción del deseo. El ritual erótico les permite a ambos, una vez más, restablecer un orden y acariciar un poco de esperanza como breve razón para soportar el fardo de sus derrotas.

Maqroll narrador nos expresa bellamente esta experiencia y nos transmite el ritmo obligado que existe en el movimiento de la naturaleza tropical y en el ejercicio amatorio de Iлона, así como cierta similitud entre ambos movimientos, donde mujer y naturaleza se mueven al unísono ante la intensidad de la pasión:

Por las ventanas abiertas tornaba el calor espléndido después de la lluvia, que otra vez se alejaba manchando el mar con una ceniza sombría. Se acostó a mi lado en la gran cama doble y comenzó a acariciarme, mientras

⁵ *Ibid.*, p. 145.

murmuraba a mi oído, con voz profunda imitando la del benedictino que nos guió una vez por la Abadía de Solesmes: “Gaviero loco, Maqroll jodido, Gaviero loco, Maqroll ingrato” y así hasta que entrelazados y jadeantes hicimos el amor entre risas; como los niños que han pasado por un grave peligro del que acaban de salvarse milagrosamente. Con el sudor, su piel adquiría un sabor almendrado y vertiginoso. La noche llegó de repente y los grillos iniciaron sus señales nocturnas, su cántico pautado de silencios irregulares que recordaban el ritmo de alguna respiración secreta y generosa del mundo vegetal. Por las ventanas abiertas entraba un olor a tierra mojada, a hojarasca que empieza a descomponerse⁶.

Hasta el encuentro con Ilona, Maqroll ha sido un sujeto signado por la privación de sus objetos de valor: el mundo construido en el *Hansa Stern* ha desaparecido, Wito el capitán se ha suicidado y Cornelius el contramaestre se queda trabajando en el barco. Sin dinero y sin amigos, el Gaviero se dedica a una búsqueda sin rumbo definido, sin objetivos claros, instaurando su identidad de ser para la desesperanza en la fatalidad que le ha sido impuesta. La casualidad y el azar lo instalan de nuevo en la realidad del deseo. El placer disfrutado valoriza la posesión de la mujer como objeto perdido en el pasado y recuperado en el acto amoroso. La confirmación de la existencia se establece a través del juego de los cuerpos.

Ilona dota de sentido el aquí y el ahora construyendo empresas que la liberan de la rutina y de la merma económica. Idear un refinado prostíbulo de azafatas en Villa Rosa es una solución mágica propia de su brillante imaginación y de un carácter desbocado que no se ajusta a los modelos de la moral vigente en la sociedad convencional. Un nuevo orden marginal y transitorio se hace necesario para no morir de pobreza y de hastío. La desesperanza, entendida como la certeza de ausencia de futuro para el hombre, hace parte del pensamiento lúcido

⁶ *Ibid.*, p. 142.

de Ilona y se manifiesta en su embriaguez de vivir el momento y sacar todo el provecho de él. Detenerse un tiempo permite contar con un buen dinero y acariciar la ilusión de continuar el viaje en compañía de Abdul Bashur. Ser fiel a su búsqueda es una forma de asegurar su consistencia. La manera como este personaje consigue sus objetos de valor, da cuenta de su carácter fuerte y decidido.

Sorprende la capacidad de organización y el ingenio que manifiesta a Maqroll, en su concepción del prostíbulo:

Escucha: se trata de poner una casa de citas a la que asistirán exclusivamente aeromozas de las compañías de aviación que pasan por Panamá y de otras muy conocidas (...) Desde luego que no serán verdaderas azafatas, reclutaremos muchachas dispuestas a entrar en el negocio y cuya apariencia pueda hacerlas pasar por auténticas *Stewardess*. Mandaremos a hacer uniformes. Se las someterá a cierta preparación previa: vocabulario del oficio, rutas de su compañía, personas que componen la tripulación, anécdotas de la rutina del servicio y de la vida en tierra, etc. Para conseguir las primeras candidatas dispongo de una lista de la boutique que teníamos con Erzsebét Pászatory. Había algunas que estaban ya en la vida galante, como decía mi padre, y otras con una marcada vocación para ello. Para atraer a los clientes contamos con los *barman* de los hoteles y los capitanes de botones de los mismos hoteles, muchos de los cuales ya prestan ese servicio a los huéspedes. (...) La casa hay que buscarla cerca de los hoteles, en una zona que, siendo residencial, cuente ya con almacenes, restaurantes y uno que otro club nocturno. (...) El movimiento de la casa será sumamente discreto. Dos o, a lo máximo tres chicas a la vez. (...) El cliente al llegar a la cita y antes de pasar a la habitación, tendrá que dar a la casa cien dólares. La chica nos pagará a su vez una mensualidad fija⁷.

⁷ *Ibíd.*, pp. 153-154.

Álvaro Mutis, al diseñar este universo narrativo, construye en *Ilona* un personaje muy sólido e intenso; ella es fiel a su necesidad dramática, protagonizando siempre nuevas empresas, responsable de sus propias decisiones y con un temperamento transgresor, manera particular de ser que se expresa en el discurso del narrador anónimo, en la percepción de Maqroll y en sus propias palabras.

Como en todas las novelas de Mutis, la mujer es un elemento activo y dominante que dinamiza procesos y lleva a los hombres a vivir intensamente. *Ilona* asume en su comportamiento amoroso ciertos modelos masculinos, toma y deja parejas a su antojo, en relaciones abiertas y en romances sin compromiso ni posesión. En su relación con Maqroll prima la amistad construida a través de los años compartidos en el disfrute del riesgo, el deseo erótico y la aventura.

Para el Gaviero, ella es ese otro que de alguna manera lo completa y en el ejercicio del juego y el placer le permite poner en jaque la angustia de la desesperanza. Con ella es posible la complicidad en un amor que se construye a partir de una sólida amistad y complicidad. En nombre de la libertad y el mejoramiento económico *Ilona* impone la ley de su deseo e inventa un mundo de trasgresión y maravilla donde Maqroll intenta acomodarse.

El prostíbulo de Villa Rosa se instaura como un mundo paralelo al orden vigente social institucional, es el lugar adecuado para alojar a seres marginales como las prostitutas o Luis Longinos, Maqroll e *Ilona*. Así como en *La mansión de Araucaíma*, la novela gótica de tierra caliente, los personajes se refugian en el aislamiento espiritual de sus prácticas hedonistas regidas por las normas de *Ilona* y acolitadas por el Gaviero. También aquí irrumpe una extraña para amenazar el orden libidinal impuesto, precipitar la tragedia, su propia destrucción y la de *Ilona*. Se trata de Larissa, mujer cosmopolita, venida de muchas partes, enferma de tristeza, y con una gran carga de desolación, soledad y desesperanza, que impone su presencia lejana y sus propias reglas para desempeñarse como prostituta en el burdel.

No quisiera usar uniforme (...) pueden decir que soy inspectora de servicio. Que viajo regularmente para verificar que se cumpla el reglamento de atención a los pasajeros.

Por favor, les voy a pedir que no me arreglen citas con hombres jóvenes. Prefiero estar con hombres maduros, (...) Tampoco, por ningún motivo, quisiera ver a norteamericanos ni a orientales. (...) Hay cierto tipo de hombres con los que me siento muy bien y estos siempre vuelven. (...) Tal vez estoy pidiendo mucho y no debe estar en las reglas de la casa esta clase de imposiciones. Lo entiendo. Pero, ya verán que en muy poco tiempo, no será problema para ustedes y, en cambio para mí será la única manera de trabajar en esto con buenos resultados para todos⁸.

Larissa vive en la playa en un barco pesquero medio desmantelado llamado El Lepanto, un humilde navío de cabotaje en el cual hizo su viaje desde Palermo hasta Panamá. Este espacio decadente, gastado por el mar, parece el marco adecuado para un personaje que cultiva obsesivamente un gran sentimiento de pérdida. Construye su trama ubicando selectivamente un extraño pasado con dos fantasmas de la nobleza europea: Lauren Drouet-D Erlon y Giovan Battista Zagni, quienes la visitan y le hacen el amor durante su viaje hacia América.

Con cierto placer y lujo de detalles describe a Ilona y a Maqroll, sus rituales eróticos, manifestando en el recuerdo, el disfrute que deja el goce de lo vivido, como paliativo de la insoportable soledad. Sobre el oficial de los chevaulégers de la Garde del imperio napoleónico, Laurent Drouet-D Erlon dice:

Sus manos empezaron a recorrer mi cuerpo con caricias cada vez más íntimas y desordenadas. Terminamos haciendo el amor, él a medio desvestir y yo completamente

⁸ *Ibid.*, pp. 173-174.

desnuda. Lo hacía en asaltos sucesivos, rápidos y de una intensidad que me dejaban en una plenitud beatífica pero cada vez con menos fuerzas. (...) A la noche siguiente se repitió el episodio erótico sin mayores variaciones, a no ser los largos silencios de Laurent quien parecía destinar toda su atención y todas sus energías a gozar de mi cuerpo como de una fiesta que le fuera a ser vedada por mucho tiempo⁹.

Su primer encuentro con Giovan Battista Zagni relator de la Secretaría Judicial del Gran Consejo de la Serenísima República de Venecia es narrado de la siguiente manera:

Después de una hora larga, durante la cual me contó algunos incidentes y chismes intrascendentes y otros sabrosamente escandalosos que animaban la vida de la hermética sociedad veneciana, comenzó a pasar sus manos por mis rodillas y, luego las fue avanzando por entre mis muslos con una acompasada lentitud propia de quien ha dedicado buena parte de su tiempo al cortejo de sus coquetas e intrigantes compatriotas. Actuaba con la cautelosa certeza de quien no conoce el rechazo a sus galanterías y eróticos escauceos. Se desabotonó la túnica con lenta naturalidad y despojándose de las prendas de fina batista de su ropa interior, entró conmigo bajo las cobijas con movimientos que me recordaron ciertas ceremonias religiosas en donde los oficiantes casi no parecen desplazarse, pero cada gesto corresponde a una acción sabiamente calculada. Hicimos el amor en medio de un intenso perfume capitoso y floral que despedía el funcionario de la Serenísima, seguramente adquirido en algunas de las pequeñas boticas del Rialto que venden esencias de oriente. Antes de que aparecieran las primeras luces del alba, Zagni se vistió con los mismos pausados ademanes y con un beso en la frente se despidió anunciando su vista para la noche venidera¹⁰.

⁹ *Ibid.*, pp. 182-183.

¹⁰ *Ibid.*, p. 185.

Durante su navegación en el Lepanto, Larissa, gasta parte de su vida en un espacio limitado, en un lugar que no le pertenece, mundo de visiones donde estancada entre el placer y la rutina obedece al orden erótico-fantasmal que se le impone y del cual ella disfruta intensamente.

En el encuentro con esta mujer, Ilona descubre algo oscuro, misterioso e indescifrable, cierta identificación con sus propios demonios, cierta dimensión de su alma que se le escapa y genera la fascinación que la lleva a jugar por última vez con lo impredecible.

Al ser interrogada por Maqroll respecto a sus sentimientos por la Chaqueña, le confiesa:

Hay algo en Larissa que me despierta demonios, aciagas señales que reposan en mí y que desde niña, he aprendido a domesticar, a mantener anestesiados para que no asomen a la superficie y acaben conmigo. Esta mujer tiene la extraña facultad de despertarlos pero, por otra parte, al ofrecerle mi apoyo y escucharla con indulgencia, logro de nuevo apaciguar esa jauría devastadora. Tampoco yo sé, por eso, que pueda hacer por ella ni cómo dejarla¹¹.

El continuar viviendo en El Lepanto sin poder disfrutar de la compañía de los fantasmas que han desaparecido para siempre acentúan la desesperanza de Larissa que se va desgastando física y espiritualmente hasta parecer parte de los despojos del miserable barco anclado en el puerto caribeño. Sólo la amistad con Ilona le permite seguir con vida. Al enterarse de los planes de partida de la Grabowska, cita a Maqroll en el barco y llevada por un dolor casi demencial le dice:

Ilona no se puede ir. No me puede dejar aquí sola. Yo no se lo pediría nunca. Usted sí puede decírselo. Por favor, Maqroll, si ella me abandona ya no queda nada, nada, usted lo ve¹².

¹¹ *Ibíd.*, p. 192.

¹² *Ibíd.*, p. 194.

Al regresar a casa Maqroll informa a Ilona lo sucedido y ella adelanta sus planes de viaje. Asumir de nuevo la inestabilidad y el cambio se convierten en imperativo ético para responder a las presiones de Larissa y a la pobreza de la vida rutinaria que se vive en el prostíbulo. Ahora se hace necesario preparar el viaje, esto es lo que importa. En otra parte se encuentran proyectos, ilusiones y quimeras al lado de Abdul Bashur, ese otro “soñador de navíos” compañero del glorioso pasado y promesa de vértigo en la aventura futura, en el movimiento y en el desarraigo, sentimientos necesarios para sentirse nuevamente con vida.

Pero el destino, ese ordenamiento oculto que rige los actos humanos, lleva a Ilona a jugar con lo impredecible; al buscar a Larissa en el Lepanto, firma su sentencia de muerte.

Las diversas tramas de esta novela se han construido sobre el trabajo de la memoria y Maqroll, Ilona y Larissa, verdaderos actores de la desesperanza, narrando sus recuerdos, han realizado una rica selección de ausencias para ubicar aquello que más les duele o que más los divierte.

Al renunciar al recuerdo, Maqroll renuncia a toda esperanza. Al final de la novela, después de la muerte de Ilona, el Gaviero dice con trágica belleza:

Ilona muerta. Ilona muchacha, que golpe rastrero contra lo mejor de la vida. Empezaron a desfilar los recuerdos. Con los ojos secos, sin el consuelo del llanto, transcurrieron largas horas en ese último intento de mantener, intactas por un momento todavía, esas imágenes del pasado que la muerte comenzaba a devorar para siempre. Porque la muerte, lo que suprime no es a los seres cercanos y que son nuestra vida misma. Lo que la muerte se lleva para siempre es su recuerdo, la imagen que se va borrando, diluyendo, hasta perderse y es entonces cuando empezamos nosotros a morir también¹³.

¹³ *Ibíd.*, p. 198.

El dolor desgarrado se expresa verbalmente, es el gesto del alma que no puede ocultar su miedo a la soledad más absoluta en la certeza de saber que la muerte es el fin y es el olvido.

En el horror de la pérdida definitiva, el Gaviero se ha quedado infinitamente solo, su certeza de ir hacia la muerte como destino último nos conmueve; ahora debe trascender la carencia de Ilona e ir en pos de una nueva aventura. Su amigo Abdul Bashur lo espera en el *Fairy of Trieste* para empezar de nuevo, en otra parte, su vida equivocada.

Como en sus otras novelas, Alvaro Mutis pone la narración al servicio de la ficción, creando este nuevo mundo posible, donde el juego de lo verosímil discursivo está regido por las reglas de lo estético literario y el ser humano está obligado a vivir ese eterno drama entre la ley y el deseo para garantizarse a sí mismo y a sus personajes la eternidad literaria que les ha sido negada en el mundo de lo real.

A manera de conclusión.

En *Ilona llega con la lluvia*, Álvaro Mutis presenta unos personajes roídos por la desesperanza, mostrando su deterioro en el dolor, la muerte y la nostalgia de un pasado glorioso y su evocación constante para impedir el olvido. Más que las anécdotas sobre las aventuras vividas por los personajes, interesan las reflexiones que ellos hacen sobre sus propios viajes, así el mérito está en el recorrido y no en el resultado de los mismos.

Asegurando su consistencia como personaje, Ilona cobra vida en la medida en que aparece en la historia como responsable de sus propias decisiones y como sujeto transgresor de la moral dominante. Tanto en el discurso del narrador como en sus propios relatos, se revela su manera particular de ser, su actuación nada convencional, una ética de la existencia que se fundamenta en la aventura, en el divertimento y en la complicidad de su amor por los amigos, amor que se construye en el ejercicio de una sólida amistad que no excluye la libertad;

la vida se confirma en el disfrute y la práctica del erotismo para no excluir del todo la esperanza.

Maqroll el Gaviero es un sujeto de la premodernidad romántica, abandonado por la divinidad a la soledad de su destino trágico y a sus propias y lúcidas reflexiones en un trópico inclemente que le promete aventuras y transformaciones que va destruyendo a medida que se desarrolla la trama.

La desesperanza, derivada del escepticismo y la derrota, es una experiencia vital, sentimiento y pensamiento que define el hacer y el sentir de los personajes y atraviesa toda la narrativa de Álvaro Mutis. Es este mismo sentimiento el que les permite vivir a plenitud el presente y asumir el riesgo que dota de sentido la existencia en la aventura.

La voz enunciativa que creemos ver se muestra y se oculta a través de las palabras dichas, en ese concierto múltiple de voces que nos lleva a pensar que lo que de veras es cierto es el momento presente de la lectura y que el pasado es algo hecho de deseos de futuro y permanencia, que se resiste al olvido.

La apropiación de un modelo semiótico discursivo permitió el análisis de contenido y un mayor conocimiento de la novelística de Mutis y particularmente de *Ilona llega con la lluvia*, en un intento por explicar esta producción significativa descubierta como efecto de lenguaje y como testimonio de una estética y una ética de la desesperanza.

Buscar la significación de la desesperanza en esta novela, ha sido también buscarme a mí misma con este yo precario que me habita, hecho de nostalgias, de angustia y desarraigo, en ese mundo de la otra ficción que crea este yo de palabras que lee las aventuras de Maqroll el Gaviero y me eterniza en ese instante efímero e incierto de la lectura.

EL EXILIO EN LA NARRATIVA DE ÁLVARO MUTIS. ENTRE LA SOLEDAD Y EL DESARRAIGO

Ana Milena Sánchez Borrero
Universidad Santiago de Cali, Colombia

Hablar del exilio en la narrativa hispanoamericana es un tema recurrente, en especial, en algunos escritores que transitaron pleno siglo XX, época investida de realidades sociales, económicas y culturales que la palabra denunciaba a través de la pluma de quienes le escribían, dejando una permanencia en la historia. Como lo dice Cortázar en su libro *Argentina: años de alambradas culturales*, es un “hecho real y tema literario, el exilio domina en la actualidad el escenario de la literatura latinoamericana”¹. Adolfo Sánchez Vázquez, escritor y filósofo hispanomexicano, otro caso de tantos, que salió de su tierra natal bajo protección ofrecida por el gobierno sin otro camino a tomar, ve su condición de exiliado como un “sin tierra”, “El exiliado ha quedado sin tierra; sin su propia tierra, porque se vio forzado a abandonarla. Es sencillamente un desterrado”². Causas políticas movilizan a aquellos “desterrados” y su condición de exiliados nunca cambia, así retornen a su tierra natal. Ese desarraigo permite recrear las vivencias adhiriéndolos a los nuevos espacios geográficos, construyéndose

¹ Cortázar, Julio. *Argentina: años de alambradas culturales*. Barcelona: Muchnik Editores. 1984, p. 10.

² Vargas Lozano, Gabriel. Adolfo Sánchez Vázquez. *Enciclopedia Electrónica de la Filosofía Mexicana*. México: Facultad de Filosofía y Letras. UNAM. 2009, p. 3. Recuperado de: <http://www.asv.filos.unam.mx/>

una colcha de retazos de anécdotas, recuerdos y nostalgias. Las historias se relatan desde otros lugares, otras visiones y sentires. En este sentido, puede existir un literatura del exilio donde se trate como eje central el tema como tal, o en otra línea, la literatura de los “desarraigados”, en donde pueda que no se trate directamente sobre ello pero cada una de las palabras del escritor en exilio, da cuenta de su nueva condición.

Nuevamente buscamos a Cortázar que nos ilustra un poco más con respecto a lo que significaría ese exilio:

Un escritor exilado es en primer término una mujer o un hombre exilado, es alguien que se sabe despojado de todo lo suyo, muchas veces de una familia y en el mejor de los casos de una manera y un ritmo de vivir, un perfume del aire y un color del cielo, una costumbre de casas y de calles y de bibliotecas y de perros y de cafés con amigos y de periódicos y de músicas y de caminatas por la ciudad³.

Ahora bien, cuando nos referimos al escritor Álvaro Mutis, también encontramos esa puerta al exilio, pero en su caso, este fue dado paulatinamente y por causas que enlazan lo familiar y situaciones ajenas a lo político. Mutis, en una de sus tantas entrevistas, plantea ese exilio desde otro lugar, el lugar de la infancia. Sus años maravillosos, por así decirlo, se desarrollaron en una hacienda en Coello municipio del Tolima, infancia que continuamente rememora en sus escritos, como lo expresaba en algunas conversaciones, “esa infancia era el paraíso”. Alzate Cuervo en su libro *Un aspecto desesperanzado de la literatura: Sófocles, Hölderlin, Mutis* cita al escritor relatando esos lugares de su niñez:

En una hacienda que se llamaba Coello, que compró mi abuelo a comienzos de siglos y que heredó mi madre, y donde mi hermano y yo pasamos largas vacaciones. Yo

³ *Ibid*, p.11.

tengo cuadrículada en la memoria esa hacienda, pedazo por pedazo, metro por metro, pie a pie, mata por mata”⁴.

Mutis estudia en Bogotá pero sin dejar de pensar en los paisajes de esa hacienda del Tolima. Después sigue un proceso de desarraigo y pasa parte de su infancia en Bélgica, y posterior a ello, en México. Una infancia de finca en el Tolima, de ciudad, de tierras lejanas de una Europa Occidental, y de mar. Travesías por los mares y por el trópico, un trópico diferente, embrujador pero también peligroso y sin piedad. Hernando Valencia Goelkel, en su escrito “Sobre unas líneas de Álvaro Mutis”, refiere esos recuerdos que huyen del olvido:

Hay ruidos mágicos, perennes, asiduos, que con terquedad surgen en los recovecos más laboriosos del olvido; la explosión del aguacero en el bochorno de la tarde en tierra caliente; el golpe de los cascos de un caballo o de una tropa entre el silencio de la noche en el campo. Pero no es eso, precisamente, lo que Mutis reconstruye; el cuento, la historieta, el fragmento de memoria están adulterado a su paso por otros hemisferios⁵.

Por ello, se habla de un exilio que inicia desde la infancia. Mutis se sintió expulsado de esa época paradisiaca, y esos recuerdos fueron mezclados con los aires de ciudad, con los ambientes cosmopolitas de tierras europeas y con la brisa marina. Se convierte en un exilio que configura la obra del autor a través de sus personajes. Y así lo expresa Mutis en una entrevista, “Pero para mí la auténtica verdad, lo que llamaba Proust ‘la vida, la verdadera vida, la vida verdaderamente vivida’”, es ésta, la de infancia”⁶. Maqroll reconstruye en algunos de sus pasajes esa infancia tropical, sin embargo, su estoicismo y desesperanza dan la claridad que al ser expulsado de esos lugares en donde se

⁴ Alzate Cuervo, Gastón Adolfo. *Un aspecto desesperanzado de la literatura: Sófocles, Hölderlin, Mutis*. Santafé de Bogotá: Colcultura, 1993, p. 57.

⁵ Mutis, Á. *Poesía y Prosa*. Bogotá: Editorial Andes, 1981, p. 679.

⁶ *Ibid*, p. 627.

desarrollaban instantes de la vida no se regresa a pesar de que sean nuevamente recorridos. La mejor manera de asumir ese destierro es la aceptación, la no esperanza y el estoicismo.

Esto permite que el trópico haga parte importante de la narrativa de este autor pero no solo un trópico alegre, lleno de coloridos y exuberante. La imagen que Maqroll describe en sus diálogos es un trópico con fuerza, que atemoriza y que impregna la piel y pensamientos de quien en él transita.

El trópico, más que un paisaje o clima determinado, es una experiencia, una vivencia de la que darán testimonio el resto de nuestra vida, no solamente nuestros sentidos, sino también nuestro sistema de razonamiento y nuestra relación con el mundo y las gentes⁷.

Ese es el trópico que Mutis desnuda con Maqroll en su diario, que genera sentimientos que abordan al personaje en esa experiencia de los viajes, convirtiéndose en una especie de un alter-ego del escritor. El Gaviero sin nacionalidad, “sin tierra”, sin arraigo a un lugar, cuya función es dar aviso a los demás miembros del navío de lo que divisa a lo lejos. Personaje que no espera nada, solo vivir un día a la vez, en la soledad que le permitía ensimismarse, donde el recuerdo hace parte de sus días al lado de la sensación de desarraigo.

En *Reseña de los Hospitales de Ultramar*, el Gaviero se encuentra enfrentado a sus miserias en medio de escenarios del trópico, una mejor descripción se descubre en el relato de “Soledad”:

En mitad de la selva, en la más oscura noche de los grandes árboles, rodeados del húmedo silencio esparcido por las vastas hojas del banano silvestre, conoció el Gaviero el miedo de sus miserias más secretas, el pavor de un gran vacío que le acechaba tras sus años llenos de historias y

⁷ Rojas A., María Eugenia. Las fabulaciones de Maqroll el Gaviero: Narración y desesperanza en la obra de Álvaro Mutis. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle, 2007, p. 36.

paisajes. Toda la noche permaneció el Gaviero en dolorosa vigilia, esperando, temiendo el derrumbe de su ser, su naufragio en las girantes aguas de la demencia...”⁸.

El escritor recrea en alguno de sus personajes la soledad, la tristeza, y un no retorno a los lugares y situaciones del pasado. Para Mutis, no hay aventura en Maqroll, el personaje no está a la espera de vivir con intensidad o sorpresa, solamente está ahí para aceptar las experiencias que vayan sucediendo día a día. En una entrevista que le hacen a Mutis en el año 1995, en el programa *Charlando con Cervantes* que era dirigido por el escritor español José María Conget y Raquel Chang Rodríguez, profesora de Literatura Hispánica, el escritor acude a una frase que escribió en *La nieve del almirante* para hablar sobre la diferencia entre la aventura y la experiencia, “No importa la caravana, lo que importa de la caravana no son los camelleros, no son los camellos, a dónde va la caravana o de dónde viene, lo que importa es el desplazamiento”⁹.

Maqroll se presenta sereno ante su destino, con un estoicismo ante los acontecimientos el cual no se podría considerar como un pesimismo ante la vida, más bien, es la aceptación de la muerte. Pero esta aceptación no solo se descubre en el personaje del Gaviero, leyendo *La muerte del estratega*, encontramos a Alar, el Ilirio, que representa el verdadero estoico, planteándose una vida sin mayores espectáculos a pesar que a él llega el poder pero sujeto a tener que cambiar su concepción de vida. Este hombre de “ojos hundidos y rasgados” y alejado de las concepciones del cristianismo que se descubría a través de sus palabras, situación que mantenía en vilo al padre y al hermano del Ilirio por el castigo que se cernía sobre él por tal atrevimiento. Sin embargo, éste llegó a convertirse en el Estratega de la emperatriz Irene en el Thema de Lycandos. Se distinguió por “la humanidad en el trato y en la cordial popularidad de que gozaba entre la tropa... Sus partes de campaña le fueron ganando cierta fama entre los

⁸ Mutis, Á. *Poesía y Prosa*, op. cit., p. 121.

⁹ Entrevista del programa *Charlando con Cervantes*: Álvaro Mutis, 1995.

oficiales superiores por la claridad y elegancia del estilo”¹⁰. Esto hacía que fuese reconocido aquel “mediocre soldado” que no se vanagloriaba de sus victorias y no le importaban sus derrotas, una ausencia de sentido ante lo que vivía. Contrajo matrimonio porque así se lo pedían, se enroló en el ejército porque ese era su destino, accedió a ciertas misiones porque debía cumplir con ello. Reconocido por “Su tendencia a la reflexión y al ensueño, nacida de un temperamento escepticismo hacia las pasiones y el esfuerzo de las gentes”¹¹ no daban espacio para tomar otros caminos. Su propia muerte fue un claro ejemplo de ello, aunque, al igual que con Maqroll, la presencia de los personajes femeninos hacía que ese vacío y soledad cambiara por un breve espacio de tiempo puesto tendiente a desaparecer, para después volverse recuerdo y nostalgia. Se convierten en exiliados del sentimiento amoroso “al decidir renunciar al estado amoroso, el sujeto se ve con tristeza exiliado de su Imaginario”¹², y este estado se convierte en “una especie de largo insomnio”¹³.

En “La muerte del Estratega”, Ana Alesi es quien le permite a Alar descubrir otras maneras de sentir la vida. “El estratega descubre que la vida, que su ascesis personal sólo tiene sentido en la perdurabilidad del encuentro y la convivencia, en el íntimo y renovado comercio de las almas”¹⁴. Aun así, renuncia a ese estado de encuentro permanente y asume su destino, se prepara para la muerte y lo enuncia de una bella forma en el momento que le llega tan esperada visita:

Una gozosa confirmación de sus razones le vino de repente. En verdad, con el nacimiento caemos en una trampa sin salida. Todo esfuerzo de la razón, la espaciosa red de las religiones, la débil y percedera fe del hombre en potencias que le son ajenas o que él inventa, el torpe avance de la historia, las convicciones políticas, los sistemas de griego

¹⁰ Mutis, A. *Poesía y Prosa*, op. cit., p. 188.

¹¹ *Ibid.*, p. 189.

¹² Barthes, Roland. *Fragments de un discurso amoroso*. Madrid: Siglo XXI Editores. 1999, p. 127.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Mutis, A. *Poesía y Prosa*, op. cit., p. 709.

y romanos para conducir el Estado, todo le pareció un necio juego de niños. Y ante el vacío que avanzaba hacia él a medida que su sangre se escapaba, buscó una razón para haber vivido, algo que le hiciera valedora la serena aceptación de su nada, y de pronto, como un golpe de sangre más que le subiera, el recuerdo de Ana la Cretense le fue llenando de sentido toda la historia de su vida sobre la tierra¹⁵.

Y esa aceptación de la nada, del vacío es compañera fiel también en Maqroll. Ambos personajes son exiliados de la esperanza, de identificarse con la vida de manera diferente, de luchar contra un destino o crear uno diferente. Ya Mutis lo expresa en una respuesta a la pregunta sobre la desesperanza en su obra, “Yo creo que la desesperanza es una de las obsesiones que me ha perseguido desde la primera línea”¹⁶, más adelante continúa diciendo “Él va aprendiendo (Maqroll) que sólo lo que resta de esos sueños es la apetencia, el deseo y que cuando lo vamos a tocar se deshacen”. Mutis, en la conferencia dada en 1965 sobre la desesperanza citaba en el principio a uno de sus entrañables escritores, Malraux; éste decía «El verdadero fondo del hombre es la angustia, la conciencia de su propia fatalidad; de allí nacen todos los temores, incluyendo también el de la muerte. « pero el opio nos libera de esto y allí está su sentido...”¹⁷.

El renunciar a la esperanza, a esperar que en el devenir se dan cambios, o se transforme realidades, no es algo de lo que se pueda esperar en la narrativa de Mutis mirándolo desde los personajes de Alar y Maqroll. Se convierte en vivir desde afuera, mirando como un espectador pasivo cada uno de los sucesos, condición que se establece en estos dos personajes para poder continuar su camino. Relacionando estos estados, Vila-Matas en su libro *Exploradores del abismo*, muestra sus personajes así: “Todos ellos han elegido, como actitud ante el mundo, asomarse

¹⁵ *Ibid.*, p. 207.

¹⁶ Rojas A., María Eugenia. Las fabulaciones de Maqroll el Gaviero: Narración y desesperanza en la obra de Álvaro Mutis, op. cit., p. 27.

¹⁷ *Ibid.*, p. 13.

al vacío. Y no hay duda de que conectan con una frase de Kafka: “Fuera de aquí, tal es mi meta”¹⁸.

Todos esos escenarios que configuran a estos dos personajes en la narrativa de Mutis, dan cuenta de una voz de exilio, y como se dijo antes, no se está hablando de un exilio político o empujado por temas de índole económico, este es detonado por decisión propia arraigado a estados de desesperanza y soledad. No se ve otro camino, de manera imperante se podría decir que no hay otro camino. Esta posición desvanece y anula cierta clase de narrativa donde los personajes siempre están en búsqueda de soluciones a los problemas, en un instinto de superación, esperanzado en que todo mejorará. Nada más alejado de Mutis que una literatura de la esperanza.

Tanto la narrativa como la poesía de Mutis, plasma esos estados de soledad y sus personaje aceptan sin objeción, su destino. En su poema “Exilio”, se recoge lo planteado sobre Maqroll, Alar y el mismo escritor.

Exilio

Voz del exilio, voz de pozo cegado,
voz huérfana, gran voz que se levanta
como hierba furiosa o pezuña de bestia,
voz sorda del exilio,
hoy ha brotado como una espesa sangre
reclamando mansamente su lugar
en algún sitio del mundo.
Hoy ha llamado en mí
el griterío de las aves que pasan en verde algarabía
sobre los cafetales, sobre las ceremoniosas hojas del
banano,
sobre las heladas espumas que bajan de los páramos,
golpeando y sonando
y arrastrando consigo la pulpa del café
y las densas flores de los cámbulos.

¹⁸ Vila-Matas, Enrique. *Exploradores del abismo*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2007, p. 9.

Hoy, algo se ha detenido dentro de mí,
un espeso remanso hace girar,
de pronto, lenta, dulcemente,
rescatados en la superficie agitada de sus aguas,
ciertos días, ciertas horas del pasado,
a los que se aferra furiosamente
la materia más secreta y eficaz de mi vida.
Flotan ahora como troncos de tierno balsa,
en serena evidencia de fieles testigos
y a ellos me acojo en este largo presente de exilado.

En el café, en casa de amigos, tornan con dolor desteñido
Teruel, Jarama, Madrid, Irún, Somosierra, Valencia
y luego Perpignan, Argelés, Dakar, Marsella.
A su rabia me uno, a su miseria
y olvido así quién soy, de dónde vengo,
hasta cuando una noche
comienza el golpeteo de la lluvia
y corre el agua por las calles en silencio
y un olor húmedo y cierto
me regresa a las grandes noches del Tolima
en donde un vasto desorden de aguas
grita hasta el alba su vocerío vegetal;
su destronado poder, entre las ramas del sombrío,
chorrea aún en la mañana
acallando el borboteo espeso de la miel
en los pulidos calderos de cobre.

Y es entonces cuando peso mi exilio
y mido la irrescatable soledad de lo perdido
por lo que de anticipada muerte me corresponde
en cada hora, en cada día de ausencia
que lleno con asuntos y con seres
cuya extranjera condición me empuja
hacia la cal definitiva
de un sueño que roerá sus propias vestiduras,

hechas de una corteza de materias
desterradas por los años y el olvido¹⁹.

En este poema se reconoce la nostalgia legada por los recuerdos de lugares de infancia pero más allá de estos, es la condición misma de ser expulsados de ésta (la infancia). Para Mutis, su infancia fue sinónimo de paraíso, y ¿quién quiere ser expulsado de éste? Y a pesar de aferrarse a lo vivido, esto se convierte en un acto carente de sentido puesto que no se puede recuperar lo perdido, y permanecerá un sentimiento de ser extranjero en su propia tierra, también en las tierras que dan la acogida. Mutis, aunque se radicó definitivamente en México, nunca se sintió totalmente parte de ella. “Llevo dieciocho años en México y tengo la impresión que seguiré viviendo y moriré en México, pero siempre como extranjero. Es un país impenetrable, nunca compartiré la vida del todo con un mexicano”²⁰. Era un ciudadano del mundo recogiendo experiencias.

Nuevamente en una entrevista a Mutis se le preguntan lo siguiente:

–Usted escribe de su ausencia del país como un exilio.
¿Por qué?

En donde quiera que se viva, como quiera que se viva,
siempre se es un exiliado. Somos exiliados de nuestra
infancia, de nuestra vida misma²¹...

Pessoa en su poema *Tabaquería* nos permite caer en esa sensación de no pertenencia, de aceptación a la nada cuando dice:

¹⁹ Mutis, Á. *Poesía y Prosa*, op. cit., pp. 84-85.

²⁰ *Ibid.*, p. 595.

²¹ *Ibid.*, p. 567.

No soy nada.
Nunca seré nada.
No puedo querer ser nada.
A parte de esto, tengo en mí todos los sueños del mundo.

Y continúa:

Fracasé en todo.
Como no hice ningún propósito, tal vez fuera nada²²...

Esa soledad de la narrativa de Mutis y su condición de exilio, se entrelaza con la sensación de la nada y de vacío que se vislumbra en *Exploradores del abismo* de Vila-Mata, con asomarse también al vacío desde Kafka, y con Pessoa a través de su poesía. Maqroll y Alar, el Ilirio, son ejemplo de ello. Si buscamos el exilio desde su concepción común no lo encontraremos en la obra de Mutis, no se vislumbra. Como antes se mencionó, es un exilio atravesado por la soledad y el desarraigo de ciertos lugares del sujeto más allá de un espacio geográfico. El primer exilio que Mutis exterioriza en sus obras, es el de la infancia, y partir de ahí, todos aquellos en los cuales se ha expulsado al sujeto de los estados de mayor felicidad y significancia donde no existe el retorno y solo resta la aceptación de esa condición y el estoicismo, palpable en la narrativa de este escritor.

²² Pizarro, Jerónimo (trad.) *Todos los sueños del mundo. Poemas Fernando Pessoa – Porfirio Barba Jacob*. Medellín: Tragaluz editores S.A., 2012, p. 73.

LA BIBLIOTECA DEL HÉROE*

Gabriele Bizzarri
Università degli Studi di Padova, Italia

We cannot know the past except through its texts: its documents, its evidence, even its eye-witness accounts are texts. Even the institutions of the past, its social structures and practices, could be seen, in one sense, as social texts.

Linda Hutcheon
A Poetics of Postmodernism

En 1997, después de siete novelas consagradas a las aventuras de Maqroll el Gaviero, Álvaro Mutis publica *Contextos para Maqroll*¹, una curiosa recopilación de textos breves –notas de lectura, conferencias etc...– que se alejan del protagonismo absoluto del famoso viajero de las *Empresas y tribulaciones*² pero que, gracias a una elección editorial altamente significativa, gravitan alrededor de su órbita. Maqroll es un *palimpsesto*. De manera tal que exige la reconstrucción de un contexto *ad hoc*, la preparación de una galaxia de textos colindantes útiles para enmarcar su génesis en cuanto “fenómeno cultural” dependien-

* El presente ensayo pone al día y traduce uno mío de 2005, aparecido en italiano: Bizzarri, Gabriele. “La biblioteca dell’eroe”, *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, VIII, 2005, pp. 101-129.

¹ Mutis, Álvaro. *Contextos para Maqroll*. Montblanc: Igitur, 1997.

² Mutis, Álvaro. *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero* (2 vols.). Madrid: Siruela, 1993.

te de la visión del mundo de su autor, con un énfasis puesto en esa parcela de realidad definida por sus lecturas³. La imagen de Maqroll requiere ser proyectada en el telón de fondo de la biblioteca ideal de su autor, coincidiendo con el fruto imaginario del diálogo establecido con los textos amados, re-leídos y re-imaginados de su canon privado. Esta perspectiva de análisis está autorizada por el hecho de que la relación con lo *ya dicho* queda tematizada en la obra como resorte principal de la acción novelesca; en otras palabras, dentro del ciclo, es el mismo Gaviero quien concibe sus empresas como reproducciones imperfectas de un *modus vivendi* que ya ha dado su literatura⁴. En el proyecto del autor, sus viajes nacen de –y aspiran a reanudar vínculos con– un catálogo immaginario en el que la palabra escrita ya ha impreso en el papel los rasgos del modelo heroico, intermitente y borroso en el hoy en día.

En las páginas que siguen me concentraré en un momento tópico de la generalizada tendencia con la que se señala la matriz textual de personajes, espacios y situaciones: la preparación de una biblioteca privada para el recreo, la reflexión y la formación cultural del héroe. El personaje principal de la saga de Mutis no sólo se inspira en la literatura, sino que también se alimenta en primera persona de ella, cultivando directamente su propia relación con el modelo y protagonizando una empresa de formación de autodidacta de la que el horizonte textual no se cansa de dar pruebas, hasta la paradoja de la construcción de una bibliografía de *contextos* entregada en las manos del atento lector. Me refiero al apéndice de la novela *Amirbar*, cuyo emblemático subtítulo –“Las lecturas del Gaviero”– ha inspirado este artículo. Por un lado me dedicaré a investigar el sentido

³ Es interesante notar que el libro reproduce también “Las lecturas del Gaviero”, el apéndice fundamental de la novela *Amirbar* del que tendremos modo de hablar en el detalle.

⁴ Me refiero al código de la épica de aventura y viaje, respecto al cual las *Empresas y tribulaciones* aspiran a ocupar el rol del epígono, gastado por el tiempo y tristemente corregido para el uso de una contemporaneidad percibida como una caída sin remedio. En mi libro *L'epica degradata di Álvaro Mutis* (Pisa: ETS, 2006) –con respecto al cual el estudio aquí realizado representa un capítulo añadido– me dedico a analizar precisamente la relación de la saga *maqrolliana* con su género de referencia.

literario de este ingenioso y, en cierto sentido, escandaloso⁵ recurso: las repercusiones en el sistema de significación general de la obra provocadas por la apertura de esa puerta privada de recepción de la herencia tradicional dentro del espacio heróico, que se presenta de esta forma desgarrado por un agujero negro de fuerzas centrífugas. Por otro lado, trataré de circunscribir esa zona franca de interferencias que conecta las lecturas imaginarias de Maqroll con la biblioteca real de Mutis, con el sistema de elecciones, devociones y rechazos que le acompañan en su relación con la cultura libresca, a la búsqueda de un canon razonado de posibles fuentes que justifiquen un proyecto literario que habrá que rubricar bajo el lema de un insuprimible deseo normativo. Hablaré, pues, de la biblioteca de Maqroll en cuanto fundación imaginaria y en cuanto mapa cultural del exigente plan de restauración reclamado en voz alta por su autor.

1. En la biblioteca de Maqroll: “cuna y sepultura” de la vocación épica.

Ante todo, cabe precisar que “la biblioteca de Maqroll” es un no-lugar. De manera perfectamente coherente con las pautas de una existencia consagrada al eterno movimiento, no existe ninguna sede concreta que hospede los libros del Gaviero, en contraste, por ejemplo, con la famosa biblioteca del Quijote. Maqroll es un viajero, no un “ratón de biblioteca”, y los libros que estoy a punto de inventariar aparecen como fugaces compañeros de viaje, englobados dentro del esquema itinerante y descontextualizados con respecto a un hipotético espacio de erudición. Sin embargo, el impulso a la catalogación aparece legitimado por algunas características específicas del héroe:

Regresé a mi buhardilla, puse en orden los tres o cuatro libros que siempre viajan conmigo y guardé la bolsa

⁵ Si la literatura universal registra ejemplos ilustres de novelas protagonizadas por lectores empedernidos, la ruptura *mutisiana* se comprende en relación con las estrategias del epos, tradicionalmente respetuosas con la norma de la realización exclusiva y coherente del héroe en el plano de la acción. Toda digresión en el territorio de lo imaginario se convierte, así, en sospechosa.

con la ropa en el gran armario que se quejaba como un animal cansado⁶.

Como revela esta cita, el libro constituye uno de los objetos-fetiches del Gaviero: ordenar los escasos volúmenes que posee, con evidente regocijo, en el estante de un vetusto y chirriante armario es el primer impulso del marinero en tierra firme, casi un ritual privado, útil para amansar –“colonizar”– la multiplicidad de espacios ajenos que está obligado a frecuentar. En una entrevista con García Aguilar, el autor revela la importancia que adquiere para la narración el hecho de atribuirle al héroe un contexto cultural autónomo:

(...) desde el principio de la aparición de Maqroll, en mis primeros poemas, es un hombre de una formación cultural si no muy sólida, muy rica por lo menos. Sus referencias culturales y literarias son muy ricas. Ha sido un lector toda la vida y eso me interesa mucho porque le da referencias, antecedentes de su vida y de la historia del hombre (...). Así esta especie de telón de fondo (...) lo tiene el Gaviero siempre presente y me gusta mucho que lo tenga⁷.

En primer lugar, sus lecturas le confieren al Gaviero los «antecedentes de su vida», le dan la ilusión de una vivencia, convirtiéndose en herramientas esenciales para que dé el salto desde el estatus de voz lírica heterónima al de personaje narrativo independiente⁸. Además, crean alrededor suyo una red de enlaces psicológicos e ideológicos que ayudan a situarlo en un momento

⁶ Mutis, Álvaro. *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, vol. II, p. 324.

⁷ García Aguilar, Eduardo. “Viaje al mundo de la novela con Álvaro Mutis”. En: *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero (1981-1988)*. S. Mutis Durán, editor. Cali: Proartes, 1988, p. 324.

⁸ Como intuye claramente Léfort, esa metamorfosis –que marca el pasaje entre los libros poéticos de la *Summa* y las novelas de las *Empresas*–, se propicia también gracias a la creación de una dimensión metaliteraria (Cf. Léfort, Michèle. *Álvaro Mutis et Maqroll el Gaviero*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2001).

preciso de la «historia del hombre»⁹, relacionando su génesis con fuentes autoriales precisas.

Pero, más allá de las intenciones declaradas, la praxis de la referencia cultural revela, en el curso de la obra, una distintiva problematicidad. La invitación a ir hojeando los libros de Maqroll se conforma como un rotundo fracaso del proyecto de refundación épica referible a las novelas de Mutis, en la medida en que representa una fuga necesaria hacia ese museo de la tradición –del que la biblioteca representa una extensión ideal– que se asocia con un escenario sintomáticamente reducido para la acción del héroe. Se señala así el riesgo de la archivación museográfica de un material que aspiraría a re-vivir en la libertad de los rumbos marítimos:

De los *tramp steamers* en los que navegaron y de los que derivó la familia de Bashur su mediocre fortuna, sólo quedan en el mar dieciséis, convertidos en objetos de museo. Se enseñan en los libros como si se tratase de exóticos supervivientes de un remoto pasado¹⁰.

Sería suficiente esta afirmación, llena de una nostalgia significativa, referida al otro objeto-fetiché del ciclo, para atestiguar el horror profesado por el discurso mutisiano hacia la esterilidad de la institución cultural. Las salas de la biblioteca que estamos a punto de recorrer subrayarán el estatuto descontextualizado, fatalmente alejado de las rutas vitales del ser moderno, del oficio de Maqroll: al finalizar la tarea, el último texto del archivo será precisamente la biografía del reacio bibliotecario. Pero si los anaqueles se cubrirán del polvo de la añoranza y del olvido que le compete a toda expresión coherente del objeto en de-

⁹ Acerca de esto, la entrevista citada documenta una sintomática reticencia de Mutis, que interrumpe a su interlocutor en el momento en que está a punto de desplazar hacia un nivel descaradamente autobiográfico la contextualización cultural creada para enmarcar al personaje: “Entramos aquí a la aceptación de que la cultura occidental es milenaria y de que a lo largo de ese recorrido desde las viejas culturas helénica y romana, pasando por la Edad Media, Bizancio etcétera, se han producido obras extraordinarias, y conservado el acervo cultural humano. Ante eso nos inclinaremos... –Desde luego que éste ya no es Maqroll sino yo...” (García Aguilar, Eduardo. “Viaje al mundo de la novela con Álvaro Mutis”, pp. 342-343).

¹⁰ Mutis, Álvaro. *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, vol. II, p. 219.

suso; la veneración por el libro, en cuanto testimonio postrero de un pasado irrecuperable, evidenciará su valor simbólico sustitutivo permitiendo colocar en el sitio que le corresponde al último anillo de una noble cadena. En otras palabras, el tema de la biblioteca representa una puesta en abismo de la contradictoria relación que el autor establece con la tradición, verdadero “mastil” de su escritura.

En el ya citado “Apéndice: las lecturas del Gaviero”, Mutis se acerca a la estudiada creación de un simulacro imaginario de las aspiraciones culturales de su personaje:

No se trata, en este caso, de presentar al Gaviero como alguien que haya dedicado especial atención al mundo de las letras. Nada más ajeno de su carácter y nada que le pareciera más distante y sin objeto que una inclinación parecida. El Gaviero era, eso sí, un lector empedernido. Un incansable devorador de libros durante toda su vida. Este era su único pasatiempo y no se entregaba a él por razones literarias sino por necesidad de entretener de algún modo el incansable ritmo de sus desplazamientos y la variada suerte de sus navegaciones. No es fácil, por ende, el seguir la pista de cuáles eran sus libros preferidos, aquellos que le acompañaban dondequiera. Sin embargo, creo que podría mencionar algunos¹¹.

En las palabras del habitual cronista-biógrafo se nota cierta perplejidad, una cautela, a primera vista, no del todo justificable. El Gaviero no es un hombre de letras, “nada más ajeno de su carácter”, sino más bien un “aficionado” de la biblioteca, un viajero erudito y curioso. Mutis se muestra del todo consciente en el hecho de que está infringiendo un tabú con la creación de un hombre de acción fascinado por las letras, e intenta proteger el pragmatismo de su héroe justo en el momento en que se dispone a exponer sus excéntricas debilidades. En esta caracterización cauta se percibe el miedo a una peligrosa re-distribución

¹¹ *Ibid.*, p. 181.

de fuerzas: el espacio recorrido, por muy inadecuado que se presente, tiene que coincidir con la realidad de la experiencia y no puede desbandarse hacia el imaginario de la posibilidad. Esta precisión en el caso de Maqroll, no puede darse por descontada y pone al descubierto una de las contradicciones que caracterizan la versión contemporánea de la aventura. Por el momento, es necesario considerar el dato de una precisa funcionalización de la personalidad lectora de Maqroll dentro del esquema representativo escogido: la lectura constituye una actividad paralela que no obstaculiza el flujo creíble del viaje por mar, sino más bien, está llamada a *divertir* al héroe en las pausas de monotonía que éste le concede. Sin embargo, ¿se puede realmente considerar el de la lectura como un pasatiempo más?

El primer título al que se hace mención en el catálogo remite al género de las crónicas históricas:

El que creo haberle visto siempre y que llevaba en uno de los grandes bolsillos de su chaquetón de marino, era *Mémoires du Cardinal de Retz*. Por cierto que se trataba de la bella edición hecha en Amsterdam por J. F. Bernard y H. de Sauzet en cuatro volúmenes. Uno de ellos siempre iba con Maqroll y los demás reposaban en su eterna bolsa de viajero¹².

En cuanto inesperado en la colección de un aficionado, el ejemplar poseído por Maqroll del libro de Jean François Paul de Gondy, arzobispo de París y cardenal de Retz, es una pieza de anticuario, una “joya bibliográfica”¹³ que el marinero, con cierta liviandad, lleva consigo como un manual de consulta, guardado “en uno de los grandes bolsillos de su chaquetón” como si fuera un mapa náutico. La ambición de una biblioteca “de bolsillo”, que se vive y disfruta en lo cotidiano, representa una primera característica destacable, que contrasta, sin embargo, con el prestigio bibliográfico de los textos que resulta sospechoso de cierto esnobismo cultural. Reconstruyendo un diálogo que tie-

¹² *Ibíd.*

¹³ *Ibíd.*, p. 182.

ne lugar en una taberna de mala muerte de Baltimore, el narrador nos refiere que “para reforzar no sé qué argumento [...] el Gaviero sacó esa noche el tomo que llevaba de las *Mémoires de Retz*”¹⁴. Confundido y curioso ante tan mayúsculo desajuste entre la situación prosáica y el objeto precioso, el que juega el papel del autor reacciona conforme a su posición de hombre de letras:

No pude menos de preguntarle cómo había llegado a sus manos semejante joya bibliográfica y si no era arriesgado andar con ella por el mundo así, sin mayores precauciones. [...]

– Los únicos libros que uno pierde son los que no le interesan. Este del Cardenal estará siempre conmigo. Es el libro más inteligente que se ha escrito jamás¹⁵.

Maqroll sabe poseer perfectamente una verdadera “maravilla” para coleccionistas, robada despreocupadamente como “prenda de amistad” a cierta amante adinerada; sin embargo no se conforma con archivar en un “museo” un objeto que demuestra establecer relaciones fértiles con la materia inestable y confusa de la existencia. Paradójicamente, una tasca portuaria constituye un lugar de recepción más adecuado que los salones asépticos de una biblioteca. Volver a poner la cultura en contacto con el mundo, con el hombre y su engorroso peregrinaje existencial: éste parece ser el programa de este arriesgado héroe letrado, que pretende descontextualizar las reliquias y arrastrarlas por el caos de un presente que no está a la altura de recibirlas. Mas esta impostación “democrática” y antiacadémica contrasta justamente con el prestigio de los libros de los que el Gaviero se rodea. Y esto parece evidente no sólo por lo raro de la edición –rasgo que podríamos señalar como metáfora de otro tipo de desuso– sino también por el contenido del libro, una oscura investigación histórica de finales del siglo XVII acerca de las conspiraciones e intrigas de la corte de Francia, bien alejada del

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

gusto contemporáneo. Maqroll le da la espalda al presente y recupera como su “biblia” un incunable olvidado, proponiéndose como árbitro de un canon regresivo que tan sólo el alter ego de Mutis –un bibliófilo empedernido– está en condiciones de apreciar¹⁶. El libro del cardenal de Retz le sirve a Maqroll como *auctoritas*, útil para fundamentar su argumentación. Sin embargo se percibe que su relación con el texto va más allá de la retórica como aspira a superar las fronteras de la recepción anticuaria:

– ¡Qué lección la del señor de Gondi, arzobispo de París, hundido hasta el cogote en las delirantes conspiraciones de la Fronda que estuvieron a punto de dar al traste con Francia y con la angusta herencia de los Capeti!¹⁷

La historia –que, como veremos, representa el principal interés del Maqroll lector– permite espiar los modelos de conducta de los grandes mientras pelean con grandes acontecimientos, como altísimos *exempla* disponibles para la posteridad útiles para esclarecer el magma confuso del presente, según un clasicismo comportamental del que el Gaviero se demuestra fiel y respetuoso asesor. La palabra tradicional tiene un lugar privilegiado, perfectamente integrado en el desarrollo de la empresa contemporánea que se expresa con el viaje del héroe. El pasado está utilizado en función del presente así como la biblioteca en función de la vida. Esto por lo menos hasta que no nos demos cuenta de que el horizonte real no permite el desarrollo de circunstancias aptas para poner a prueba el perfecto funcionamiento del ejemplo comportamental aprendido en los libros, y la consulta se transforme en una fuga regresiva hacia otros mundos posibles: la realidad de los hechos será, en efecto, bastante más borrosa con respecto al “proyecto” y obligará al personaje –indeciso entre dos direcciones que se conformarán cada vez más como

¹⁶ Acerca de las disparatadas y oscuras lecturas del Gaviero, afirma Cobo Borda, Juan Gustavo en *Para leer a Álvaro Mutis*. (Bogotá: Planeta, 1998, p. 121): “Mientras más raro mejor. Mientras más lejos, más revelador”. Como veremos, estos parámetros de desuso le sirven al personaje para adquirir una oportuna distancia focal con respecto a su presente degradado. ¿Truco de la mirada para ver mejor y juzgar más claramente u aislamiento voluntario en la ceguera regresiva?

¹⁷ Mutis, Álvaro. *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, vol. II, p. 182.

incompatibles— a tomar en cuenta seriamente la posibilidad de una reclusión culpable dentro de la biblioteca, en cuanto garantía de una posibilidad heroica irrecuperable por otras vías.

La admiración del Gaviero por el libro de Émilie Gabory nos permite entrar en el mérito de la recepción maqrolliana. Saliendo del apéndice bibliográfico, en una carta enviada al notorio cronista y también incluida en *Amirbar*, la investigación historiográfica “sobre las guerras de la Vendée” da lugar a una digresión erudita en la que el personaje diserta acerca de la debilidad política de Carlos X, el principal artífice de la caída del trono de Francia en manos de la familia de Orléans — cambio tachado de “oprobioso ascenso del usurpador y perjuror” en contra de los derechos añejos de la “rama legítima”¹⁸. El interés por el error memorable de uno de los grandes protagonistas de la historia, que da pie a la explosión de la barbarie, le absorbe completamente al Gaviero:

Relectura gratificante como pocas por el rigor, la minucia, y el ponderado criterio histórico que aplica el autor al estudio de uno de los episodios más complejos, accidentados y recorridos por extrañas corrientes de origen incierto, de una época tan rica en tal clase de manifestaciones.

(...)

Me gustaría alguna vez hacer un recorrido retrospectivo para verificar si esta (...) conducta política se encuentra también en las anteriores ramas de los Capeto: los Valois, los Valois-Angulema y los primeros Capeto. Como sé que a usted también le distraen estos pequeños grandes enigmas de la historia, le dejo esa inquietud con la esperanza de que un día me comunique los resultados de su pesquisa¹⁹.

La “pesquisa” que el personaje le confía a su autor —descubrir ejemplos de cierta debilidad pragmática “en las anteriores ra-

¹⁸ *Ibid.*, p. 175.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 174-175.

mas de los Capeti” – alude a otro cotejo implícito, infinitamente menos noble: la reconstrucción de los *traits-d’union* entre la decadencia de la dinastía francesa y los vulgares errores macroscópicos que caracterizan el declino contemporáneo. En efecto, una constante ordena en un único, simbólico macrotexto los tratados historiográficos a los que Maqroll se demuestra devoto: todos ellos tienden a evidenciar una *crisis*, intentando esclarecer un peculiar momento “cataclísmico”, preludio de un largo período de oscurantismo. Las encrucijadas históricas de las que se interesa el Gaviero atestiguan la costumbre de demorar en los *elementos del desastre*, en las causas del desmoronarse de un régimen de estabilidad milenaria que queda improvisamente desbaratado con la llegada de “extrañas corrientes de origen incierto”. No es casualidad el hecho de que el libro de Gabory acompañe al protagonista en los cuniculos de la mina de *Amirbar*, “al borde del precipicio”²⁰, durante el *nadir* de su entero recorrido existencial²¹. El Gaviero participa en primera persona en la decadencia de un Imperio ideal de legitimidad y sabiduría: el personaje está testimoniando el momento histórico en que la tradición de rigor ético y formal que cebaba una casta de héroes se está desgarrando en las pobres tramas intrascendentes de una modernidad privada de su propio centro:

Confío en que no le extrañe esta digresión en medio del relato de mi viaje a la costa peruana, ya que ha transcrito otras más de índole parecida. Desde los tiempos, hoy remotos, en que comenzó a interesarse por mis andanzas, sabe que el presente no suele proporcionarme sino descalabros absurdos o continuos desplazamientos movidos por las razones menos razonables. Qué puede tener de raro, entonces, que me distraiga hurgando en el pasado parecidos destinos o infortunios semejantes²².

²⁰ *Ibid.*, p. 174.

²¹ Según Léfort, el Gaviero buscaría en sus lecturas el reconocimiento nobilitador de su propia vocación a la derrota, “la grandeur des vaincus” (p. 161).

²² Mutis, Álvaro. Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero, vol. II, p. 175.

Por un lado, el intento de justificar “esta digresión” revela en Maqroll la percepción de un incómodo desdoblamiento de personalidad; por otro, en este pasaje, se desarrolla explícitamente la praxis de las “simetrías universales”, del diálogo intertextual entre épocas entendido como criterio general de análisis interior y lectura del mundo. En efecto, asistimos a una devaluación de la empresa itinerante llevada a cabo en el presente (“descalabros absurdos o continuos desplazamientos movidos por las razones menos razonables”), pero el viaje paralelo por las edades y los estilos, practicado gracias a la lectura, sirve a remendar las faltas del viaje concreto por la actualidad. Por una parte, esa actividad subsidiaria se demuestra tan grata que el intérprete se pierde en el ejemplo, buscando en él un papel contextual que satisfaga su aspiración. El cariño maqrolliano hacia el libro de Gabory queda documentado gracias a una anécdota que evidencia una pulsión centrífuga como resorte principal de su *pasatiempo*:

Valga aquí el recuerdo de una anécdota que me relató el pintor Alejandro Obregón y que está relacionada con esa lectura del Gaviero. (...) Cuando el encargado de turno en el puesto de policía llenaba la declaración de Maqroll y le preguntó cuál era su oficio, éste repuso altanero en su premioso inglés con acento levantino: “Yo soy un chuan extraviado en el siglo XX”. No dijo más y el exabrupto le costó veinticuatro horas de cárcel²³.

Con arrojo utópico y reaccionario Maqroll se declara –ante las atónitas autoridades de policía convocadas para aplacar una reyerta iniciada en una taberna de Vancouver– legítimo heredero de la guardia contrarrevolucionaria de Carlos X, el último de los Borbones en subir al trono de Francia. En el momento de definir su “oficio”, de aclarar su condición eternamente incierta, el Gaviero deja en segundo plano su vocación marinesca –la que, no lo olvidémos, le fija en un rol literariamente codificado y acerca, aunque de manera problemática, la obra

²³ *Ibid.*, p. 183.

de Mutis a un género determinado— y elige hablar de sí como del último heraldo de un linaje extinto. Aún teniendo presente que nos encontramos ante una provocación, no deja de ser significativo el hecho de que el Gaviero se defina como “extraviado en siglo XX”, tematizando así una relación irresoluta con el tiempo, que le condena a una existencia dos veces virtual, por la insistencia de una frontera cronológica (pasado frente a presente) y de una ontológica (lo real del mundo frente a lo imaginario del libro).

¿Dónde está entonces el confín entre la ejemplaridad y la admiración castradora? El Príncipe de Ligne —autor al que Maqroll lee “en una bella edición hecha en Bruselas en 1865”²⁴— se merece el título del “más cumplido ejemplo de gran señor que haya dado Europa”:

Su entierro en Viena, el 13 de diciembre de 1814, en pleno Congreso, fue seguido por emperadores, reyes, ministros y grandes nombres de la nobleza europea. Acompañaban hasta su última morada el perfecto *honnête-homme* del antiguo régimen, una de las pocas épocas en las que hubiera valido la pena vivir²⁵.

Los últimos protagonistas del reino de derechos y certezas de origen divino se dan cita para asistir pasmados a la instalación de lo ignoto y caótico que, en la visión póstuma del autor y de su personaje, coincide con el proceso revolucionario. Las idealizaciones conservadoras de Maqroll se fundan en el desmoronamiento del cuadro venerado, convocado a través de la instauración de una ingenua identificación afectiva con las figuras de estudiosos y escritores activamente implicados en los hechos que relatan. En la ambigüedad distintiva que los sitúa en el incierto umbral entre “hombres de letras” y “hombres de acción”, esos autores de crónicas, epistolarios y autobiografías ejemplares, antes de todo, “viven” el momento histórico de la disgregación de su mundo y, basándose justamente en la expe-

²⁴ *Ibíd.*

²⁵ *Ibíd.*, pp. 183-184.

riencia, dejan testimonio de su visión sitiada. Es con esta especial clase de escritores –a los que les falta la distancia crítica y cronológica del historiador profesional– que Maqroll busca una ilusoria identificación. Como si también el Gaviero –quien se siente el último baluarte de una estirpe que está a punto de ser borrada de la historia contemporánea– aspirara a hacerse cronista-testigo de ese proceso.

Aún así, sobre este programa romántico se dibuja la sombra de un dramático error de focalización. Ante el personaje no se alzan las ruinas imponentes de un imperio del que se pueda relatar el declive. En la época contemporánea todo ya ha pasado: ante esa oscura sospecha decae toda identificación emuladora y la personalidad maqrolliana empieza a titubear, desahogándose en el “periodo hipotético” de la imposibilidad regresiva: el *Ancien Régime* se convierte en “una de las pocas épocas de la historia en la que hubiera valido la pena vivir”²⁶. Declaraciones similares podrían aplicarse también a otros grandes Imperios del pasado destinados a resonar una y otra vez en el macrotexto mutisiano (el esplendor bizantino de los paleólogos, la edad de oro de los zares, la España gloriosa de Felipe II...)²⁷: el ejemplo del pasado aplasta la modernidad en la intrascendencia de una tragedia ya sedimentada. La sensación de no encontrarse “hundido hasta el

²⁶ El concepto de *Ancien Régime*, clave del pensamiento reaccionario *mutisiano*, parece superar las fronteras establecidas de una etapa precisa de la evolución política y social de Occidente y aplicarse, genéricamente, a un pasado gobernado por la estética y el buen gusto, definitivamente derrotado por las corrientes racionalistas y revolucionarias del siglo XVIII. Declara el autor: “ (...) a partir de la Revolución francesa y del triunfo y la imposición del racionalismo como sistema para vivir y para interpretar el mundo, estamos perdidos. Hemos perdido la fe en lo mítico, en el lado oscuro que todos tenemos y de donde salen las verdaderas soluciones”» (Cf. Mutis, Álvaro. “Entrevista con Javier Aranda Lima”. En *Caminos y encuentros de Maqroll el Gaviero*. J. Ruiz Portella, editor. Barcelona: Áltera, 2001, p. 59).

²⁷ Entrevistado por Cobo Borda (“Soy gibelino, monárquico y legitimista”. En *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero (1981-1988)*, pp. 252-253) acerca de su interés por la historia de países “exóticos” y lejanos, Mutis afirma: “ (...) fíjate que estamos hablando todo el tiempo de pueblos en peligro de extinción, de imperios a punto de derrumbarse. Yo los vivo como poeta, y los juzgo como poeta. Lo que histórica, social o políticamente representaron es muy secundario. Tal vez, en este sentido, sea importante Bizancio, porque yo sí creo que con su derrota, todo el mundo occidental perdió una carta importante. Pero en realidad yo los vivo como instancias poéticas: la Rusia del último Zar [...], los últimos samurais [...]”. Cada una de estas metas historiográficas adquiere un lugar integrado dentro de una generalizada reflexión poética que se centra en el tema del derrumbe de la cultura y del orden.

cogote”²⁸ en ninguna circunstancia significativa consagra la frecuentación de la biblioteca a exclusivo regocijo recreativo, erudito y sectorial, que aleja al héroe de su especificidad de personaje y lo confunde cada vez más descubiertamente con la personalidad intelectual de su autor, de cuyas “nostalgias imperiales” proviene indudablemente su visión.

En otro pasaje de *Amirbar*, la voz narradora nos revela haber conocido a Maqrol “durante uno de mis viajes de rutina por las Antillas en un buque cisterna de la Esso, cuando trabajaba para esa compañía”:

Maqroll era jefe de bombas y nuestra relación nació cuando lo vi abstraído, durante uno de los ratos libres, en un erudito tratado sobre la Guerra de sucesión de España. Entramos de lleno en materia, por ser ése un tema que también a mí me interesa, y coincidimos en el indudable derecho que cabía a Luís XIV de reclamar para su nieto el trono que dejaban vacío los Austrias²⁹.

En el “pasatiempo” histórico del Gaviero reside el germen de esa atracción mutua en la que se funda la escritura de la saga: el estado de *abstracción* provocado por la inmersión en el tratado erudito reduce las distancias entre el poeta obsesionado con la historia monárquica y el aventurero por mar. Y el módulo épico cae por su propio peso³⁰, dejando de una vez al descubierto la mano de Mutis, cuya política cultural, desde la actividad periodística (de la que nos ocuparemos en el siguiente apartado), coloniza el territorio de la ficción. Es Maqroll quien da el primer paso hacia la biblioteca, saliendo

²⁸ Mutis, Álvaro. *Empresas y tribulaciones*, vol. II, p. 182.

²⁹ *Ibid.*, p. 191.

³⁰ En las grandes epopeyas del pasado quien escribe defiende una versión de la historia que pretende entregar a la posteridad, a través de la creación de un personaje que la represente, humanice y –sin contar el resultado– luche para que prevalezca. En este sentido, las obras memoriales encontradas en los estantes del Gaviero, proponiendo una versión ficcional del yo autobiográfico y describiendo su batalla con las corrientes revoltosas de la historia, producen un efecto bastante cercano al de la épica. Pero en el caso de las *Empresas y tribulaciones*, Maqroll y Mutis parecen luchar juntos para promover la memoria borrosa de una versión de la historia de cuyo fracaso ambos están enterados.

de su granítica caracterización narrativa: volviéndose menos *personaje* (personaje lector o metapersonaje) le permite a su autor construir esa recreación disfrazada de su personalidad biográfica que sustenta la narración del ciclo³¹.

La relación de Maqroll con “sus libros preferidos que hablaban de vidas ilustres y guerras olvidadas”³² constituye una barrera infranqueable, que le separa del mundo que le rodea.

Me había, pues, quedado solo y pasaba horas inmerso en las complicadas y apasionantes banderías de los realistas bretones y en sus feroces encuentros contra los azules. La densa materia histórica del exhaustivo libro de Gabory me mantenía a dos siglos de distancia del escándalo de vasos, voces, imprecaciones y risas que reinaba en el café³³.

—Qué tanto lee usted, carajo. Se va a volver ciego. Yo creo que los libros no sirven sino para confundirlo a uno. (...) Si todo eso pasó ya y todo el mundo está enterado, de qué sirve hurgar en esa huesamenta. Ocúpese de los vivos más bien, a ver si logra algo³⁴.

Las “historias” de Maqroll son letra muerta y los demás personajes parecen exigirle al protagonista incontrastado de su mundo ficcional una presencia más atenta y comprometida dentro de ese medio que debería coincidir con su realidad presente. La respuesta del Gaviero a Dora Estela —uno de los escasos ejemplos de perorata defensiva del extrañamiento cultivado por medio de la lectura— presupone una verdadera elección de bando:

³¹ Para Léfort, en sus novelas Mutis se libera de un alter-ego y crea un personaje perfectamente autónomo. Sin embargo, el desprenderse de Maqroll de la personalidad “poética” y “literaria” de su autor nunca llega a perfilarse del todo: la “biblioteca”, de hecho, reduce ostensiblemente el espacio narrativo salvado para las aventuras del héroe.

³² Mutis, Álvaro. *Empresas y tribulaciones*, vol. II, p. 389.

³³ *Ibíd.*, p. 122

³⁴ *Ibíd.*, pp. 100-101.

Le indiqué que los vivos suelen estar a menudo más muertos que los personajes de los libros y que estaba tan convencido de eso que y ni siquiera podía escuchar con atención a mis semejantes porque me daba miedo despertarlos³⁵.

De la sospecha inicial que ha movido hasta aquí mi análisis – que veía en la biblioteca la prueba de un encierro culpable, la figura de la derrota del intento de vivir heroicamente la realidad contemporánea–, a través del descubrimiento (o la invención) del pasado que allí se lleva a cabo, he pasado a vislumbrar en ella el lugar de la realización intacta a pesar de virtual de la personalidad del protagonista, sin que esto apacigüe la impresión de un placer abusivo que contrasta con las leyes del universo narrativo³⁶.

La *vida* dentro del código queda como obstaculizada por los libros.

Esto es lo que se infiere de algunos pasajes del relato “Jamil”, en el que aparece la única biblioteca real de todo el ciclo y donde el narrador-testigo tiene la oportunidad de conversar con otro intelectual acerca de los intereses historiográficos de su personaje. Mossèn Ferran –el cura de la localidad mallorquina en la que Maqroll está viviendo una etapa sedentaria que amenaza con alargarse indefinidamente– es el orgulloso dueño de la colección “más completa que existía en manos de un particular (...) sobre historia del reino de Mallorca”³⁷. El

³⁵ *Ibid.*, p. 101.

³⁶ En la novela *Un bel morir*, la lectura de la *Vida de San Francisco de Asís* de Joergensen produce un equívoco singular, un desfase de perspectiva entre Maqroll y el guía indígena que le acompaña por los senderos del páramo. El personaje de reparto piensa que el Gaviero esté rezando. En efecto, se puede considerar el libro como un vehículo “transcendental” que pone en comunicación a Maqroll con otros mundos posibles: si leer es rezar, la fuga del héroe no se dirigirá hacia lo divino, sino más bien hacia el pasado y hacia el mundo extratextual en general. En otro pasaje de la misma novela, la sospecha intelectual queda señalada como perjudicial para la sobrevivencia dentro del mundo aventurero. Doña Empera, la sabia locandera ciega de La Plata, le cuenta a Maqroll el triste final de la historia de su nieto: “Mi nieto [...] me leía mucho, sobre todo libros de historia. Los vendí cuando me lo mató la federal. Sospecharon que estaba en la guerrilla porque siempre andaba leyendo. Lo hacía sobre todo para distraerme” (Mutis, Álvaro. *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, vol. I, p. 215).

³⁷ Mutis, Álvaro. *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, vol. II, pp. 386-387.

ilustrado clérigo se muestra tan comprensivo y solidario con las *digresiones* del Gaviero³⁸ que le reprocha al autor –del que ha leído los relatos y poemas dedicados al amigo común– el hecho de omitir culpablemente la vertiente más intelectual de su figura:

(...) el párroco de Sant Jaume pasó a mencionar mis relatos (...). Me indicó que, a su juicio, me falta aún mucho que descubrir del carácter de nuestro común amigo y me reprochó, no sin prudencia, el haber pasado muy de prisa por los episodios de la historia que el Gaviero, según el párroco, conoce mejor de lo que dejo entender en mis libros. Intenté argumentarle que siempre he tratado, en ese caso, de rehuir el desarrollo de tesis históricas que *deformarían el espíritu de mis narraciones y, aún más, de mis poemas*³⁹.

El personaje, a pesar de compartir con Maqroll el horizonte del texto, parece encontrar “narrativamente oportuna” su tendencia a perderse por los laberintos de la Historia. De su lado, el autor –rechazando pudorosamente esa sugerencia literaria– demuestra una inhibición que, en cierto sentido, le excluye de un círculo de complicidades cerrado:

Me llamó la atención lo bien que Mossèn Ferran conocía a Maqroll y pensé, no sin cierta invidia, en las animadas e interminables charlas durante las cuales se fue forjando esa amistad sostenida por comunes intereses en cuestiones históricas [...] ⁴⁰.

³⁸ La figura del parroco provinciano –en cuanto interlocutor privilegiado de las pasiones librescas del protagonista– remite explícitamente al ejemplo de *El Quijote*. Pero difícilmente podríamos imaginar a nuestro mossèn Ferran participar en el autodafé de la “biblioteca de Maqroll”, rígido censor de una sospecha cultural tachada de insana y peligrosa. Además, entre ambos personajes se registra una similar deformación interpretativa: la disparatada tesis del “ilustrado clérigo” mallorquí acerca de un hipotético protagonismo de la isla en la definición de los destinos “del occidente cristiano” revela la tendencia compensatoria a buscar lazos de integración posibles entre el propio horizonte existencial y los acontecimientos claves de la Historia, y constituye un doble especular del sueño interpretativo que cimienta las investigaciones eruditas de Maqroll.

³⁹ Mutis, Álvaro. *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, vol. II, pp. 386-387. La cursiva es mía.

⁴⁰ *Ibíd.*, p. 388.

El juego es realmente curioso. Mutis, decidiendo autorrepresentarse en la pose de un narrador reticente y plagado por el complejo de una cultura que contradice la actividad vital, se queda fuera de una biblioteca modelada según sus gustos e intereses reales. Sólo más adelante, finalmente, los tres personajes se juntarán en el lugar que –aún provocando problemas diegéticos de difícil resolución– constituye el templo de la erudición histórica que los acomuna:

Mossèn Ferran me invitó a recorrer los estantes de su biblioteca. En efecto, allí albergaba auténticos tesoros, casi todos dedicados a la historia del reino de Mallorca. Entre los muchos que me sorprendieron estaban la edición en catalán de 1562 de la *Crónica* de Ramón Muntaner; otra, más antigua aún, del *Llibre dels feits* sobre el rey Don Jaime I y, desde luego, no podía faltar allí la obra completa del gran bizantinista francés del siglo pasado, Gustave Schluneger que, valga la verdad, fue lo que mayor envidia me despertó de los muchos tesoros acumulados por el clérigo amigo de Maqroll (...). Le expresé a nuestro anfitrión mi asombro por la riqueza de su biblioteca y el hombre no pudo contener una amplia sonrisa de satisfacción. En mi recorrido por los estantes me había acompañado el Gaviero. Por sus comentarios pude darme cuenta de que buena parte de aquellos libros le era ya familiar y de que su lectura había ocupado las largas horas de ocio que le dejaba su oficio de velador de astilleros abandonados⁴¹.

Nos encontramos ante una verdadera pausa del *récit*, un *locus amoenus* intelectual en el que el narrador y su personaje –libres de los papeles del módulo diegético y guiados por el ejemplo benéfico del parroco– se abandonan a la placentera contemplación de ese museo de la memoria que constituye su verdadera vocación. No parece casual, sin embargo, el hecho de que la aparición de la primera biblioteca real del ciclo

⁴¹ *Ibid.*, pp. 434-435.

se produzca en el que, hasta la fecha, sigue siendo el último episodio de las aventuras de Maqroll. ¿Sus *Empresas y tribulaciones* están destinadas, quizás, a encallarse en una biblioteca, en cuanto espacio simbólico del perfecto reconocimiento identitario que reúne de una vez para siempre la personalidad del héroe con la de su creador?

Por el momento, es preciso registrar una adherencia nunca hasta ahora tan autosatisfecha de Maqroll con una versión sedentaria de sí mismo, gratificada por lecturas sabrosas y disquisiciones eruditas. El astillero abandonado que constituye la morada mallorquina del cansado viajero es descrito como un lugar adecuado para la sistemación definitiva de esos libros imprescindibles hasta ahora condenados a una peregrinación constante:

Los astilleros de Pollensa se me antojaron [...] un refugio confortable en donde lo acompañaban sus libros preferidos que hablaban de vidas ilustres y de guerras olvidadas⁴².

Seguramente hay una relación muy fuerte entre la interrupción del itinerario de Maqroll y su primera frecuentación documentada de una biblioteca real. Por otro lado, esta imagen parece encontrar su doble en el gesto con que, en la primera novela del ciclo, el autor estrena la crónica de las empresas del Gaviero:

Uno de los placeres secretos que me depara el pasear por el Barrio Gótico de Barcelona es la visita de sus librerías de viejo [...]. En días pasados me interné por la calle de Botillers, y en ella me atrajo la vitrina de una antigua librería que suele estar la mayor parte de las veces cerrada y ofrece a la avidez del coleccionista piezas realmente excepcionales. Ese día estaba abierta. Penetré con la unción ritual con la que se entra al santuario

⁴² *Ibid.*, p. 389.

de algún rito olvidado [...]. Cuando apartaba algunos libros que me proponía comprar, me encontré de repente con una bella edición, encuadernada en piel púrpura, del libro de P. Raymond que buscaba hacía años y cuyo título es ya toda una promesa: *Enquête du Prévôt de Paris sur l'assassinat de Louis Duc d'Orléans*, editado por la Bibliothèque de l'École de Chartres en 1865. Muchos años de espera eran así recompensados por un golpe de fortuna sobre el que de tiempo atrás ya no me hacía ilusiones⁴³.

No una biblioteca sino, más bien, una librería para coleccionistas. Pero el sentido no cambia: si los rastros del Gaviero se pierden entre los estantes llenos de libros de la colección privada de un párroco de provincia, el relato de sus romerías empieza, no tan azarosamente, durante la visita del autor a un santuario de reliquias bibliográficas destinado a colmar una laguna de su biblioteca⁴⁴.

Un *incipit* y un *explicit* ejemplares: el ciclo comienza con la entrada del autor en la biblioteca de la tradición y termina en el momento en que el personaje abandona su oficio, entrando a su vez en la biblioteca y explicitando así el lazo exclusivo que le vincula con la pasión arqueológica de su creador, dejando al descubierto los “hilos” libresco de su génesis.

⁴³ Mutis, Álvaro. *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, vol. I, pp. 17-18.

⁴⁴ Desde entre las páginas del precioso incunable saldrá en efecto un “cúmulo de hojas” escritas con letra insegura que descubriremos se trata del diario de a bordo de la primera aventura de Maqroll.

2. En la biblioteca de Mutis: el canon reaccionario de un “aficionado”.

En cuanto espacio imaginario, la biblioteca de Maqroll juega un papel importante: el de catalizar los contrastes internos que desmienten las aspiraciones épicas del ciclo. El libro del Gaviero constituye el objeto incoherente por medio del cual el autor pone de relieve el carácter abusivo y pretencioso del mundo que representa, revelando su necesaria “literariedad”. Las dos figuras especulares en las que Mutis decide desdoblarse al emprender su tarea narrativa –Maqroll, el héroe de acción en búsqueda de nuevos caminos en la actualidad y el narrador-cronista, letrado y escritor, que trata de transmitir sus gestas– vuelven a juntarse en la máscara borgesiana del eterno viajero de *La biblioteca de Babel*, en el intento de dar con el libro mágico que desvele, finalmente, el criterio de “catalogación” del mundo:

Para localizar el libro A, consultar previamente el libro B que indique el sitio de A; para localizar el libro B, consultar previamente un libro C, y así hasta lo infinito... En aventuras de éstas, he prodigado y consumido mis años⁴⁵.

Se puede vincular a una percepción similar de cansancio y frustración del intelecto la aventura que empuja a Maqroll a salir de la biblioteca y recrearse en la página literaria bajo el aspecto de viajero y aventurero real⁴⁶, para luego verse obligado –a

⁴⁵ Borges, Jorge Luis. *Obras completas I (1923-1949)*. Barcelona: Emecé Editores, 1989, p. 469.

⁴⁶ En una entrevista radiofónica de 1955 para la emisora colombiana HJCK (En *De MUTIS a Mutis*. F. Rodríguez Amaya, editor. Imola: University Press Bologna, 1955, pp. 334-337), Mutis improvisa un verdadero microrelato delirante en el que construye *la vida que le hubiera gustado vivir* en la corte “de su Muy Católica Majestad el Rey Felipe II”. Contestando a la pregunta de Gloria Valencia de Castaño que le invita a explicitar el rol que le hubiera gustado desarrollar en esa privilegiada contingencia histórica (“¿Y hubiera usted cultivado, entonces, como hoy, la poesía, las letras?”), Mutis reniega de su actual condición de escritor: “No, no es ése un oficio de grandes”. La conversación irradia una inconfundible ironía que ya nos recuerda la del mejor Maqroll novelesco; sin embargo, no deja de ser significativo el hecho que el autor describa la literatura como una segunda elección, una substitución obligada por las circunstancias de un presente degradado. Se está forjando el destino de Maqroll *chuan extraviado* y hombre de letras *malgré lui*. Por lo menos en la ficción de la historia no hay espacio para la biblioteca entre las prioridades existenciales del autor.

raíz del fracaso— a dar marcha atrás. Pero si Borges objetiviza su reclusión intelectual bajo la forma de una parábola metafísica, convirtiendo la biblioteca, con su esencial inutilidad, en metáfora de los caminos del mundo, Mutis parece no llegar nunca a solucionar el desajuste entre el orden de las letras y el desorden de la vida, y la reintegración de su protagonista dentro de la reflexión cultural que le ha generado ha de ser percibida como un doliente repliegue, animado por una imponente carga censoria.

En su reseña a un libro de entrevistas de Anna Ajmatova, Mutis expone con letras claras el resentimiento por el abismo que separa el reino de la cultura —gimnasio del espíritu— del mundo actual —en el que se ampara el materialismo más deshumanizado—:

Es por eso que el libro de Lidia Tchukovaskaia me parece otro de esos cada vez menos frecuentes pero más necesarios alegatos del hombre a favor de la preeminencia y la salvadora función del espíritu, en un mundo que se precipita en idiota frenesí hacia la oscuridad de un materialismo asfixiante y sin sentido⁴⁷.

En éste, como en muchos otros interventos de crítica literaria del autor⁴⁸, la biblioteca se convierte en ejemplar terreno de batalla en el que se hace posible medir el peso de la pérdida, la degeneración contemporánea con respecto a la primacía moral y estética de un patrimonio cultural por defender. Distinto a Borges, el otro gran “bibliotecario” de la literatura hispanoamericana del siglo XX, Mutis abre una vorágine entre la biblioteca y el mundo, convirtiéndolos en polos opuestos, cuya dificultosa reunión justifica y estructura la utopía de su escritura. Los títulos citados aspiran a ser percibidos como ejemplares de un proyecto que no se puede tachar de pedagógico: serán esos

⁴⁷ Mutis, Álvaro. *De lecturas y algo del mundo*. Barcelona: Seix Barral, 2000, p. 43.

⁴⁸ Acerca de la tupida red de externaciones, reseñas, pórticos y entrevistas con las que desde siempre Mutis ha acompañado su labor literaria, resulta iluminador el comentario de Rodríguez Amaya, que subraya cómo el autor “haya ido tejiendo con el paso de los años, un aparato de referencias que [...] crea [...] una prolongación de sus escritos” (*De MUTIS a Mutis*, p. 281).

libros y no el concepto genérico de libro lo que alumbraba la aventura del hombre moderno. Donde la parábola borgesiana tendía a nivelar las diferencias –entre biblioteca y vida, entre un libro y otro– en la creación enciclopédica de un catálogo infinito, gobernado por el caos y por una omnicomprensividad intelectual que volvía inútil toda búsqueda⁴⁹, la biblioteca de Mutis se demuestra en todo sentido regida por el criterio firme de la elección.

Con la creación de su héroe, Mutis se comprometía a llevar el ideal de su biblioteca al mundo ciego y sordo de la civilización contemporánea. Pero el hecho de promover un canon de lecturas olvidadas se convierte, en un momento dado, en la única empresa posible, continuación ideal de ese programa de “corrección” del mundo degradado del que el ciclo novelesco ha explorado las fisuras irremediables. Este aspecto queda evidenciado en un texto que Mutis dedica a Valéry Larbaud, escritor hacia el cual demuestra sentir una afinidad especial. En la conferencia que lleva el título de ¿Quién es Barnabooth? –pronunciada en la Casa del Lago de la Universidad Nacional Autónoma de México– Mutis razona sobre la figura heterónima salida de su pluma y los vínculos que ésta guarda con la biografía y la psicología de su autor. A. O. Barnabooth es un multimillonario peruano, “rico *amateur*”⁵⁰, letrado aficionado (en su nombre se rubrican “un cuento corto con mucho de fábula moral y un breve número de poemas”) y, sobre todo, viajero incansable:

Las circunstancias de la aparición en el mundo de las letras del personaje, la razón de su existencia, pertenecen tan por entero al mundo particular de las preferencias, al mar-

⁴⁹ Cf. Borges, Jorge Luis. *Obras completas I (1923-1949)*. Barcelona: Emecé Editores, 1989, p. 468: “Hay buscadores oficiales, *inquisidores*. Yo los he visto en el desempeño de su función: llegan siempre rendidos; hablan de galerías y de escaleras con el bibliotecario, alguna vez, toman el libro más cercano y lo hojean, en busca de palabras infames. Visiblemente, nadie espera descubrir nada”.

⁵⁰ Mutis, Álvaro. *La muerte del estratega (narraciones, prosas y ensayos)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985, p. 185.

co de la vida de su autor y artífice, que ambas se mezclan y se confunden en muchos puntos, cuando no van paralelas por larguísimos trechos. (...) la identidad existente entre A. O. Barnabooth, el rico *amateur*, y Valéry Larbaud, el amable erudito y hombre de letras por excelencia, (...) sólo deja de existir cuando el personaje cumple con ciertos dictados del destino que le es imposible atender al autor. Y esto es natural si se tiene en cuenta la ilimitada libertad de que gozaba Barnabooth en manos de quien tuvo tan poca en la infancia y casi ninguna en los sombríos años en que la parálisis lo dejara inmóvil y mudo hasta el día de su muerte⁵¹.

La triste parábola existencial de Larbaud quien, durante gran parte de su vida, parece encarnar el ideal y el ejemplo clásico del hombre de letras completo –poseedor de una cultura exquisita pero también sediento de experiencias que le llevan a correr los caminos del mundo– desbarata la compenetración entre autor y personaje y se convierte para Mutis en el conmovedor ejemplo de una reclusión obligada y total dentro de la biblioteca, y aún más de la escritura vivida como valor de compensación:

He querido pasar fugaz y succinctamente por esta vida llena de esencias y de riqueza cordial, precisamente para dejar que sea A. O. Barnabooth quien nos diga, a través de esa pudorosa tercera persona que son los personajes, cómo pensaba, cómo vivía o hubiera querido vivir y cuáles fueron las pasiones confesadas y secretas de Valéry Larbaud⁵².

¿Hay que considerar a Maqroll como esa “pudorosa tercera persona” a través de la cual Mutis expresa “cómo hubiera querido

⁵¹ *Ibid.*, p. 185.

⁵² *Ibid.*, p. 187.

vivir”⁵³? Recorrer, siguiendo los pasajes de la conferencia, los múltiples puntos de contacto entre quien interpreta y el objeto de su interpretación pone al descubierto la interiorización por parte de Mutis de un modelo cultural admirado en el que vida y literatura corrían paralelas integrando las respectivas faltas. Pero tanto Maqroll como Barnabooth dejarán al descubierto lo ilusorio del disfraz. El millonario peruano rechazará la libertad ficcional de su *grand tour* europeo y, en un gesto de honda frustración, borrará sus propias huellas, enterrándose en los salones repletos de libros de su elegante morada. Así dice la última página de su diario:

Publicando este libro me desembarazo de él. El día que aparezca será el mismo en que dejaré de ser autor. No reniego de él por entero: él termina y yo comienzo. No me busquéis en él; yo estoy en otra parte, estoy en Campamento, América del Sur⁵⁴.

Se pierde el personaje y renace la persona biográfica del autor, que desvela la limitación de su reino⁵⁵.

⁵³ Cf. Pacheco, Cristina. “Se escribe para exorcizar a los demonios”. En *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero (1981-1988)*, p. 245. En la entrevista Mutis declara: “(...) el Gaviero es todo lo que no he sido, también lo que he sido y no he confesado, todo lo que desearía ser, todo lo que debí ser y no fui. El Gaviero es un trasunto mío: es mi gloria”. Resulta interesante completar la información con la respuesta de Mutis a una pregunta de R. Jaramillo (“Una visita al mundo ceremonial de Álvaro Mutis”. *Ibíd.*, p. 277): “¿Cuál es la vida que hubieras querido vivir? – (...) La vocación verdadera. Yo hubiera querido vivir en un mundo que me permitiera cumplir, en forma continua, fecunda, con un deber muy preciso, al servicio de un ideal grande, noble, siempre de orden trascendente”. En estas palabras reside la clave interpretativa de la vocación épica de Maqroll, además de un grito acusatorio hacia la condición postmoderna del hombre.

⁵⁴ Mutis, Álvaro. *La muerte del estratega*, p. 199. Cito de la traducción al castellano del mismo Álvaro Mutis.

⁵⁵ Es notable que también Larbaud acabará por construir la biblioteca virtual de su héroe. Y Mutis no podrá hacer otra cosa sino destacar este aspecto: “En cuanto a los poetas preferidos por Barnabooth son los mismos que prefiere Valéry Larbaud: entre los extranjeros Walt Whitman, José Asunción Silva, James Withcombe Riley, Hugo von Hoffmannstahl, y entre los franceses Rimbaud, Viéle-Griffin, Henri de Regnier, Francis Jammes, Claudel y Maeterlinck” (Cf. Mutis, Álvaro. *La muerte del estratega*, p. 189).

En las páginas que quedan me dedicaré a dar testimonio del “vicio impune”⁵⁶ de Álvaro Mutis, dibujando el perfil de esa biblioteca más amplia de la que la de Maqroll representa una reducida, aunque significativa, porción. Si documentando el ruín impacto que tiene lo real en la cruzada heroica del Gaviero el silencio piadoso y el pudor prevalecen sobre los rastros dejados por la biblioteca dentro del ciclo de aventuras, desde los textos críticos de los que me serviré se trasparenta todo el peso de una oposición cultural sin complejos, de una identificación plena del autor con el papel del intelectual, que se convierte en árbitro ético y estético para una humanidad desorientada.

En las intervenciones literarias mutisianas –recogidas por Santiago Mutis Durán en *De lecturas y algo del mundo*– se respira un aire de honda nostalgia hacia una época más sensible y permeable a las directivas de la biblioteca. De un lado están las *letras* y, del otro, el *mundo*. Después de haber sido matizado hasta desvanecer el sueño de una integración utópica, de un mundo vivido según los ideales y el ejemplo de las más altas herencias de la tradición –es el supremo momento simbólico en que Maqroll se retira a la biblioteca–, Mutis se dedica a delatar el dato incontestable de una culpable separación, calificándose en la ciudadela muraria de sus *lecturas* para analizar esa pequeña porción de realidad –*algo del mundo*– sobre la cual cuenta todavía con poder influir.

Me di cuenta con espanto que los poetas viven cada vez más adentro de una condición marginal y ajena al macabro carnaval de nuestro tiempo y que en éste, como era obvio esperarse, no tienen cabida y más bien resultan testigos incómodos de un proceso de destrucción que tiene mucho de suicidio y no poco de renuncia de una especie a seguir existiendo en el planeta en el que apareció por un extraño azar propiciado por los dioses.

⁵⁶ *Ese vicio impune, la lectura* es el título de la obra no ficcional de Larbaud, consagrada “a reevaluar o descubrir nuevos nombres”, a salvar del olvido, dándoles su justo peso histórico, a los libros de su biblioteca ideal.

¿Habrá sido siempre así? No lo creo. Antaño los poetas fueron escuchados como voces del destino, como propiciadores de un orden sagrado, como los detentores de las más secretas razones que tiene –o tenía– el hombre para negar la nada⁵⁷.

La impresión de una derrota histórica de los “poetas” connota cada una de estas reseñas, pero el escritor no se queda satisfecho con una contemplación victimista de su aislamiento, más bien se convierte en testigo incómodo de la rasgadura y “promueve” su biblioteca como puente ideal de continuidad con el pasado. En última instancia, su vicio se revelará realmente impune; más allá del valor simbólico de su orgulloso regreso estratégico a la cárcel de la emarginación cultural, Mutis se demuestra anclado a una visión militante del saber que, al fin y al cabo, no se aleja demasiado de la utopía *in itinere* del Maqroll caballero andante.

Las sentidas palabras pronunciadas en ocasión del suicidio de Mishima elogian el ex-abrupto desesperado y orgulloso del que ha decidido no pactar con la ruina. Mutis define al escritor japonés y a sus seguidores como “los últimos servidores de un ideal caballeresco anterior al de los Amadises, Durandartes, Oliveros y Tristanes de la Europa medieval”⁵⁸:

Yo creo que en la muerte de Mishima debemos ver [...] la expresión elocuente y definitiva de su rechazo a un mundo para él por completo inaceptable⁵⁹.

Mutis revalora lo emblemático del suicidio ritual del samurai como un intento de volver a imponer una norma y Mishima se convierte en una de las muchas máscaras de su privado carnet de afinidades electivas:

(...) no es desde el desencanto de un escepticismo anárquico que Mishima juzga nuestra época. Es desde la

⁵⁷ Mutis, Álvaro. De lecturas y algo del mundo, p. 202.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 36.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 37.

compleja, densa y substancial estructura de normas que rigen la conducta cotidiana de un hombre, llenándola para él de sentido y de trascendencia⁶⁰.

O sea, antes había un orden –el de los caballeros medievales, de los samurai, de los *honnêtes hommes* del Ancien Régime, poco importa–, un orden “ético y, también, principalmente, estético”⁶¹ que acompasaba la vida de los hombres, de tal forma que percibieran el sentido de la existencia. Ahora queda tan sólo la que se define como “cosificación”:

La culpa es de nuestro tiempo y de su desoladora y gris necesidad, cada vez menos humana y más sosa⁶².

La retórica de la invectiva hacia el presente es una constante. Es una obligación precisa del hombre de letras restituirle a la humanidad un código de conducta perdido. En el artículo titulado “Recintos de un espíritu”, Mutis nos ofrece una espléndida clave de lectura para comprender el sentido de su operación cultural. El autor comenta la biblioteca privada de Luis Barragán, noto arquitecto mexicano. Visiblemente impresionado ante la vastedad de los intereses culturales del que define “un hombre de letras y [...] un hombre con un hondo sentido religioso de la existencia”⁶³, comienza diciendo:

No creo que exista manera mas fiel y directa de conocer a una persona que visitar su biblioteca. Los libros que han acompañado toda una vida son los testigos elocuentes de los más secretos rincones de un alma. No hay retrato igual⁶⁴.

⁶⁰ *Ibíd.*

⁶¹ *Ibíd.*

⁶² *Ibíd.*

⁶³ *Ibíd.*, pp. 113-114.

⁶⁴ *Ibíd.*, p. 113.

Para luego añadir:

(...) conservar la biblioteca de Luis Barragán es una obligación indeclinable de quienes todavía esperan que el destino de nuestra especie no esté dictado por las computadoras y la vulgaridad de una sociedad de consumo de avidez repugnante. Una voz y una obra como las de Barragán nos están llamando al orden⁶⁵.

No queda ninguna duda de que el valor principal rescatado en la imagen de la biblioteca es el de sólida y eficaz metáfora de orden y rigor espiritual al alcance para contrastar la barbarie caótica de la realidad. Si la biblioteca de un hombre está considerada a la altura de llevarnos a “los recintos del espíritu”⁶⁶, una buena biblioteca constituye un patrimonio irrenunciable que remite, hasta el infinito, a las bibliotecas de los autores de los libros que la integran y es digna de conservarse, difundirse y promoverse como un manifiesto. La esperanza de Mutis queda expresada elocuentemente: hurgando entre los libros de un catálogo ideal, el hombre moderno tiene la posibilidad de recorrer “los senderos por donde se pierde y confunde el pasado”⁶⁷, a la búsqueda de las huellas ocultas de un humanismo hoy en día latente, pero palpitante en los archivos de la historia. Dejar constancia de las directrices de esta búsqueda es el oficio que Mutis le confía, clásicamente, al intelectual, y con aún más precisión, es el proyecto unitario que acomuna el recurso literario de la *biblioteca de Magroll* con las piezas periodísticas de su autor⁶⁸.

Desvelados los principios basilares que definen los objetivos de las sugerencias de lectura de Mutis, trataré de poner orden en la “biblioteca”, catalogando por grandes series temáticas los

⁶⁵ *Ibid.*, p. 115

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *Ibid.*, p. 114.

⁶⁸ Muy *mutisiana*, sin duda, resulta en esta perspectiva la operación con la que se reúnen las huellas de lectura del escritor llevada a cabo –“sumando a sus artículos algunos prólogos a libros de poetas y escritores queridos por él y los textos de uno que otro catálogo de lectura”– por Santiago Mutis Durán quien, estructurando el libro que le dedica a su padre como un desenfadado paseo por su biblioteca, se demuestra un agudo e inteligente lector de su obra.

artículos que integran la selección. Un primer grupo vistoso de *lecturas* concierne a los clásicos de la literatura universal. Poetas y novelistas que en todo caso tienen que aparecer en la moderna “biblioteca del espíritu”. Faulkner (sobre el cual el autor se pronuncia dos veces), Joyce, Apollinaire, Proust, Pérez Galdós, Octavio Paz y muchos otros quedan sometidos por Mutis a una atenta segunda lectura apta para volver a evidenciar su valor duradero e intocable. A Anatole France se le dedica un artículo titulado “Alegría de releer” que atestigua el sentido polémico de este lúcido regreso a un restringido cenáculo de autores canónicos:

(...) hastiado con lo que periódicamente aparece como novedad literaria, perdido todo apetito por lo insulso del estilo y la pobreza de temas que se repiten con monotonía desesperante, me entrego cada vez con mayor frecuencia al útil y recomendable placer de la relectura⁶⁹.

Severamente crítico tanto hacia modas y tendencias efímeras como hacia la impermeabilidad del contexto contemporáneo ante las sugerencias de la literatura, Mutis prefiere reconfirmar el valor de las lecturas con las que se ha formado. La fidelidad absoluta profesada hacia la práctica de la relectura introduce en el criterio de catalogación una dosis importante de nostalgia regresiva⁷⁰.

En el artículo “Miguel de Cervantes: 450 años”, “antes de decir por qué el Quijote ha sido mi libro favorito”⁷¹, el escritor

⁶⁹ Mutis, Álvaro. De lecturas y algo del mundo, p. 173.

⁷⁰ Cf. Pacheco, Cristina. “Se escribe para exorcizar a los demonios”. En: *Tras las rutas... (1981-1988)*, p. 247: “¿La relectura te interesa en la medida en que es un reencuentro? – Tal vez, pero sobre todo porque es estar siempre en los caminos ciertos. Son autores con los que ya tengo una seguridad”. Donde la entrevistadora tiende a subrayar precisamente ese carácter emocional, nostálgico, inherente a la práctica de la relectura, Mutis hace hincapié en su difidencia hacia las novedades, en última instancia, en una visión fundamentalmente conservadora de la literatura. En otra entrevista, el autor declara expresamente su desconsolada visión del panorama editorial contemporáneo, respecto al cual la única ruta de salvación posible parece ser la consciente y programática vuelta a los clásicos: “Como hemos llegado ya al fondo del barril, no queda más remedio que agarrar los II tomitos de La Pléyade y releerse a Balzac entero” (Cobo Borda, Juna Gustavo. “Soy gibelino, monárquico y legitimista”. En: *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero (1981-1988)*, p. 257.

⁷¹ Mutis, Álvaro. De lecturas y algo del mundo, p. 91.

colombiano hace inventario de “los autores u obras que frecuento con mayor asiduidad”:

En mi caso, acuden de inmediato los nombres de Proust, L. F. Céline, Charles Dickens, Valéry Larbaud, Montaigne, Gogol, Blaise Cendrars, Racine, Rimbaud, Joseph Conrad y algunas otras sombras tutelares⁷².

Contra la “fiebre de novedad, de forzada originalidad que ahora nos aqueja”⁷³, el intelectual se siente legitimado para recuperar sus recuerdos privados de lector, remitiendo a una relación íntima y personal con el libro. No podríamos estar más lejos de la promulgación de leyes y teorías por el estilo de las que, en el debate cultural contemporáneo, aspiran a fundar un rígido canon occidental⁷⁴. Sin embargo, se sobreentiende que la relación vital y simbiótica que cada lector puede esperar construir con algunos especiales títulos puede provenir tan sólo de la intrínseca calidad literaria –o, más genéricamente, humana– de sus elecciones. Dentro de la biblioteca de Mutis no hay normas, pero, ciertamente, hay ejemplaridad.

El segundo grupo de lecturas mutisianas deja constancia del intento de volver a descubrir y valorar a “los olvidados”. Aquí, el autor archiva los que define “mis clásicos secretos”, libros impiadosamente dejados de lado por la resaca de las corrientes de la moda y que quedan a la espera de un segundo y más atento juicio. El artículo que lleva el título de “Alvaro Cunqueiro: descubrimiento y asombro constantes” documenta su descubrimiento tardío del escritor gallego:

Para fortuna de mis lectores, la ausencia de la más mínima huella de formación académica y mi probada incapacidad de ejercer el tortuoso camino de la crítica lite-

⁷² *Ibid.*, p. 92.

⁷³ *Ibid.*, p. 93.

⁷⁴ Aquí remito, obviamente, al más notorio y vistoso intento canonizador de la crítica contemporánea: el llevado a cabo por Harold Bloom. *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama, 1995.

raria, les evitará que me arriesgue a intentar un juicio que sitúe a Cunqueiro en el lugar que le corresponde en la historia de las letras de nuestro idioma. Yo creo que es un sitio de excepción⁷⁵.

La inadecuación declarada –llena de ironía hacia el *establishment* de los profesionales de la cultura– esconde la voluntad de proponer el recorrido natural de una lectura sorprendentemente gratificadora como base única y suficiente para el reconocimiento de un clásico. La impaciencia hacia toda forma de política académica sostiene la ironía del *lector viejo* ante la crítica más à la page:

Después de cierta edad nuestras lecturas se van volviendo más selectivas, menos difusas y circunstanciales; nos inclinamos más al decantado disfrute de la relectura, ejercicio altamente recomendable para lectores impenitentes y del que podemos recibir lecciones harto sorprendentes. Caemos, del mismo modo, en el rechazo de los libros que nos recomiendan con el sospechoso imperativo de “HAY QUE LEERLO”. Sobre ese “HAY QUE” ya hemos tomado, por nuestra cuenta y riesgo, una actitud de reserva que llega a ser impenetrable.

En el panorama de las letras españolas [...] un escritor como Cunqueiro rescata, en empresa casi solitaria, una venerable tradición que ya cumplió el milenio. Me he impuesto como tarea el recomendar fervorosamente a los jóvenes la frecuentación de una obra que, por encima de modas y modos cuya esterilidad nos está asfixiando, continúa la gran lección (...) ⁷⁶.

Más allá de la evaluación específica del autor mencionado, me parece importante subrayar que las añadiduras al canon promovidas por Mutis van todas en el sentido de la necesaria

⁷⁵ Mutis, Álvaro. De lecturas y algo del mundo, p. 117.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 118.

continuidad con una tradición concebida como imperfeccionable. Incluso en el caso de las propuestas más originales, la actitud cultural del autor rechaza por juveniles y efímeros los criterios revolucionarios de un hipotético “contracanon”, incapaz de producir valores literarios duraderos. Guiados por el faro de lo intemporal estético, se vislumbran los nombres y los rostros de los grandes olvidados de la galería de Mutis: el argentino José Bianco, cuyo libro “pasó casi inadvertido porque se publicó en 1972 cuando la histeria del *boom* llegaba a sus más lamentables excesos”⁷⁷, el poeta Carlos Martínez Rivas, alabado quijotescaamente en *Reproche por un poeta inédito*, el novelista brasileño José Luis do Rego (galardonado con el membrete de “un Balzac de la caña de azúcar”⁷⁸), el cubano Eliseo Diego, el surrealista chileno Ludwig Zeller, el novelista austríaco Alexander Lernet-Holenia y el checo Franz Werfel⁷⁹. Cada uno de estos personajes adquiere, en el retrato, una estatura titánica: los grandes desconocidos, sacrificados en el altar de un deseo consumista de novedad y flamantes modas pasajeras, se convierten en verdaderos paladines de la lucha del espíritu, huellas supérstites de humanidad intacta culpablemente sepultadas, enterradas vivas, y sin embargo disponibles al alcance de la mano en el espacio ideal de la biblioteca. La impresión general es que Mutis está sencillamente cotejando con su escasa fortuna los libros “que deslumbraron

⁷⁷ *Ibid.*, p. 31.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 68.

⁷⁹ Para estos dos últimos ejemplos podríamos hablar de una subcategoría, que destaca por precisas preocupaciones temáticas. La lectura de ambos autores atestigua la que podríamos definir como *nostalgia del Imperio*. Escribe Mutis: “Franz Werfel es tal vez el más brillante y el más difundido de ese destacado grupo de escritores que asistieron al ocaso y desaparición de su país, el imperio Austrohúngaro (...). Franz Kafka, Arthur Schnitzler, Hugo von Hoffmanstahl, Robert Musil, Herman Broch, Gustav Meyrink, Joseph Roth y tantos otros que gozaron de menos popularidad que los nombrados (...) (Mutis. Álvaro. *De lecturas y algo del mundo*, p. 104). Con Maqroll –quien, como hemos demostrado, revela una marcada preferencia literaria por las crónicas de los imperios morentes– podríamos añadir al elenco Italo Svevo, Paul Celan, Sandor Marai y Robert Walser, hipotizando para Mutis una atención especial por los escritores de la Mittel-Europa que fueron testigos del desmoronamiento de ese enigma anacronista que fue, en su último periodo, el Imperio Austrohúngaro. En una entrevista para el suplemento literario de *El mundo* (*El cultural*, 14/11/2002, pp. 6-7), también el premio Nobel surafricano J. M. Coetzee, destaca la mirada de admiración que, por muchas partes, la fragmentada y particularista cultura contemporánea parece lanzar hacia las nobles ruinas del último sueño imperial vivido en tierras europeas.

nuestra adolescencia y nuestra juventud”⁸⁰ empujado por una nostalgia privada que tiende a evidenciar su romántico destino de víctimas del olvido:

Ya hemos caído en la villonesca lamentación que conduce a la autopiedad estéril, a la *saudade* innecesaria⁸¹.

El escritor colombiano registra el carácter regresivo de su argumentación y, lejos de renegararlo, busca encarrilarlo propositivamente, aludiendo a la necesidad de hacerse preguntas sobre los caminos caprichosos de la memoria humana. Incapaz de “desentrañar el secreto fenómeno inusitado y a menudo absurdo que llamamos un clásico”, así como de aceptar las instrumentalizaciones del mercado editorial, Mutis se contenta con abrir humildemente las puertas de su biblioteca privada, propiciando un ejemplo de su personalísima relación con los interlocutores culturales de toda una vida. Es esta humanización de la relación cultural que aspira a convertirse en canónica.

El tercer estante de la biblioteca reúne las lecturas de tema histórico⁸². Como hemos visto en la descripción de la biblioteca de Maqroll, es justamente este aspecto de su personalidad de lector el que Mutis decide transmitirle a su personaje, que herederá, entre otras cosas, también las oscilaciones receptivas que cabe entender de las palabras de su autor. Por un lado, la lectura histórica es vista como un estímulo para el ejercicio crítico, que de la posibilidad de comparar episodios

⁸⁰ Mutis, Álvaro. De lecturas y algo del mundo, p. 142.

⁸¹ *Ibíd.*

⁸² Cf. Pacheco, Cristina. “Se escribe para exorcizar a los demonios”. En: *Tras las rutas* (1981-1988), pp. 243-244: “He tenido dos aficiones, dos vertientes en mi vocación de lector. Desde muy joven, casi desde niño he leído historia. Me fascina la historia, así como no me interesa, no entiendo en absoluto, no me dice nada la política del tiempo presente, de mi tiempo [...]. Cuando la política y los hechos se han vuelto historia a mí me fascina”. Cf. también Sefamí, Jacobo. De *la imaginación poética. Conversaciones con Gonzalo Rojas, Olga Orozco, Álvaro Mutis y José Kozler*. Caracas: Monte Ávila, 1996, p. 143: “La historia es una inmensa ficción. No sabemos que pasó. Realmente no sabemos”. Uniendo estas dos externaciones, podemos avanzar la hipótesis de que tanto la vertiente literaria como la histórica de las lecturas de Mutis responden a una única generalizada pasión por los “relatos”, las “historias” que, en cuanto “textos”, conforman el gran Libro de la Tradición.

y ejemplos aprende un desencantado criterio de lectura de la actualidad:

Es en estos relatos donde podemos ver con mayor evidencia cómo y donde se inició la descomposición de un mundo que hoy vemos agonizar sin grandeza ni memoria, entre el paraíso de neón de los supermercados y las guerras fabricadas como brillante negocio⁸³.

Por el otro, la necesidad de conformarse con lo que define “nuestro destino de testigos del pasado” implica también el hecho de reconocer nuestra condena, implícita en el papel castrador del espectador pasivo, que lleva Mutis a un uso “diletante” de las fuentes, a una inclinación “ingenua” “por recorrer los caminos de la historia de Occidente, afición de lector desordenado y sin más método que un apetito siempre insatisfecho”⁸⁴ Una debilidad privada del gusto, entonces, un sueño regresivo de intacta nobleza, coherente con la versión estetizante del pasado que emana de textos poéticos ejemplares como los de la recopilación *Crónica regia*, donde se recrea el blasón de la España de Felipe II. Se desvela así el juego de una atracción fatal y *a priori*:

Me resulta de notorio alivio recorrer de cuando en cuando las páginas de algunos historiadores de la antigüedad, sobre todo para recordar que no siempre el mundo estuvo regido por la mediocridad, la tartufería y el *lumpen* político que hoy nos abrumba por dondequiera que volvamos la vista⁸⁵.

Ningún ejemplo de barbarie y decadencia que el historiador pueda encontrar en un pasado más o menos lejano puede, en realidad, alumbrar satisfactoriamente el desastre contemporáneo:

Hay una diferencia fundamental [...]. Por apocalípticos y funestos que fueran los años del siglo XIV, el hombre miraba hacia lo alto fortalecido y amparado por la certeza de

⁸³ Mutis, Álvaro. De lecturas y algo del mundo, p.106.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 127.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 109.

un destino superior. Hoy reptamos en las tinieblas de un racionalismo idiota y descansamos en la miserable certeza de un progreso que sólo se manifiesta bajo el neón de los supermercados⁸⁶.

El ejercicio comparativo puede resultar útil sólo si se acepta salvar las debidas distancias. Arguyendo sobre la desastrosa connivencia entre “los militares y la [...] clase dirigente [...] en ciertos países de América Latina”⁸⁷, Mutis concluye:

Guardadas todas proporciones, la Roma de la decadencia cometió el mismo suicidio, pero al menos lo hizo con la demente grandeza que consignaron Suetonio y Tácito⁸⁸.

La originalidad de la filosofía mutisiana de la historia queda grabada en la imprescindible premisa: “Guardadas todas proporciones”.

Clásicos, clásicos secretos y clásicos de la historia le sirven al escritor para una ambiciosa empresa de promoción cultural, que habrá que entender como una brújula de orientación para un nuevo humanismo. Sin embargo, la impresión de un activismo intransigente queda matizada por el dato de un criterio declaradamente “no profesional” que tiende a poner modestamente en el centro del acto político que toda canonización conlleva necesariamente la visión nostálgica de un lector impune, que se pasea emocionado entre los *libros de cabecera* que le han acompañado durante toda su vida. Si la restauración de la tradición queda señalada como punto de llegada de un movimiento que se proclama acérrimo enemigo de la modernidad, con los escritos recopilados en *De lecturas y algo del mundo*, Mutis aspira a verse reconocido como el último epígono de la noble casta desaparecida de los letrados de vieja cuña⁸⁹, para quienes el gusto refi-

⁸⁶ *Ibid.*, p. 178.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 184.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 185

⁸⁹ En el título del artículo que conmemora el centenario del nacimiento de Valéry Larbaud (*Novedades*, México, 2 de mayo de 1981) se hace patente la admiración *mutisiana* por una venerable tradición venida a menos: *El último hombre de letras*.

nado y la pasión por el libro no animaban polémicas académicas y estériles diatribas teóricas, sino más bien la cultura formaba parte de la vida del espíritu, se conformaba como un “ejercicio espiritual” que definía sencillamente lo específico del ser humano. Los libros –compañeros de viaje “de carne y hueso cuya amistad nos es indispensable”⁹⁰– son recuerdos de “trascendencia”. Es quizás la del artículo “Juan José Arreola recuerda” la imagen simbólicamente más significativa del entero conjunto:

Qué refrescante experiencia ésta de oír a un escritor evocar su vida sin esconderse ni escudarse en el rebuscado intelectualismo, que sólo dice de la muerte del espíritu, o en la empobrecida argumentación a favor de ideas y sistemas de necesaria moda entre quienes renegaron ya para siempre de la aislada e innegociable condición de individuos⁹¹.

La misma impresión de frescura y falta de dogmatismos sorprende al lector ante los diálogos culturales de Mutis.

La biblioteca de los clásicos, pues, aparece como referencia imprescindible para activar la crítica de una humanidad desbandada. Pero la ambigüedad encontrada en la evaluación global de la obra del escritor colombiano –que vive en el limbo entre pasado y presente, realidad e imaginación, nueva épica del espíritu y fuga postmoderna– queda, en última instancia, sin solución. La biblioteca de Mutis se queda en una encrucijada: ¿estrella polar para una política o torre de marfil de la utopía regresiva?

⁹⁰ Mutis, Álvaro. *De lecturas y algo del mundo*, p. 92. Mutis se refiere aquí a una serie de la televisión mexicana emitida a principios de los Ochenta –*Memorias improvisadas*–, en la que escritores e intelectuales en general compartían con los espectadores el relato de su formación.

⁹¹ *Ibid.*, p. 58.

MUTIS POETA:

Para una mitología del desastre

Biagio D'Angelo
Pontificia Universidade Católica de Rio Grande do Sul, Brasil

*Para Martha Canfield,
que me permitió descubrir la obra del creador de Maqroll.*

*Rottami, frammenti di frasi, | cassette
vuote, grosse
buste commerciali, | bruni, fradici,
rosicchiati dal sale, |
estraggo dai flutti dei versi, | dai cupi,
caldi flutti | del
mar dei Caraibi, | dove pullulano gli
squali, | versi
esplosi, salvagenti, | vorticosi
souvenirs¹.
Hans Magnus Enzensberger
La fine del Titanic*

Preámbulo

Cuando se habla con superlativos se enfatiza, con operaciones retóricas no siempre agradables, un aspecto, un detalle, un fragmento de algo que resulta ser indudablemente siempre más complejo; una exageración que habitualmente abre la puerta a la sospecha y la duda. Tenía, quizá, razón Jorge Guillén cuando respondía aforísticamente: “¿Tiene usted enemigos?/ –Uno sólo: El que me simplifica”. Sin embargo, con Álvaro Mutis, poeta genial y narrador colombiano, artista polifacético (voz, además, del doblaje de la célebre serie *Los intocables*), estamos en frente de uno de los nombres más importantes de la literatura latinoamericana y universal. Mutis es el creador de uno de los

¹ Enzensberger, Hans Magnus. *La fine del Titanic*. Traducción de Vittoria Alliata. Torino: Einaudi, 1990.

últimos mitos literarios latinoamericanos, Maqroll el Gaviero, una especie de *alter ego* del autor.

Mario Benedetti ha afirmado, con inteligencia, que la invención de Maqroll el Gaviero se sitúa en la variada geografía latinoamericana, que va de Macondo a Santa María, pasando por la Comala mexicana y universal de Rulfo. La comparación podría parecer arriesgada y contradictoria. Maqroll es un personaje, un héroe de la vida que no tiene punto final, en una movilidad de lugares, situaciones, centros, que asombra. “Es también una región de lo imaginario”, interpreta muy agudamente Benedetti, “aunque creada mediante un habilísimo montaje de pequeñas y grandes realidades”.

Maqroll es un “dios destronado”, por decirlo con las palabras del mismo Mutis, que, al mismo tiempo, presenta misteriosamente “algo de taumaturgo en él”. Es suficiente leer obras como *Ilona llega con la lluvia* (1987), *La Nieve del Almirante*, (1986) y, sobre todo, *Caravansary* (1981), donde se cuenta la muerte de Maqroll (precisamente en el maravilloso poema “En los esteros”). Son textos que oscilan, con visiones oníricas, entre poesía y narrativa, entre la lírica y la prosa de lo cotidiano, siempre en una atmósfera de contemplación única en la literatura latinoamericana.

El próximo 25 de agosto de 2013 se celebran los noventa años de Álvaro Mutis. Una vida dictada por los viajes, la literatura y los mitos como Maqroll con su “irredenta condición de viajero”, o como Ilona, Larissa y, especialmente, Flor Estévez, figura femenina que se imprime indeleblemente en la fantasía del lector.

Como se sabe, Mutis nace en Bogotá, pero pasa su infancia en Bélgica. Quizá, de esta estancia breve, que se volverá el paisaje de su amadísimo Tolima, una región colombiana, rica en calor, vegetación y aguas regeneradoras, se queda, en su pluma poética, un conjunto compacto, vigoroso, solemne. Los versos del bellissimo poema “La creciente”, su primera publicación (1947) contienen lo que el poeta colombiano desarrollará en su obra sucesiva: “El rumor del agua se apodera del corazón y lo tumba contra el viento. / Torna la niñez...//¡Oh juventud pesada como

un manto! / La espesa humareda de los años perdidos esconde un puñado de cenizas miserables”.

Octavio Paz ha definido bien a Mutis como un poeta “rico sin ostentación”: “amor por la palabra, desesperación ante la palabra, odio a la palabra”; la conciencia que la palabra fracasa siempre, pero siempre es necesaria, imperecedera de una forma especial propia.

Como Mutis se expresa en uno de sus poemas preferidos, “Regreso a un retrato de la Infanta Micaela Catalina”, historia de una joven infanta muerta a los treinta años, que la poesía no logra rescatar del sepulcro, la poesía mutisiana es “un casi anónimo recato, un deseo insensato/ de sacarla del mudo letargo de los siglos/ y llevarla del brazo e invitarla a perdernos en el falaz laberinto de un verano sin término”. No hay mejor metáfora que represente esta confianza desesperanzada en el “verbo”, en la palabra que dice y revela, que muere y revive.

La obra de Álvaro Mutis (ya que no podemos hablar solo de poesía ni solo de narrativa) busca un edén perdido para siempre, el de la infancia, que permite al hombre reencontrar la pureza de los orígenes, la inocencia jamás conocida. Es un trabajo que el escritor puede cumplir gracias a la imaginación y a la memoria que reconcilian al sujeto con lo trascendente y con la eternidad de las cosas y de los seres queridos. Así, los ríos y los inicios se unen en un manantial de esperanza, como se lee en el poema “Nocturno V”: “Me pregunto por qué el río, observado desde la ventana de un hotel cuyo nombre he de olvidar en breve, // me concede esta resignación, esta obediente melancolía en la que todo lo sucedido o por suceder es acogido con gozo // me deja dueño de un cierto orden, de una cierta serena sumisión tan parecidos a la felicidad”.

* * *

Es cierto que cuando se trata de relatar sobre un escritor como Álvaro Mutis resulta ser muy difícil, azaroso y variamente interpretable operar una separación neta entre producción

poética y narrativa. Más bien, su transparencia consiste justamente en este fluctuar de pensamientos, imágenes, complicidad que las formas literarias utilizadas por Mutis proponen con la matriz única de pertenencia al hombre-escritor, como sugiere justamente Montserrat Ordóñez:

Mutis empezó escribiendo prosa, y sigue escribiendo poesía, y ambos géneros se contaminan y enriquecen continuamente. En la oscilación de su escritura se encuentran ritmos y recurrencias que guardan poderosos secretos².

Sin embargo, nos ocuparemos en el breve espacio de estas páginas, del discurso poético mutisiano *strictu sensu*, aquel que procede desde *Los elementos del desastre*, su primera colección poética publicada en 1953 hasta los Últimos inéditos de 1996.

El recorrido poético de un autor posee la curiosa característica de organizarse à rebours, en una dimensión contracorriente que clarifica y organiza el sistema de signos y metáforas, alegorías y *Weltanschauung* del poeta.

En una charla pronunciada en homenaje a Álvaro Mutis en el Ciclo de Encuentros con la Literatura de Compensar, Alberto Quiroga relata con estremecimiento de su primer encuentro con la poesía del escritor colombiano:

Una de las experiencias más perturbadoras que podemos tener es la de leer por primera vez a un poeta que va a acompañarnos toda la vida. La experiencia no suele darse muchas veces. Y no porque haya pocos buenos poetas, sino porque extrañamente sólo unas cuantas voces nos tocan el alma de manera íntima, intensa y explosiva. Leí por primera vez a Álvaro Mutis cuando tenía 16 años. Recuerdo el momento justo en que alguien me entregó *Los trabajos perdidos* para que lo leyera, la hora exacta

² Ordóñez, Montserrat. "La secreta herida de Maqroll el gaviero: la marca del centauro", *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Año XXVII, N° 53. Lima-Hanover, 1er. Semestre del 2001, p. 80.

en que prendí un cigarrillo, en mi cama, en la casa de mis padres, en Medellín, por la noche, y cogí el libro y lo abrí y leí el siguiente verso: “Que te acoja la muerte con todos tus sueños intactos”. Inmediatamente cerré el libro. Jamás olvidaré el estremecimiento que me invadió al leer estas palabras. Un algo inexplicable había sucedido en mí. Algo había sido tocado hondamente, algo difícil de precisar pero que aún retumbaba en mí adentro³.

Álvaro Mutis se ha metamorfoseado en el curso de sus años. La muerte, en su fantástica y narcisista aparición, que deja una huella imborrable en la reflexión metafísica de todo viviente, constituye el oscilante y vago ritmo del tiempo que pasa, y de la pesadumbre que conlleva la juventud: “Espero un milagro que nunca viene. Tras el agua de repente enriquecida con dones fecundísimos se va mi memoria (...) Torna la niñez... ¡Oh juventud pesada como un manto!” se lee en “La creciente”⁴, un poema escrito entre 1945-47. La estática contemplación de la naturaleza, sobre todo el retomar “el camino hacia lo inesperado en compañía de la creciente que remueve para mí los más escondidos frutos de la tierra”⁵, representa la participación del poeta al misterio del Ser que se desvela y se esconde. Este procedimiento de visibilidad de lo real, de gozo casi edénico, primordial del imaginario que es Colombia con sus *cámbulos* y sus *guamos*, citados en la lírica, se repite con frecuencia en la poesía de Mutis, donde se manifiesta el milagro de una revelación mística atormentada e incierta. Desde su inicio Mutis reconsidera la importancia del nexo entre paisaje y sujeto lírico, a través de una moderna e inquieta relectura de la *rêverie romantique*. También en otra lírica “dispersa”, de 1974, Mutis reitera su predilección por el espacio visivo, conjunción de lugares míticos y naturaleza contemplada: “En el bosque, / sembrando miradas/ como lentos dardos/ de otro mundo.

³ Quiroga, Alberto. “Mutis, poeta” (fragmento). Véase en <http://www.creadorescolombianos.com/contenido.php?id=227>. Consulta efectuada el 2 de enero de 2013.

⁴ Mutis, Álvaro. *Summa de Maqroll el Gaviero. Poesía 1948-1988*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995, p. 21.

⁵ *Ibid.*, p. 22.

/ En medio del bosque/ te cerca mi sueño/ como un tacto/
que te aparta/ del tiempo y sus criaturas” (“Lied”). La idea de Claudio Guillén, según la cual, los artistas y los escritores son “cazadores furtivos” que perciben la duplicidad misteriosa e infinita de la realidad se ve respaldada por

El mundo se vuelve un campo ininterrumpido e inacabable –*unendlich*– de asuntos en potencia, siempre que a ellos se una la sensibilidad del artista. (...) Un mundo sin confines se ofrece a la curiosidad y la capacidad de atención del artista. Ver, sólo ver, es disponer de una riqueza inagotable⁶.

Toda la lírica mutisiana podría sintetizarse en el corolario de una “caza” hacia lo insondable y lo interior que la visión del objeto suscita en el poeta. Por esa razón, resultan de gran ayuda las reflexiones sobre la poesía que Maurice Merleau-Ponty propone en su sistema hermenéutico. La percepción física se matiza, entonces, de percepción poética cuando se reconoce como recreación o reconstitución del mundo en cada momento; por eso, es necesaria una subjetividad, un “sujeto-sensor” que simpatiza con la realidad y la siente como suya. En su filosofía de la visión, el pensador francés afirma que “ver” es siempre “más” que ver lo perceptible, lo visible; de una cierta manera, hay un “invisible” de lo visible. Por eso, la visión no se puede nunca reducir a lo que el sujeto ha visto. En su ensayo *Le visible et l’invisible*, Merleau-Ponty declara que “la visibilité comporte une non-visibilité”⁷. Más bien, el sujeto percibe la ontología de la cosa, no tanto en su mera apariencia, sino en aquel “invisible” que constituye su “parte total” y, por ende, su “misterio”. Presencia y ausencia no se contradicen. Privilegiando lo visible, Merleau-Ponty añade que “la vision n’est pas un certain mode de la pensée ou présence à soi: c’est le moyen qui m’est donné d’être absent de moi-même, d’assister du dedans à la fission de

⁶ Guillén, Claudio “El hombre invisible: literatura y paisaje”, *Múltiples moradas*. Barcelona: Tusquets, 1998, p. 124.

⁷ Merleau-Ponty, Maurice. *Le visible et l’invisible, suivi de Notes de Travail*. Paris: Gallimard, 1964, p. 300.

l'Étre"⁸. Leemos a Mutis que en su poema en prosa "Hastío de los peces", después de haber anunciado que "la voz de este relato mana de ciertos rincones a donde no puedo llevaros"⁹ entre buques y puertos del Caribe y peregrinaciones visivas y olfativas por las Tierras Altas, deja hablar su yo lírico de "trato de criaturas superiores, de seres singulares estancados en el placer de un viaje interminable"¹⁰. Se trata de un viaje "visual" que fatigosamente intenta rescatar lo que "muere lentamente, evidentemente, sin vergüenza: hasta los rieles del tren se entregan al óxido y marcan la tierra con infinita ira paralela y dorada"¹¹ ("Los trabajos perdidos"): la planta del poema crece, en efecto, milagrosamente, "por un oscuro túnel en donde se mezclan ciudades, olores, tapetes, iras y ríos"¹². Si la poesía está hecha "desde siempre", entonces, "no hay hombres para esta faena": sólo la observación de la realidad y la creación artística podrán explorar lo desconocido o tenderán a revelar lo Infinito.

La realidad visionaria de Mutis se nutre de espacios ambivalentes, en que vida y muerte se alternan prodigiosamente en un duelo escabroso, cuando no destructivo; la aparición del hospital, edificio "hecho al dolor y antesala de la muerte", repropone una parodia del lugar abierto, de la escena lujuriente de la naturaleza, de su visible abundancia de colores y dolores, como se puede leer en este fragmento:

A menudo la pesadilla de la fiebre nos llevaba de la mano por caminos que conducían al fondo del mar, por entre la marea creciente, y allí, bestias sabias curaban nuestros males y nuestro cuerpo se endurecía para siempre como un lustroso coral en la primavera de las profundidades¹³.

La reina soberana de los hospitales y, por extenso, de toda la obra mutisiana es la "desesperanza", un concepto que

⁸ Merleau-Ponty, Maurice. *L'œil et l'esprit*. Paris: Gallimard, 1964, p. 81.

⁹ Mutis, Álvaro. *Summa...*, op. cit., p. 37.

¹⁰ *Ibid.*, p. 38.

¹¹ *Ibid.*, p. 60.

¹² *Ibid.*, p. 60.

¹³ *Ibid.*, pp. 97-98: "El hospital de la bahía".

domina las torrenciales expresiones poéticas del autor colombiano hasta convertirse en las últimas producciones en un sufrido y aceptado momento de madurez “esperanzada”. Mutis reconoce cuatro-cinco puntos determinantes para la desesperanza: el primero consiste en la lucidez que permite dar razón del engaño de las cosas, ya que el hombre “espera algo” por su misma naturaleza, como el autor mismo declara:

Todas las esperas. Todo el vacío de ese tiempo sin nombre, usado en la necedad de gestiones, diligencias, viajes, días en blanco, itinerario errados. Toda esa vida a la que le pide ahora, en la sombra lastimada por la que se desliza hacia la muerte, un poco de su no usada materia a la cual cree tener derecho¹⁴.

La desesperanza actúa como el correlativo objetivo de la herida, una de las metáforas más recurrentes en el discurso poético de Mutis, es decir aquella zona de sombra que coincide míticamente con la pérdida de la infancia y de la sencillez y abre, entonces, el camino a los sufrimientos y al dolor. La herida es el sello de un pasado misterioso que evoca el recuerdo de una posesión divina disipada para siempre.

Se trata, entonces, de un factor original e incomunicable, que se experimenta interiormente y que para los demás podría pertenecer al reino de la locura y del hastío, de este mal de vivir baudelairiano y eterno, que Mutis relee a partir de su pasión por Conrad: “Cada uno ha sorprendido ya, en la voz del otro, el insoportable cansancio de haber sobrevivido tanto tiempo a la total desesperanza”¹⁵, afirma en “Cita en Samburán”, uno de los textos claves de la poética antropológica de Mutis.

Relacionada a la incomunicabilidad, la soledad constituye el tercer pasaje de identificación de una actitud desesperanzada. El contrario, o sea la posibilidad de

¹⁴ *Ibid.*, p. 146: “En los esteros”.

¹⁵ *Ibid.*, p. 143.

redención o de protección del cobarde dejarse existir, de resignación a la vida y al instinto de positivo descubrimiento de la belleza y del orden de las cosas, reside, según Mutis, en la mujer, única compañía amante y defensora de la piedad: en “La Nieve del Almirante”, cuyo primer fragmento aparecido en 1978 y que se transformó en el episodio lírico-narrativo de más vasta concepción, publicado ocho años después, se encuentra el sincero reconocimiento de una mujer-signo y signo celeste de verdad:

Las mujeres no mienten jamás. De los más secretos repliegues de su cuerpo mana siempre la verdad. Sucede que nos ha sido dado descifrarla con una parquedad implacable. Hay muchos que nunca lo consiguen y mueren en la ceguera sin salida de sus sentidos¹⁶.

Flor Estévez, la dueña de la tienda de la cordillera, que más supo entender Maqroll el Gaviero, representa, como el mismo Mutis subraya con orgullo, la “presencia” que del Gaviero logró “compartir la desorbitada dimensión de sus sueños y la ardua maraña de su existencia”¹⁷. Si la soledad es rota por una presencia amiga, la presencia constante y angustiante que persigue el individuo en su desesperanza es la muerte: inútilmente el yo lírico se propone nunca detenerse, en un anhelo de conocimiento que es dañino como la más acerba ignorancia, vano el remontar de los ríos, el “negar toda orilla”, como se lee en “La Nieve del Almirante”. La muerte acompaña la desesperanza y la ontología de la poesía mutisiana con el mismo fervor que había hecho estremecer Alberto Quiroga en su testimonio antes mencionado. Y con la muerte, la inadecuada búsqueda de la palabra, como en esta sextina de “Los trabajos perdidos”, trata de “Los elementos del desastre” (1953):

La poesía substituye,
la palabra substituye,

¹⁶ *Ibíd.*, p. 134.

¹⁷ Mutis, Álvaro. *La Nieve del Almirante*. Madrid: Punto de Lectura, 2002, p. 15.

el hombre substituye,
los vientos y las aguas substituyen...
la derrota se repite a través de los tiempos
¡ay, sin remedio!¹⁸

Si todo se deteriora, “de nada vale” cualquier hazaña, como recuerda el poeta en “Batallas hubo”, “y un silencio juicioso se extiende, polvoso y denso, / sobre cada cosa, sobre cada impulso / que viene a morir contra la cerrada coraza de los días”¹⁹. El tiempo, “suave materia detenida en medio del diálogo”²⁰, en su devorar despiadado las cosas, “usando y cambiando” repropone la mítica y moderna imagen del tiempo baudelairiano que atormenta el clima de la modernidad y, sin rasgos de novedad posibles, preanuncia la crisis de la civilización: el poeta no puede esperar y continúa, como los tocantes versos-ríos de “Caravansary” sugieren, en su necedad: “nunca te será dado entrar por las puertas de la ciudad de Tashkent, la ciudad donde reina la abundancia y predominan los hombres sabios y diligentes”²¹. Mutis se suma al grito de la poesía de Pessoa y de Rimbaud, entre sus diálogos poéticos predilectos, y no calla “la nostalgia lancinante de un enigma / que ha de quedar sin respuesta para siempre”²². Los paisajes, con sus nocturnos, como los viajes de Maqroll, su mítico personaje, o la *tierra caliente* del Tolima, representan las memorias visivas y visionarias de que se nutre el discurso metafísico de la lírica de Mutis. Se trata siempre de un paisaje símbolo, transfigurado, un espacio-metáfora que trae recuerdos de infancia perfecta (“la perfectísima infancia”, hubiera exclamado Nabokov) y que se refleja hasta la búsqueda de una “otredad”, de un complemento al yo, que Mutis confirma como incansable e irresuelta tensión ontológica de su textura poética. Escuchemos una declaración de poética.

¹⁸ Mutis, Álvaro. *Summa...*, op. cit, p. 60.

¹⁹ *Ibid.*, p. 80.

²⁰ *Ibid.*, p. 125: “Caravansary”

²¹ *Ibid.*, p. 125

²² *Ibid.*, p. 219: “Nocturno en Valdemosa”

La generosità con cui ci si concedono i paesaggi, la necessità che si crea di averli intorno a noi, é una delle ragioni essenziali della mia poesia. (...) Quando veramente portiamo dentro paesaggi così, e da essi emana una profonda energia che ci impone la necessità della loro presenza per poter continuare a vivere, quei paesaggi ci rendono innocenti²³.

El lenguaje del paisaje mutisiano es, como sostiene Shelley en su *Defence of Poetry*, “vitalmente metafórico”, ya que el espacio poético del paisaje se resuelve en una percepción intuitiva de cosas semejantes aunque disímiles. El paisaje “visible” propuesto por Mutis refleja siempre una “invisibilidad” que la poesía intenta llevar a superficie, y muchos textos, como el maravilloso y denso “Cañón de Aracuriare”, lugar de confluencia de ríos, playas y abismos, lo revelan. Es el territorio de la introspección para Maqroll, “amigo” (según la propia definición de Mutis) y, de una cierta forma, alter ego del poeta, donde el Gaviero inicia “un examen de su vida, un catálogo de sus miserias y errores, de sus precarias dichas y de sus ofuscadas pasiones”²⁴. La reflexión sobre la muerte y la oscura trama del destino, sobre el deseo imperecedero de aventura, la necesidad de plenitud, se acaba con la imagen del cañón que, dilatándose hacia un delta misterioso y, al mismo tiempo, presente, “aumenta y expande el horizonte en una extensión sin término”.

Hannah Arendt, indómita defensora de una “indiscutida prioridad de la visión en las actividades espirituales”, considera la metáfora como la función primordial estética de la poesía e interpreta su sintonía con el pensamiento poético con una analogía que nos parece sorprendentemente adherente a la mitopoética mutisiana:

²³ Mutis, Álvaro. *Da Barnabooth a Maqroll. Riflessioni su libri, eventi e personaggi del nostro tempo*. A cura di Martha L. Canfield. Firenze: Le Lettere, 2002, p. 197.

²⁴ Mutis, Álvaro. *Summa...*, op. cit., p. 176.

Analogías, metáforas y emblemas son los hilos con los cuales la mente se mantiene en estrecha relación con el mundo, también cuando, por distracción, se haya perdido el directo contacto con ello, asegurando, entonces, la unidad de la experiencia del hombre²⁵.

La unidad de la experiencia del hombre es un dado sumamente importante en la experiencia poética de Mutis: un excepcional discurso mítico contemporáneo como Maqroll, figura de múltiples viajes, dudas, obsesiones, derrotas, como sostiene el mismo autor²⁶, representa la creación de un sujeto poético unitario, un “idéntico ritmo”, diría Mutis, que melancólicamente recorre las sendas caras a la memoria, que, como se lee en el *incipit* de “En el río”, “destilaba la razón de su vida”²⁷.

La exigencia de unidad y de respuesta al nunca apagado nomadismo de su héroe encuentra una reconciliación con el destino y lo sagrado a partir de la serie “Crónica regia y alabanza del reino” (1985). Martha Canfield, penetrando con perspicacia en los pliegues de la obra de Mutis, a propósito de otra serie poética, “Un homenaje y siete nocturnos”, publicada dos años después, ofrece un juicio muy pertinente del cambio radical que estas líricas proponen en el universo poético mutisiano:

Queste poesie sono la migliore illustrazione di quanto si siano divisi e definiti l’universo maqrolliano e l’universo poetico. Questo appare intimamente legato all’ultimo stadio della personalità dell’autore, non meno disincantato ma ora riconciliato con il genere umano, con l’idea del destino e con la fede religiosa, sempre latente e ora chiaramente riconquistata²⁸.

²⁵ Arendt, Hannah. *La vita della mente*. A cura di Alessandro Dal Lago. Bologna: Il Mulino, 1987, p. 196. La traducción es nuestra.

²⁶ Mutis, Álvaro. *Da Barnabooth a Maqroll*, op. cit., p. 201.

²⁷ Mutis, Álvaro. *Summa...*, op. cit., p. 99.

²⁸ Mutis, Álvaro. *Gli elementi del disastro*. A cura di Martha L. Canfield. Firenze: Le Lettere, 1997, p. 292.

En efecto, si Maqroll es personaje mítico, cobertura presente de una ausencia deseada (“o nada que é tudo” es la célebre definición del mito según Pessoa), Mutis necesita menos de esta máscara ritual. Maqroll ha paulatinamente dejado el espacio a otros reverberos histórico-míticos, como el monarca “más calumniado de España” Felipe II, o imágenes de poetas que parecen surcar los mismos caminos eternos de los hombres, como la bellísima lírica dedicada a Mario Luzi, el renombrado poeta italiano, convertido al catolicismo, que prefigura en Mutis un renovado interés hacia la victoria de la esperanza tan perentoriamente nulificada o reducida en sus dramáticos exordios poéticos.

(...) Escucho a Mario Luzi
y me interno en un orden
que rechaza la tenebrosa miseria
de estos años donde el hombre
ha dejado su alma que ronda extraviada
sin remedio entre los “goulags”
y los supermercados.
Le quiero decir lo que este efímero
encuentro tiene para mí
de señal que nos confirma
en la esperanza que creíamos
perdida para siempre
en el tropel de la nueva horda
que nos arrastra sin ira ni piedad
pero cargada de razones.
Nada logro decirle y en silencio
me inclino ante la parca medida
de sus palabras que acaricia el sol de Virgilio²⁹.

De esta lírica nos detenemos sobre una palabra-detalle que aparece como un refrán de esta última producción poética: orden. En Mutis el orden no figura como el apaciguamiento

²⁹ *Ibid.*, p. 266.

burgués de fuerzas discordes, ni el ridículo decaimiento de lo dramático, revelado en larga parte de su poesía. El orden es el descubrimiento original, casi infantil en su pureza (Mutis dice que también Maqroll es, en cierta medida, un niño inocente, y sus juicios nacen justamente de este casi evangélico ser niño), un orden que la realidad misma ofrece a la percepción estupefacta del hombre: en palabras griegas, “orden” se diría, de hecho, “cosmos”. Este orden cósmico se manifiesta en una imagen especular, dúplice que es siempre un espacio, pero cuyas fronteras delimitan, encierran, fijan más profundamente sus bordes: se trata del “reino”, en la doble acepción de reino divino y monarquía temporal. Esta bipolaridad podría fundarse en una construcción especulativa y poético-utópica que recuerda Dante y su tratado *De monarchia*. Los aspectos comparativos, más conceptuales que declaradamente intertextuales, ayudan a focalizar el problema insinuado por Mutis. Como Dante, el escritor colombiano observa la causa de la decadencia y de la corrupción en que el mundo está inmerso, y su razón reside en la trágica carencia de una guía espiritual y temporal. El sueño utópico de una restauración del poder imperial ha sido frecuentemente vislumbrado por Mutis en varios discursos o escritos. Mutis, en una ejemplar fusión de pensamiento político y realización poética, que lo acomuna a otros discípulos de Dante como Borges y Pound, “demuestra” que las esferas de acción del reino divino y de la monarquía temporal son diferentes: si esta última mira a satisfacer al terrenal “afán de la razón”, la primera concierne el logro de la felicidad perenne. Uno de los poemas más felices de *Crónica regia y alabanza del reino* mezcla la voz del poeta con la oración de Felipe II, el rey que acepta la misión por orden-tarea que el Cielo le ha otorgado:

Como un fruto tu reino, Señor.
Convergen sus gajos, el zumo
de sus mieles y la nervada autonomía
de su idéntico dibujo
hacia el centro donde rige
un orden que te pertenece

por gracia y designio
del Dios de los ejércitos.
Sólo a ti fue concedido el peso
de tan vasta tarea, sólo en ti
gravita la desolada gestión
de un mundo que te nombra
como el más cierto fiel de su destino. (...)
Como ese fruto sueñas tu reino
y en ese sueño se consume tu vida
para gloria de Dios y ante la estulta
inquina de tus allegados que, como siempre,
nada han sabido entender de esas empresas³⁰.

Citando al poeta Emilio Adolfo Westphalen, Mutis confirma que “la aventura de la poesía consiste en el traer *de la otra orilla...* la mayor cantidad de tesoros posibles, y hacer que esos perduren en el tiempo y mantengan su validez en el pasar a hacer parte de nuestra realidad cotidiana”³¹. La obra del autor colombiano nos permite descubrir otras grietas profundas en la aventura de la vida, entre desastres y esperanzas, por medio de la fuerza de la poesía.

³⁰ Mutis, Álvaro. *Summa...*, op. cit., p. 197.

³¹ Cf. Mutis, Álvaro. *Da Barnabooth a Maqroll*, op. cit., p. 123.

GÓTICO TROPICAL:

Las apuestas de Mutis*

Fabio Rodríguez Amaya
Università degli Studi di Bergamo, Italia

La lógica ortodoxa de los estudios literarios no admite la existencia de una novela gótica tropical. Un poema épico, una novela picaresca, de suspenso, o por entregas se puede ambientar en cualquier mar, ciudad, selva, desierto, pueblo o estepa. Pero parece imposible imaginar al ingenioso hidalgo Don Quijote perseguido por sus fantasmas, delirando mientras atraviesa un bosque de Bohemia o recorriendo a lomo de elefante las interminables sabanas africanas en busca de un ideal caballeresco; no se puede pensar que en aquel continente se bata en duelo contra los molinos de viento o que beba un vaso de vino de cava en el medio de un oasis.

Por mucho que se fuerce la imaginación, es impensable que Hamlet recite su monólogo en una playa del Caribe, a la sombra de una palmera, en los vericuetos de un fortín colonial español o en el templo maya de Palenque. Incluso abusando de nuestra fantasía, ¿quién puede trasplantar a Samsa a un templo tantra o al Empire State Building para que sufra su metamorfosis?

Sin embargo, es factible imaginar al jugador de Dostoievski en un burdel de Marsella, Sydney o Kingston. Es posible concebir un Aureliano Buendía fabricando pescaditos de oro en un laboratorio de alquimia en el corazón de la Praga barroca. Es verosímil trasladar a Madame Bovary o a Gargantúa a un festín de la Roma Imperial en los jardines de la Villa Adriana. Imposible, por el contrario, figurarse al jorobado de Notre Dame

* Una primera versión reducida en italiano apareció con el título "E' possibile l'essistenza del romanzo gotico nel tropico?" en *Il testo letterario e l'immaginario Architettonico* (R. Casari, M. Lorandi, Ugo Persi y F. Rodríguez Amaya Eds.), Milán, Jaca Book, 1996, pp. 231-241.

o a D'Artagnan en un duelo de capa y espada entre las piedras milenarias de la andina Macchu Picchu o en el Taj Mahal.

¿Por qué sólo unos pocos personajes o situaciones son trasplantables a otros pocos lugares y no a cualquier parte? La pregunta no es ingenua: responderla significa, en primer lugar, adentrarse en la relación que existe entre el imaginario arquitectónico y el texto literario; en segundo lugar, poner en cuestión los límites tradicionales y los significados de las tipologías literarias; por último, demostrar que no sólo es admisible, sino que existe una novela gótica tropical.

Las relaciones del imaginario espacial y arquitectónico con la construcción verbal de un texto derivan naturalmente de la simbiosis entre autor, personajes, circunstancias, paisaje y atmósfera del lugar de origen, de ambientación o de ficción. Si se utiliza como punto de partida una transcripción teórica de la fantasía no siempre se puede separar el imaginario cultural del histórico. En la propia realidad, de hecho, el escenario no es necesariamente unívoco, ya que se puede encontrar una paradoja o un fuerte contraste temporal o espacial que dificulte la reconstrucción de un imaginario homogéneo y muestre la mezcla de ficción y realidad: por ejemplo, es posible (tal y como ha sucedido) que un grotesco jefe de policía mexicano construya una copia idéntica del Partenón en pleno siglo XX para vivir en ella o que un magnate norteamericano, ansioso por reinventar una tradición sin pasado, adquiera los planos de un castillo medieval para erigirlo en Connecticut o entre los rascacielos del desierto de Texas.

Sin embargo, una vez establecidos los confines entre ficción colectiva y ficción del autor, la crítica literaria permite atribuir a los diversos parámetros –circunstancias, entorno, paisaje...– la relevancia relativa a la construcción de la obra y, en consecuencia, la relación entre el texto y el imaginario. Es decir, la hermenéutica no revela el principio que permite y regula la variación de escenarios, eventos y personajes. La respuesta no es la posibilidad, sino la credibilidad.

Por muy curioso que pueda parecer, las posibilidades de aplicación del imaginario respecto a la literatura no son infinitas ni completamente realizables. En la literatura o la ficción, la imagen y el acto lúdico se dan la mano para transformar una mentira en una verdad irrefutable, o mejor aún: en una dimensión creíble. La credibilidad es precisamente el principio que permite la realización racional o mental de un suceso, un escenario, un personaje no real o realmente absurdo. Sin embargo, este mecanismo no es anárquico: se puede imaginar un animal no real como el unicornio, o reconstruir un personaje realmente absurdo como el jefe de policía mexicano, siempre y cuando se sitúen en espacios o circunstancias admisibles para los lectores.

¿Cómo se verifica la credibilidad? Desde el momento en el que los personajes empiezan a habitar el propio entorno es necesario que lo reconozcan o lo rechacen, que correspondan al imaginario espacial o temporal por analogía, oposición o complementariedad; esto produce una relación de coherencia en la propia estructura de la trama y permite que se ponga en marcha el mecanismo de identificación del lector con el conjunto de la obra. La identificación provoca la simulación de una vivencia en el lector que, a su vez, restituye la credibilidad al texto.

Dos niveles –de estructura y contenido– mantienen viva la atendibilidad de la relación entre el personaje y el imaginario y, por tanto, entre el imaginario y el texto: en el primero, el autor trabaja como un ilusionista cuidando el registro lingüístico, el ritmo y el tono de la narración para que la atención del lector no decaiga y para que la identificación tenga lugar; en el segundo nivel, verifica que los fundamentos iniciales de la obra mantengan una coherencia, den lugar a una realidad autónoma y representen problemáticas humanas del modo más auténtico posible.

De ese modo, Hamlet nunca resultaría creíble en el Caribe porque no es análogo, opuesto ni complementario al imaginario tropical americano. Por el contrario, Aureliano Buendía presenta una relación de analogía con el mundo de la

alquimia en Praga y el jugador de Dostoievski se complementa con el caos de los garitos, los lupanares o las casas de juego del puerto de Marsella. Esa autenticidad que poseen y que atrapa al lector es consecuencia directa de la convincente relación entre personajes, sucesos, espacios y tiempos.

Si es posible alterar el imaginario espacial, sin comprometer el sentido de un texto ni perder la coherencia, a una determinada tipología literaria no le corresponde necesariamente un determinado espacio, ni un ambiente, paisaje o arquitectura específicos. La novela gótica no se limita al ámbito romántico norte-europeo del siglo XIX, cuyo imaginario viene constituido por castillos neomedievales, bosques sajones y torres en ruinas. El imaginario de ese mundo es reproducible incluso en la soledad del trópico periférico, a través de atmósferas nocturnas y calores asfixiantes, donde los presagios y las situaciones resultan siniestros. La demostración de esta posibilidad tiene lugar en *La Mansión de Araucaíma* de Álvaro Mutis.

La génesis

En 1958, entre los numerosos encuentros de intelectuales exiliados, tiene lugar en la ciudad de México un diálogo insólito. Sus protagonistas son el consagrado cineasta español Luis Buñuel y el joven poeta colombiano Álvaro Mutis. Entre ellos nace un vínculo que se transformará con el tiempo en una gran amistad. Un día su conversación gira en torno a la novela gótica inglesa, “...ese género específico en el que están presentes el mal absoluto, el hechizo, los castillos encantados y las doncellas en peligro”¹.

Resulta significativo destacar que el género aparece aquí definido por el autor mismo a través de cuatro características humanas circunstanciales y no históricas, estilísticas o espacio-temporales. Gracias a tal concisión, lejana a las tradicionales categorías literarias, Mutis le propone un desafío a su interlocutor:

¹ Quiroz, Fernando (1993). El reino que estaba para mí – conversaciones con Álvaro Mutis. Bogotá, Norma, 1993, p. 95.

Quise insertar este relato de Tierra caliente en un mundo de novela gótica porque en alguna ocasión hablando con Luis Buñuel, con quien tuve una amistad valiosísima (...) era un gran lector, con un juicio muy severo, muy crítico. Un día le dije que se podía ambientar una novela gótica en la Tierra Caliente, en el trópico. Entonces me dijo que era completamente absurdo, porque la novela gótica inglesa exige el castillo, el ambiente brumoso, invernal de Inglaterra, generalmente a la orilla del mar, donde revientan las olas y todas estas convenciones de las novelas de la señora Radcliffe [...] entonces lo desafié. “Yo voy a escribir una novela gótica de Tierra caliente y, si sirve, la vas a tener que filmar”. El me respondió: “Si sirve, si me convence tu novela lo voy a hacer” y Luis me dijo que era imposible hacerla porque al cambiar el escenario convencional la novela dejaba de ser gótica. Le pedí quince días para demostrárselo como tocaba, y allí llegué con *La Mansión de Araucaíma*. A la tarde siguiente me llamó por teléfono y me dijo que tenía toda la razón. “Me has convencido, en verdad esta es una novela gótica y sucede en un clima en el que yo no la hubiera concebido, pero lograste todos los elementos de la novela gótica... ¡Qué maravilla!” (Mutis, en Quiroz, 1993:95).

En quince días, para ganar una apuesta, recurriendo al bagaje literario europeo y a la experiencia vital americana, Mutis redacta en 1963 *La Mansión de Araucaíma. Relato gótico de tierra caliente*. La obra fue publicada por Editorial Sudamericana de Buenos Aires en 1973 y reeditada por Seix Barral de Barcelona en 1978, junto con otros cuatro admirables relatos escritos a finales de los años setenta².

² “Antes de que cante el gallo”, “El último rostro (fragmento)”, “Sharaya” y “La muerte del Estratega”.

El título

El título *La Mansión de Araucaíma*³, relato gótico de tierra caliente se puede asociar al clásico por excelencia *The Castle of Otranto, a Gothic Story* de Horace Walpole (1764) o a la obra de Poe como también a la gran tradición novelística sajona y anglosajona de época *revivalista*⁴; la especularidad del título es evidente y el autor se pronuncia inmediatamente sobre la colocación del texto. ¿Qué relación existe entre la formulación de un sintagma tan preciso y su nexos con un género tan europeo y circunstancialmente ligado a los modelos y arquetipos nórdicos? Aparentemente, la formulación que el lector reconoce al terminar la lectura, se aproximaría a la “tragedia” y a la alteración del orden natural establecido en el ámbito arquitectónico-existencial, donde los sucesos muestran una serie de asesinatos propiciados por los torrentes exasperado de la pasión y la lujuria, del erotismo y la sexualidad. Sin desechar tampoco el que este relato pueda mantener un cierto sabor de fábula tradicional y que Mutis insinúa transversalmente al presentar a Ángela en el cortometraje como una “rubia adolescente, con el pelo suelto y un aire de Alicia en el País de las Maravillas”.

³ No existe región o territorio denominado con este nombre. En Colombia existen el río Arauca y el Departamento homónimo, surcado por dicho río. Por analogía fónica (y no solo) piénsese en *Macunaíma* (1928), novela fundacional del brasileño Mario de Andrade. Sugestivo resulta que el vocablo (casi seguramente acuñado por Mutis) es palabra compuesta por el sustantivo *Arauca* y el sufijo *íma*. Este último no tiene significación en español, pero sí en portugués (idioma muy frecuentado por el poeta así como el Brasil): “1. Del árabe *imān*: jefe, guía, oficiante. 2. Bras. Jaculatoria de la liturgia de la macumba”. La mansión es lugar de jaculatorias, oraciones, plegarias y canciones. Se trata de los apóstolos o apóstrofes poéticos, oraciones o letanías que caracterizan la poesía de Mutis y todo el ciclo de Maqroll (Cfr. Rodríguez Amaya, Fabio. *De MUTIS a Mutis. Para una ilícita lectura crítica de Maqroll El Gaviero* (2a. ed. corregida y aumentada). Viareggio: Mauro Baroni editore, 2000, pp. 110-113 y 175-178). Además, es cabecera de hacienda cafetalera con cultivos de naranjos, limones y café; está situada en un valle, en la confluencia de dos ríos del que menciona el Cocora (p. 15) del Departamento del Tolima.

⁴ O “historicista”: Anne Radcliffe, *The Italian* (1793) y *The Mysteries of Udolpho* (1794); Matthew G. Lewis, *The Monk* (1796); Charles R. Maturin, *Melmoth the Wanderer* (1820); Mary. G. Shelley, *Frankenstein* (1818); Joseph Sheridan La Fance, *Uncle Silas* (1864) y, *Vathek* (1786).

La condición del mal es una de las obsesiones que he tenido desde que comencé a escribir. (...) Cuando Buñuel la leyó me dijo: “Tienes toda la razón así juego. Así me parece que los personajes que están allí presentes, son personajes de una novela gótica: gentes que han salido del ámbito de la moral convencional de Occidente y han escogido fría y tranquilamente el mal”⁵.

Para John Ruskin, los elementos del gótico de mayor a menor importancia son seis: el desenfreno entendido como pureza en bruto, la mutabilidad como variedad formal, el naturalismo como relación romántica con el entorno, el amor por lo grotesco, la rigidez como sobriedad y la redundancia como monumentalidad⁶.

El subtítulo define, en el primer enunciado, el carácter del relato y sugiere la colocación formal del texto en el género de lo “gótico”, el paradójico apéndice “de tierra caliente” no lo hace, ya que corresponde al imaginario biográfico del autor. Con esta especificación Mutis insinúa un deslizamiento semántico pues la tierra caliente involucra el trópico en su acepción más amplia como lugar del misterio y de la muerte: ese infierno verde de la novela *La Nieve del Almirante* ponzoñoso y maligno, devorador y propiciador de la enfermedad, el delirio, la visión y la locura de Maqroll.

En gran medida, el texto es gótico porque se construye a través de las características apenas enunciadas; corresponde, desde una perspectiva histórica, a la taxonomía de Ruskin y su ambientación –de las tierras bajas tropicales como el propio autor– revela la proximidad de Mutis con el *revival* gótico, el eclecticismo melancólico, la intencionalidad tardo romántica autónoma, consciente, hegeliana, ruinosa, aristocrática y decadente que emana de toda la obra poética y narrativa del autor colombiano.

⁵ Balza, J. y Medina, J.-R. “Maqroll y las batallas perdidas”, *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero II* (S. Mutis Durán, ed). Cali, Proartes, 1993, pp. p. 73.

⁶ Ruskin, John. *La natura del gotico*. Milano: Jaca Book, 1981, pp. 58-59.

La herencia cultural y la elección decimonónica resultan ser la consecuencia, para Mutis, de todo lo anterior y producen un conjunto coherente y creíble. Sin embargo, nótese que es él mismo al definir la característica narrativa de *La Mansión...* al desechar la expansión narrativa en forma novelesca y limitándose al género relato. Todo en el texto gira alrededor del hecho y no se desarrolla, como en el cuento, dentro de él. A diferencia de éste, todos los hechos y acontecimientos flotan en esa atmósfera enrarecida que genera la confluencia de lo real y lo irreal en ausencia de hechos sobrenaturales pero en presencia de un “humus” fantasmal. Esto le permite al poeta elaborar la narración con la más absoluta economía de recursos y de incorporar en total libertad las innovaciones que ofrece la escritura para el cine y concentrar en el frenesí erótico el punto más álgido que se libera en un desencadenamiento vertiginoso de los acontecimientos que llevan a la destrucción.

Realmente quise usar ciertos elementos de la novela gótica tradicional inglesa: la casa donde suceden cosas horribles y tremendas, un cierto tufillo demoníaco en todo, pero inmerso en el trópico. La historia que se cuenta es brutal, sumamente violenta, y es narrada en forma muy escueta. Había otra manera de escribirla que era desarrollando plenamente todo lo narrativo, pero no quise hacerlo así, primero porque soy un tremendo perezoso, segundo porque quería condensar la violencia lo más posible, producir un relato casi plástico dentro de lo tropical. (...) Claro (la violencia no está determinada por el ambiente) son de origen ético estos problemas. Y además el sexo y la corriente avasalladora de la pasión que destruye y descompone y se traba y arrasa con todo. Ese es el núcleo del relato⁷.

Esta hipótesis, además, viene corroborada por una visión diferente de lo gótico en Mutis, corroborada en los breves artículos de

⁷ Rodríguez Amaya, Fabio. “Le molte avventure di Maqroll el Gaviero. Incontro con Álvaro Mutis”. En: *Linea d'ombra*. Milán: VIII, n. 52, septiembre de 1990, pp. 24-28.

Olaciregui, Ruy Sánchez o Moreno Durán que relacionan lo gótico con la visión decimonónica naturalista de autores como Ruskin o Pugin. Según Ruy Sánchez:

La experiencia gótica: gozar y padecer la belleza de lo terrible (...) Lo “gótico” en la vegetación de Mutis, por donde viaja su personaje central, Maqroll el Gaviero, es la experiencia de lo terrible, la evocación de lo obscuro, la vista deseada de los muertos y la participación en sus penas, en sus guerras y amores⁸.

Moreno Durán, por otra parte, se lanza a rastrear el uso que Mutis hace del gótico en narradores europeos precedentes como Beckford, Fonthill y Maturin, sin embargo concluye asociando erróneamente la *Mansión...*, en clave histórico-arquitectónica, con el mito del falansterio de Fourier:

(...) ese ambiente sustraído a la lógica de la mirada convencional es el que equipara el escenario gótico con el falansterio [...]. Las historias góticas se gestan a espaldas de las multitudes que agobian con su moralidad las calles de la misma forma que los falansterios se arrojan el derecho de reinventar a su manera y también a espaldas de la ciudad un orden menos opresivo y arbitrario. En el caso de *La Mansión de Araucaíma*, lo gótico y lo falansterial se unen en un escenario común: un fértil campo bien defendido de la presencia de extraños⁹.

En realidad, la relación con Fourier sugiere más bien una lectura equívoca que histórica del falansterio ya que no se trata en absoluto del aislamiento romántico o de una isla separada de la realidad social, sino de una utopía urbana de protesta contra

⁸ Ruy Sánchez, Alberto. “La obra de Álvaro Mutis como un edificio mágico y sus rituales góticos de tierra caliente”, En: *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero* (S. Mutis Durán, ed). Cali: Proartes, 1998, pp. 63-65.

⁹ Moreno Durán, Rafael Humberto. “El falansterio violado”. En: *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero*, op. cit., 78-79.

las ciudades invadidas por fábricas y en desmedido crecimiento urbano debido a la industrialización¹⁰.

La estructura de la trama

Con parsimonia y lucidez Mutis pone en marcha, en una prosa perfecta y de aliento poético, una compleja máquina narrativa y apoya sus apuestas en la triada constitutiva: elementos/poética/aspectos, configurada por trece elementos, tantos cuantos son los fragmentos que componen el relato.

Para el efecto se sirve de una escritura narrativa rápida, sintéticamente descriptiva hasta el extremo, en que alterna la aceleración dada por frases cortas y anécdotas veloces a la lentitud de los sueños y a lo extremo de la síntesis. Una escritura narrativa que es realista, concreta y certera donde no hay espacio para psicologismos gratuitos o regodeos verbales y permeada por el indicio, la sugerencia y lo no dicho y en que no hay tampoco implicaciones lógicas ni racionales. Escritura narrativa sencilla con ánimo de ser objetiva y en ausencia de elementos sobrenaturales de la tradicional literatura fantástica

Los elementos constitutivos del relato son el lugar; la historia; el culto al pasado y la nostalgia del tiempo ido; la atmósfera tropical intensificada por el deseo portentoso y el placer epicúreo, sibarita u onanista; el conflicto perenne entre bien y mal, caos y paraíso, eros y tánatos; y, en fin, el sueño que deviene pesadilla.

¹⁰ Como el familisterio de Godin u otros experimentos utópicos –teóricos o llevados a la práctica– el falansterio no nace para recuperar la moral ciudadana a través de un ambiente autogestionado, sino que responde al debate urbanístico decimonónico nacido con las ciudades ideales como New Harmony de Owen o Icaria de Cabet, proponiendo la destrucción de la sociedad y su reestructuración de manera segmentada por edad, sexo, actividad en “falanges”... que, como en un sistema militar, son reunidas en una sola estructura que contiene todas las funciones. Este proyecto intenta reordenar de modo jerárquico tanto social como espacialmente el problemático orden generado por la revolución industrial con su proliferación de fábricas en el tejido urbano.

El núcleo constitutivo es la poética de la des-esperanza, central en la totalidad de la obra poética y narrativa de Mutis¹¹.

Los aspectos constitutivos del relato son: el anacronismo; la nostalgia; la re-visitación de la historia; la melancolía del esplendor histórico; la soledad y el aislamiento espiritual; en fin, la búsqueda de un refugio y de un centro, después de una entera vida marcada por la derrota.

En la *Mansión* se congregan seis personajes cuyas vidas están unidas por el fracaso, el más absoluto deterioro y reglamentadas por principios férreos que conforman un orden que se apuntala en uno de los apóstrofes de Don Graci amo y señor de la Mansión que es simultáneamente invocación, admonición y ley para sus moradores:

Si entras en esta casa no salgas.
Si sales de esta casa no vuelvas.
Si pasas por esta casa no pienses.
Si moras en esta casa no plantes plegarias¹².

Ángela, séptimo personaje, rompe ese orden clausurado pero es en la Machiche en quien se concentra, por su frenesí extremo y su condición dominadora, la energía desencadenante de los eventos que condenan la Mansión y sus moradores al desastre definitivo y a la devastación última.

La Mansión de Araucaíma aparece estructurada de manera simple y lineal, nacida como relato y reelaborada a modo de guion, como requerido por el propio Buñuel:

También me dijo que quería hacer [de *La Mansión*...] una película, y en realidad se entusiasmó con el proyecto. Le pedí que me permitiera reescribirla, pues lo que yo había

¹¹ Se recuerda la memorable conferencia de La Casa del Lago, de Ciudad de México “La des-esperanza” impartida en 1965 y publicada ese mismo año en *Revista UNAM, HOY EN MUTIS, ÁLVARO. OBRA LITERARIA. PROSAS*, BOGOTÁ: PROCULTURA, 1985, pp. 189-202.

¹² Cf. Nota 3. Importante es señalar que los apóstrofes líricos (o máximas filosóficas) son pronunciadas por tres oficiantes: don Graci (un mestizo), el Fraile (un blanco) y el Sirviente (un negro), las últimas a modo de retahíla macumbera.

hecho era llevarle un primer tratamiento para demostrarle que sí se podía. La pulí y la trabajé pensando en la pantalla grande. Creo que el lector puede darse cuenta de eso; primero están los personajes, luego los hechos y después la descripción del escenario (Mutis en Quiroz, 193:95).

Mutis construye el relato en trece cuadros breves y, con el encabalgamiento de tres sueños voluntariamente anti-narrativos y voluntariamente cinematográficos¹³ siete personajes (seis habitantes de la Mansión y la “víctima”) y un escenario en torno a cuatro categorías. Toda la narración gira alrededor de la Machiche erigida a sacerdotisa de la lujuria, oficiante del mal y tejedora de intrigas y contubernios.

1. Presentación de los personajes¹⁴

- *El guardián*, Paul: ex-militar apátrida, manco de un brazo, mercenario de oficio pero fiel a su patrón. Su labor es controlar las entradas y salidas de la Mansión. Teme al dueño, odia al sirviente, cela a la Machiche.
- *El dueño*, don Graci: ex-pedófilo, obeso y sentencioso, pederasta y onanista, mecenas corrupto y manipulador, con grandes ojos oscuros y acuosos.
- *El piloto*, Camilo: ex aviador y autor de malas canciones, de frente estrecha y cabello hirsuto; galante e impotente.

¹³ El único precedente en la literatura colombiana (otro es, por ejemplo, el de Juan Rulfo en la mexicana) es el de Álvaro Cepeda Samudio, contemporáneo de Mutis, quien en su breve obra narrativa *Todos estábamos a la espera* (Cuentos, 1954), *La casa grande* (Novela 1962) y *Los cuentos de Juana* (1972) experimenta todas las técnicas innovadoras y precursoras de la nueva novela latinoamericana.

¹⁴ Por la suma síntesis en el relato cabe evocar al mismo Mutis en la poesía “Caravansary”: “¿Quién convocó aquí a estos personajes? / ¿Con qué voz y palabras fueron citados? / ¿Por qué se han permitido usar / el tiempo y la substancia de mi vida? / ¿De dónde son y hacia dónde los orienta / el anónimo destino que los trae a desfilar ante nosotros?”.

- *La Machiche*¹⁵: opulenta y frutal, terrible y mansa, protectora de la casa, su labor consiste en mantener el orden entre los cohabitantes; ninfómana, mantiene relaciones con el sirviente y el guardián, seduce y abandona a Ángela. Dotada de una malignidad sofisticada la Machiche, con su piel blanca, su cuerpo abundante y su condición de mujer “frutal”.

Sueño de la Machiche: viaje metafísico y álgido a un hospital, por el cual se advierte el presagio de la muerte.

- *El fraile*: anti-místico y anónimo jesuita de buena presencia, apóstata y autor de plegarias: su labor consiste en llevar la contabilidad de la casa y es el único que posee armas.

Sueño del fraile: carrera continua y obsesiva por un pasillo mutable de lógica borgiana.

- Ángela: muchacha de diecisiete años bella y sensual, rubia y actriz mediocre de cine en busca de fortuna. Irrumpe en la Mansión como “intrusa”, mantiene relaciones fallidas con el piloto, el fraile, el criado y, en fin, con la Machiche. Es la víctima.

Sueño de la muchacha: carrera en bicicleta a través de una plantación de limoneros que finaliza en una iglesia teatral con el dueño vestido con hábitos de virgen bizantina.

- *El criado*, Cristóbal: gigantesco negro haitiano de carácter dulce pero circunspecto y potencial asesino. Es fiel al dueño, amigo del fraile, amante de la Machiche, seduce a la muchacha, exagera su sexualidad y odia al guardián.

¹⁵ Del maya *chicha* y éste del náhuatl *chichihuali* –“pecho, mama de nodriza y también la misma nodriza” (VVAA, 1982:224) y *chichi* “pecho, teta, ubre (...) nodriza, criandera” (Santamaría, 1983:377). Méx. Dicho de una persona: muy blanca o rubia. Es también un árbol exótico, tropical de América. Es el nombre común del *Lonchocarpus spp.* En México Pablo Machiche fue un general revolucionario (Bavispe-Sonora, 1880-Mineral” El tigre”, 1929) conocido como el “El último guerrero” o “Mero León de la Sierra”.

Las relaciones entre ellos son visiblemente sórdidas, por momentos contrastantes y a veces paralelas. A través de los contados indicios que brinda la narración se crea un clima dominado por la circunspección y la sospecha así como por una fogosa y transgresiva libido que denota la seguridad con que el autor trata la irracionalidad de los personajes y de la historia misma.

2. La casa

Pertenece a la tipología de la cabecera de hacienda –en este caso, de una plantación de café y caña de azúcar– con funciones representativas, comerciales, de vivienda y de granja, a cargo de una o más estructuras subalternas en una finca, fonda, cortijo o latifundio¹⁶. Indicadores espaciales que definen el ámbito latinoamericano son, entre otros, la existencia del trapiche y del río Cocora¹⁷ donde, en el lugar de confluencia con el Coello, se situaba la hacienda de la familia Mutis y lugar de “nacimiento” de su poesía y de los vagabundeos de Maqroll el Gaviero. Mas lo importantes es la elaboración del gótico por parte del poeta colombiano quien asume el gótico como la dramatización de una arquitectura real y familiar y como fabulación de una arquitectura:

Bueno, *La Mansión de Araucaíma* es una representación de la finca nuestra de Coello, es la misma casa de hacienda, típica casa de hacienda cafetalera con sus grandes terrazas donde se seca el café, donde se cuelgan las hamacas, donde pasaba yo inmensas, larguísimas sesiones de lectura, en ese clima delicioso hasta llegar la

¹⁶ En la arquitectura urbana no tropical, no es posible realizar una diferenciación entre villa y cortijo; el propio término granja resulta inadecuado, porque en la cabecera de hacienda no se hospedan los inquilinos sino los propietarios y desarrolla funciones tanto agrícolas como representativas sin asumir jamás la tipología de la villa; no debe confundirse, por tanto, con una mansión colonial de arquitectura rural ni con la expresión colonial del poder ciudadano.

¹⁷ Molino para extraer el jugo de algunos frutos, como la caña de azúcar. *Cocora* era el nombre de una princesa quimbaya, hija del cacique Acaime, y cuyo significado es *estrella de agua*.

noche y prender las lámparas Coleman con las cuales era un poco difícil leer. Este [libro] es un homenaje que yo le hago a Coello¹⁸.

La Mansión, de ladrillo enlucido con balcones, pilastras alineadas y tejado de azulejos, se alza en dos plantas y está configurada por una cadena de tres patios conectados por un balcón corrido que permite una independencia total entre los dos pisos.

El guardián ocupa una de las seis habitaciones de la planta superior en el primer patio, la Machiche y el piloto comparten el segundo patio y en el tercero se hospedan el criado, el fraile y el propietario:

La mansión tiene esta condición que tienen los castillos en los relatos góticos, está al margen del tiempo, no se desgasta, no se usa, es intocable, no se deteriora y es una residencia del mal, donde se oficia el mal. El mal puro, absoluto. Allí no suceden sino hechos que están vinculados a una noción total y absoluta del mal¹⁹.

3. Los hechos

El guardián permite, violando las normas de la Mansión, el ingreso de la muchacha quien llega al segundo patio y la Machiche la acoge en su habitación las dos primeras noches. Encuentra al piloto impotente quien despierta su sensualidad y pasa algunas noches con él sin encontrar satisfacción. A continuación, se instala en el tercer patio, en un estudio contiguo al del fraile, con el que tiene una relación pasional hasta que el criado, incitado por don Graci, la seduce. La Machiche, a sabiendas de la ruptura del equilibrio en el microcosmos de la Mansión a causa de las relaciones de la muchacha, decide anularla: la conquista, la posee, la obliga a abandonar cualquier otro interés o placer

¹⁸ Rodríguez Amaya, Fabio. "Le molte avventure di Maqroll el Gaviero. Incontro con Álvaro Mutis", op. cit.

¹⁹ *Ibíd.*

y, después de haber cultivado sus más recónditas emociones y pasiones eróticas, la abandona con indiferencia. La muchacha, desesperada y desconcertada, se suicida.

4. El funeral

El fraile y el propietario se encargan de lavar el cuerpo de la muchacha mientras que el guardián y el criado cavan la tumba. El piloto, sediento de justicia por el complot de la Machiche, le dispara con la pistola del fraile. El criado sale corriendo al oír los disparos y, al ver a la Machiche agonizando, se tira sobre el piloto y lo asesina a golpes de pala. El cadáver del piloto es incinerado en el horno del trapiche, mientras que los de la Machiche y la muchacha son enterrados por el fraile y el guardián en la misma tumba recién excavada. El criado se refugia en su habitación para invocar al alma de la Machiche con un himno candomblé entremezclado de modo paradójico con una imagen de Víctor Manuel Tercero. A continuación, se va de la casa con don Graci. Los sigue el guardián dos días después. El fraile es el último en abandonar el edificio y clausurarlo definitivamente. Los últimos habitantes de la Mansión serán el viento helado que anuncia las grandes lluvias, el abandono y, por último, el olvido.

Si en la primera parte el autor interpola los sueños de los tres personajes principales, contribuyendo a una percepción sincrónica y estática del espacio, en la segunda parte será la acción, con su aceleración progresiva, diacrónica y dinámica, la que marque la trama. Aquí se advierte otro elemento definitivo del género gótico: conjugar realidad e irrealidad, vigilia y sueño, fuga y evasión. Ruptura del orden y evasión total con una controlada y sabia aplicación de la estética del exceso, tan personal en Mutis.

De hecho, las visiones de marcada influencia surrealista y onírica contribuyen a crear un clima de espera opresiva que termina en la tradicional catarsis homicida. No existe ningún conflicto entre las dos formas narrativas porque alternar la

linealidad vertebrada de forma lúcida y las imágenes oníricas no significa alterar la diacronía narrativa, sino simplemente ampliar la caja de resonancia ambiental de la tensión que precede al delito.

Los sueños tienden a colocarse en medio de un imaginario arquitectónico laberíntico cuyo movimiento es anulado por lo absurdo de los hechos o por la perpetua repetición: en el sueño del fraile la repetición perpetua del pasillo, que aparece cada vez como la percepción real de un ambiente soñado anteriormente, alude a los interminables caminos del saber; en la visión de la chica, la ruinoso iglesia abandonada y la búsqueda de la absolución por parte del propietario travestido de madonna bizantina sugieren la salvación a través de la religión y conducen hacia el imaginario místico del *revival* gótico; el hospital visitado por la Machiche en sueños, retoma el clásico presagio de la muerte, tema típico de Mutis, que vale la pena comparar, por ejemplo, con el poema “El hospital de los soberbios”²⁰.

Una vez creado este ambiente enrarecido pero lleno de presagios, la entrada de la muchacha resulta sorprendente porque rompe con las expectativas del género: no se trata de una doncella inocente, que en la novela gótica es acogida en un castillo siniestro, sino de una mujer joven y rubia como de *Alicia en el País de las Maravillas*. Una muchacha llena de iniciativa que desbarata el orden pre-establecido tan bien segmentado, capta el interés de todos y cada uno de los personajes y termina suicida causando su propia destrucción. La autenticidad de que se hablaba al comienzo se verifica, siempre y ante todo, a nivel textual por el exacto uso de los indicios y de los marcadores lingüísticos y por el escrupuloso montaje que en este caso hace que confluyan literatura y cine en un texto que descuella por ser escueto y sencillo.

²⁰ Poema publicado en “Reseña de los Hospitales de Ultramar”, *Mito*, año I, #2 Junio-Julio 1955 (pp.72-76); a continuación como “Memoria de los Hospitales de Ultramar” en *Mito*, año V, #26, Agosto-Septiembre 1960 (pp.103-110); finalmente en *Summa de Maqroll el Gaviero (poesía) 1947-1970*, Col. Insulae Poetarum, Barcelona: Seix Barral, 1973 (p. 149) y sucesivamente en todas las ediciones de la poesía del autor.

La arquitectura

1. El entorno

La Mansión se levantaba en la confluencia de dos ríos torrentosos que cruzaban un valle sembrado de naranjos, limoneros y cafetos. La cordillera, alta, de un azul vegetal profundo, mantenía el valle en sombras en una secreta intimidad vigilada por los grandes árboles de copa rala y profusa floración de un color púrpura, que nunca se ausentaba de la coronada cabeza, que daba sombra a los cafetales. Una vía férrea construida hacía muchos años daba acceso al valle por una de las gargantas en donde se precipitaban las aguas en torrentoso bullicio.

Un ambiente exuberante pero siniestro envuelve el edificio, en un valle dominado por la sombra de la cordillera, donde los cálidos colores dominantes, en apariencia el amarillo y naranja de los limoneros y naranjos, son anulados por el azul oscuro de la vegetación producido por las sombras y un inquietante púrpura que cubre el horizonte. Severo Sarduy pone de relieve que en los cuentos de Mutis, la teatralidad:

...del sitio idílico original, esplendente como (...) las minuciosas miniaturas de los faisanes y los gansos, (se transforma) en un chirriante infiernillo donde los crímenes se encadenan con una mecánica crapulosa y puntual.

2. La Mansión:

El edificio no parecía ofrecer mayor diferencia con las demás haciendas de beneficio cafetero de la región. (...) se advertía que era bastante más grande, de más amplias proporciones, de una injustificada y gratuita vastedad que producía un cierto miedo. Tenía dos pisos. Un corredor continuo en el piso superior rodeaba cada uno de los tres patios que se sucedían hasta el fondo [...]. En el piso alto estaban las habitaciones, en el bajo las oficinas, bodegas y depósitos de herramientas. En los patios empedrados

retumbaba el menor ruido (...). No había flores (...). Las habitaciones del primer patio estaban todas cerradas con excepción de la que ocupaba el guardián (...). Los otros cuartos, cinco en total, servían para albergar viejos muebles, maquinaria devorada por el óxido y cuyo uso era ignorado por los actuales ocupantes de la casa (...).

La “cabecera de hacienda” evidencia la vitalidad de un grupo social articulado y cohesionado, la clase latifundista, la continua actividad campesina y la relación con la tierra. Mutis, en cambio, otorga a la Mansión una naturaleza austera, decadente y solitaria que limita a los habitantes a un sistema jerárquico sometido al propietario que organiza las funciones y delega los trabajos. A la apertura al cielo de los patios se contrapone la cerrazón de los espacios abandonados; a la hospitalaria grandeza del edificio, su asombrosa vastedad; al blanco del yeso de los muros, el óxido y la herrumbre de la maquinaria abandonada; al cuidado patio y su vitalidad, la ausencia de flores y el silencio.

La evidente necesidad de vinculación con un imaginario gótico transforma por completo el estilo arquitectónico, aproximándolo más a un sistema monástico²¹ –en la soledad y el silencio– que a un castillo o falansterio cuya imagen, se recuerda, puede ser militar pero no medieval.

La relación de Mutis con la arquitectura decimonónica se verifica a través de otros parámetros: el *revival* de la arquitectura medieval nace en países con fuerte tradición gótica, en oposición al neoclasicismo académico; pero, como argumenta Patetta, intenta:

(...) dar vita ad una Architettura <nuova e moderna>, rispondente alle esigenze di sincerità e di praticità, e alle più aggiornate concezioni di <progresso>. (...) In Inghilterra

²¹ Piénsese en la tipología arquitectónica monástica de la Orden de los Cartujos, sobre todo a partir del siglo XIV y, como modelos, en el Monasterio de Santa María de El Pualar en la Comunidad de Madrid, la Cartuja de Pavia en Italia o La Grande Chartreuse en Isère, Francia.

(...) all'inizio dell'ottocento il revival gotico prende corpo su tre problemi di fondo: - l'opportunità di far cessare le alterazioni e i restauri «scorretti» delle grandi cattedrali gotiche; – la definizione di uno stile rispondente all'esigenza di un rilancio della religiosità (...); la volontà di rilanciare uno stile nazionale, tutto inglese e orgogliosamente esente dagli influssi della tradizione accademica francese e italiana²².

La arquitectura *revivalista*, en consecuencia, conjuga diversas posibilidades constructivas gracias a las innovaciones tecnológicas del nuevo periodo histórico con el deseo de conservar el patrimonio anglosajón y de recuperar una tradición histórica y literaria, inspirada por el neo-misticismo religioso y la oposición al racionalismo académico. El imaginario que deriva de todo ello no sólo proviene del romanticismo burgués, sino que refleja una época en plena transformación industrial que descubre en ese preciso momento el valor de la preservación de la memoria histórica. El auténtico imaginario arquitectónico gótico decimonónico resulta mucho más acorde con su propio tiempo de lo que podríamos imaginar: es un *modus odiernus*, no un anacronismo, es el resultado de una gran aceleración histórica, que en literatura sólo han sabido percibir y recrear unos pocos y grandes autores.

Es precisamente el imaginario arquitectónico y espacial (la mansión, la hacienda, el entorno, la tierra caliente, el trópico) el elemento que cumple la función de código a través del cual Mutis incorpora lo esencialmente gótico al relato: la angustia, el misterio, la destrucción, más sobre todo, el sentido de viaje destinado al descubrimiento de la interioridad. De ahí, posiblemente, la esencialidad narrativa de *La Mansión...* Posiblemente porque la literatura –como producto de la memoria y actividad generadora

²² “(...) dar vida a una arquitectura ‘nueva y moderna’ que responda a las exigencias de sinceridad y sentido práctico, y a la concepción actual de ‘progreso’ (...). En Inglaterra (...) a comienzos del siglo XIX, el *revival* gótico se corporeiza sobre tres problemas de fondo: la oportunidad de acabar con las alteraciones y restauraciones incorrectas de las grandes catedrales góticas; la definición de un estilo que responda a las exigencias de una renovación de la religiosidad [...]; la voluntad de dar énfasis a un estilo nacional, plenamente inglés y orgulloso de carecer del influjo de las tradiciones académicas francesa e italiana” En: Patetta, Luciano. “Medievalismo e Revival Gotico” En: *Storia dell'architettura- antologia critica*. Milano: Etas Libri, 1983, p. 220.

de memoria— obliga a monumentalizar los espacios que propone e inventa a través de las obras. Podría suceder, como de hecho sucede, que los espacios de la historia resulten siendo sublimados —a través de la memoria y la palabra— y transformados en verdaderos monumentos. El narrador que atraviesa espacios urbanos, arquitecturas y metrópolis, de hecho las traduce. Traducir es traducirse y traducir para traducirse también es “convertirse en alguien diferente”: objetivo último del viaje. Este es otro rasgo en común entre el texto literario y el imaginario arquitectónico, ya que la civilización actual es una civilización de la traducción en que a través de la tecnología de la imagen, de la televisión, de la máquina, todos resultan traducidos.

Todo esto ocurre probablemente porque la obstinación por traducir —en condiciones sociales, de hecho, alienadas por la tiranía de las exigencias de lucro y consumo del sistema capitalista— busca la valoración de espacios cada vez más homologados que similares, dentro de los cuales la narración, la comprensión, las preguntas (precisamente el viaje) pierden el sabor del descubrimiento y la utopía. Aniquilando el mito del descubrimiento, de la aventura y del Edén: la estación de origen ya no es deseable (no genera ninguna nostalgia, al contrario de la relación entre viaje y narración desde el siglo XVIII y más precisamente a partir de la novela gótica y sentimental) y la estación de destino es detestable.

Como consecuencia, el viajero como si supiera lo que le va a ocurrir prepara la maleta, el equipaje, la cámara y la guía que son símbolos de la previsión. Y se regresa del viaje, sin un verdadero enriquecimiento, cargados de fotos, *souvenirs* y recuerdos frágiles. En esta aventura el tiempo permanece como residuo, como abstracción, precisamente porque la narrativa y la arquitectura siempre tienen más exigencias espaciales y organizativas que el espacio. No que el tiempo. El resultado es la muerte del ‘viaje’ como experiencia enriquecedora.

El viajero romántico, por el contrario, tiene como objetivo el enriquecimiento personal. Con él, con Hegel, el viaje se convierte en ciencia de la experiencia, se transforma

en fenomenología del espíritu, en conciencia. Cuando muere el espíritu —y dios y los demás son asesinados por el colonialismo— desaparece el Edén y no queda nada más por descubrir. Nada que, visto y conocido, contribuya a enriquecerse. Desde ese momento, el viajero moderno, como Ángela, viaja sin ninguna finalidad. Ella, como los actores de *La Mansión de Araucaíma*, resulta condenada al laberinto de la Mansión.

Es posiblemente este uno de los aspectos más innovadores del relato de Mutis, pues el autor colombiano, en su actualización del gótico, trata de historia de seres humanos, de personas y no de personajes. *La Mansión de Araucaíma* es la elaboración de una historia en que los protagonistas, como en la historia de las personas de la cotidianidad, son seres de carne hueso. Y al serlo son la soledad, el desamor, la muerte, la vida, el dolor, la angustia y ese catálogo de las pasiones frías y cálidas de los seres humanos y de la historia, como el odio y la lujuria, el amor y la desesperanza que constituyen la materia prima y la materia última de un individuo, de un grupo, de una sociedad. En suma, de la poesía, de la gran literatura de todos los tiempos.

Mutis ha asimilado la lección del mejor gótico clásico y, aplicando modalidades poéticas muy personales, y al asumir sus apuestas iniciales, lo ha trasegado en un texto en grado de velar-revelar-desvelar la constitución polifacética del ser americano. Un relato gótico de estas características no puede acontecer ni en Otranto ni en Cardiff pero la acertada invención poética de Mutis, puede estar en cualquier parte sin que cambie su esencia. Posiblemente, como afirma el escritor colombiano Julio Olaciregui, porque “el gozo discreto que depara la lectura de sus obras se debe tal vez al doloroso pero saludable reconocimiento de nuestro gran mestizaje, razas del diablo y anhelos divinos, brumas de la selva virgen y losange de antiguos castillos medievales”²³.

²³ Olaciregui, J. “El sueño gótico de Mutis” En: *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero*, op. cit., p. 95.

NAUFRAGIO, MEMORIA Y NOSTALGIA EN LA ÚLTIMA ESCALA DEL TRAMP STEAMER

Alexander Salinas Castaño
Universidad Santiago de Cali, Colombia

*Es así como trabaja
el olvido: nuestros
asuntos, de tan
nuestros, pasan a ser
extraños por obra
del poder mimético,
engañoso y constante
del precario presente.*

Álvaro Mutis.

Dijo alguna vez Gabriel García Márquez sobre Mutis: “la obra completa de Álvaro Mutis, su vida misma, son las de un vidente que sabe a ciencia cierta que nunca volveremos a encontrar el paraíso perdido. Es decir: Maqroll no es sólo él, como con tanta facilidad se dice. Maqroll somos todos”¹. Estas palabras señalan tres cosas de particular interés. La primera, que Maqroll el Gaviero, es quizás el personaje, tema, o asunto central en la obra del escritor bogotano, sobre el que más se habla y el que mejor representa aquello que algunos llaman universo literario del autor. La segunda, quizás más atrevida e interesante que la

¹ García Márquez, G. Publicado el 16 de diciembre de 2001 en el diario *El País*. Texto tomado de <https://www.elpais.com.co/entretenimiento/cultura/mi-amigo-mutis-homenaje-de-garcia-marquez-al-poeta-alvaro-mutis.html>, el 28 de junio de 2018.

primera, es que dicho personaje encierra tanta universalidad, tanta complejidad atractiva y atrayente, que no sólo representa al autor a manera de doble, sino que permite tal representación de actitudes humanas en general, de anhelos y circunstancias que el lector puede sentir como suyas, como propias. Pero la última, que en palabras de García Márquez es la primera cosa dicha, señala quizás la razón por la que el tono de sus historias, al menos las de su novelística, se sumerge ineluctablemente en los mares de la nostalgia y de la soledad.

Así es la historia referida en *La última escala del Tramp Steamer*² y así nos la vislumbra el mismo narrador a manera de juicio sobre su propio oficio como escritor: “Me contaron que usted es escritor –se dirigió a mí con una curiosidad a flor de piel– ¿Qué escribe? ¿Novelas o poesía? A mí me gusta mucho leer pero sólo cosas románticas ¿Lo que usted escribe es muy romántico?” No supe muy bien qué contestarle. La tensión era grande. Opté por la verdad. Hubiera sido idiota pensar que el diálogo podía tener el más improbable futuro. “No –le respondí–, tanto los poemas como los relatos acaban saliéndome más bien tristes”³.

Cabe señalar aquí que, contrario a lo planteado arriba sobre la popularidad de Maqroll, esta es una historia que no le da carga protagónica, más allá de una breve aparición para proponerle un negocio al capitán vasco Jon Iturri que sí vivirá las desventuras, y de algunas referencias de Abdul Bashur y de Warda a dicho personaje. Sin embargo, los protagonistas del viaje, en toda la extensión del significado, conservan esa característica señalada anteriormente y que les otorga cierta universalidad a su condición y a su periplo por el mundo.

La situación que da apertura a la historia, una coincidencia, azarosa, improbable, es definida por José Cardona López de la siguiente manera: “Un hombre, viajero inveterado por razones de su vida profesional, en diferentes lugares del mundo

² Mutis, Álvaro. *La última escala del Tramp Steamer*. Bogotá, Colombia. Biblioteca El Tiempo, 2003.

³ *Ibid.*, p. 29.

se encuentra con un *tramp steamer* de bandera hondureña”⁴. La historia contada tiene dos grandes bloques distribuidos en ocho apartados sin numerar. El primer bloque nos cuenta precisamente los cruces de este personaje narrador con el barco carguero, destartalado y en ruinas, en cuatro latitudes muy diversas: Helsinki, Punta Arenas, Kingston y San José de Amacuro, en el delta del Orinoco. El segundo bloque se encarga de mostrarnos como este narrador conoce, también bajo una circunstancia azarosa e imposible a Jon Iturri, marinero vasco que resulta ser el capitán de aquel Tramp Steamer ruinoso y quien al enterarse de que su interlocutor conocía de vistas al barco, decide contarle su historia de amor con Warda, hermana de Abdul Bashur, y propietaria del buque que en ese momento hermanaba a capitán y narrador por simpatía con su condición de viejo saurio a punto de extinguir.

Este narrador, del que no conocemos su nombre, pero que muchos asumen como un alter ego de Mutis, ya anunciaba que dicha historia, la referida por Iturri a sus oídos en medio de una maniobra fluvial y al sabor de jarras refrescantes de Vodka con jugo de pera, era la misma historia de amor que míticamente se cuenta desde los tiempos primeros:

Ojalá, con mi ninguna destreza, no se pierda aquí el encanto, la dolorosa y peregrina fascinación de estos amores que, por transitorios e imposibles, algo tienen de las nunca agotadas leyendas que nos han hechizado durante tantos siglos, desde Príamo y Tisbe hasta Marcel y Albertine, pasando por Tristán e Isolda⁵.

Es pues una historia de amor, una historia trágica, cuyo final es la muerte o la desgracia. Lo anuncian las referencias que, a manera de analogía o de imagen poética construye el narrador escritor de la obra. A través de su relato, asistimos pues a la

⁴ Cardona, José. “La última escala del Tramp Steamer: el doble, y de nuevo la errancia y el deterioro en una *nouvelle* de Álvaro Mutis”, en: *Estudios de Literatura Colombiana* No. 11, julio-diciembre, 2002, pp. 30-38.

⁵ Mutis, Álvaro. *La última escala del Tramp Steamer*, op. cit., p. 12.

historia que cuenta la vida y naufragio de un pequeño Tramp Steamer llamado *Alción* y al mismo tiempo, o quizás debido a ello, presenciamos también el recuerdo noctámbulo del amor fugaz entre Jon Iturri y Warda y la marea que se lo llevó todo para dejarlo sin ganas ni futuro, con pulso pero sin vida alguna. Es pues la historia de un naufragio, vista desde los ojos de un hombre que no tiene patria, pues no tiene puerto y contada a otro que comparte con el primero esa extraña condición de ser exiliado del mundo, de sentirse ajeno al actuar de los demás.

Esa hermandad, esa común condición de errantes, viejos y trajinados es lo que une desde el comienzo al narrador, a Iturri y al propio Tramp Steamer. Ya Aleyda Gutiérrez Mavesoy lo señala cuando afirma que este pequeño barco actúa como elemento aglutinante y como puente entre los personajes de la novela: “Un barco acabado, navegando de puerto en puerto, sin saber con certeza si llegará al destino previsto”⁶. Tal condición pone de manifiesto ciertas características que simbólicamente encarna el *Alción*. En primer lugar, ha recorrido el mundo en viajes incontables, pues su historia se queda en el óxido que lleva a cuestas y del que no se enteran quienes cargan y descargan sobre sus espaldas. En segundo lugar, ha llegado a un punto en su vida útil que resulta incierto para su continuidad, como si lo vivido pesara más que lo por venir. Pues estas dos condiciones son tal vez las que llevan dentro de sí el narrador y el marinero. Digo el narrador pues éste lleva una vida itinerante que pareciera seguir los pasos del barco, no porque lo aceche sino porque al igual que el pequeño carguero, no sabe nunca dónde estará mañana. Así las cosas, al verlo por primera vez siente un gran impacto dado el contraste entre su lento andar (el del barco) y la inmensidad del paisaje, impacto que evolucionará con cada encuentro hasta convertirse en una admiración fraterna, fuerte y leal.

⁶ Gutiérrez, Aleyda. “Tres destinos, tres salidas a la modernidad en *La última escala del Tramp Steamer* de Álvaro Mutis”, en: *Hojas Universitarias* #61. Universidad Central. Bogotá, 2009, p. 174.

Esas palabras me dolieron en lo más hondo de mis sentimientos de anónimo partidario del carguero que conocí entrando al puerto de Helsinki, con la serena e imponente dignidad de los grandes vencidos. ¿Qué sabría este oficial barbilindo, enfundado en su impecable uniforme recién almidonado, de las vanas y secretas proezas del venerable Tramp Steamer, de mi querido *Alción*, patriarca de todos los mares, vencedor de tifones y tormentas, cuyas amarras habían sido solicitadas en todos los idiomas de la tierra en perdidos puertos de aventura?⁷

Así de íntimo era el barco para el narrador que nunca jamás puso pie en él. Pero tal vez esta misma condición, la de viajante incansable, maltrecho pero no rendido, fue la que le permitió también acercarse a su capitán, a Jon Iturri, aún sin saber que los hermanaba la historia del barco:

A veces un detalle así nos instala en plena cordialidad sin que sepamos muy bien las causas. No es extraño. El compartir, así sea fugazmente, un paisaje o un lugar de nuestra infancia, nos hace sentir en familia. Y esto es, claro, más acentuado en quienes andan por el mundo sin asidero ni residencia establecida. Era nuestro caso: él, por su condición de marino, yo, por haber cambiado tantas veces de país, siempre por circunstancias ajenas a mi propia voluntad⁸.

Es el espejo de la propia existencia. El narrador escritor ve en el Tramp Steamer, primero, y en Jon Iturri, después, a dos semejantes dignos de su cariño y su comprensión. Por eso es tan cómodo para él ver pasar a lo lejos el pequeño carguero en medio del frío impensable de Helsinki, o escuchar el relato del vasco a lo largo de noches enteras. Él, que no soportaba mucho tiempo con otros compañeros de viaje o trabajo, que prefería huir de

⁷ Mutis, Álvaro. *La última escala del Tramp Steamer*, op. cit., pp. 53-54.

⁸ *Ibíd.*, p. 63.

experiencias colectivas y conversaciones anodinas, queda absorto y encantado en presencia de estos dos compañeros de viaje, de lucha y de naufragio.

También coinciden en cierta manera de tomar los acontecimientos que les propone su constante errar por el mundo. En la primera conversación que entablan Jon y el narrador, se delata la opinión común que poseen en cuanto al triunfo del azar sobre el arbitrio en la conducción de los hechos y de las vidas de los hombres: “Un ligero escalofrío me recorrió la espalda. Hay coincidencias que, al violar toda previsión posible, pueden llegar a ser intolerables porque proponen un mundo donde rigen leyes que ni conocemos ni pertenecen a nuestro orden habitual”⁹. Y más adelante continúa:

Iturri permaneció largo rato en silencio. Tampoco yo tenía deseos de hacer ningún comentario. Cada uno, por su lado, tenía que reordenar los elementos de nuestra reciente relación y el vertiginoso tráfico de fantasmas despertados por obra de un azar casi inconcebible. Cuando supuse que, por esa noche, el diálogo no proseguiría, le escuché decir en voz baja: “Anzoátegui, el guardacostas se llamaba Anzoátegui. ¡Dios mío!, qué caminos escoge la vida. Y uno que piensa tenerlos a su arbitrio”¹⁰.

José Cardona señala que esta reacción obedece no sólo al descubrimiento de su historia común con el Tramp Steamer, sino a que también coinciden en gustos, lugares y experiencias estéticas que determinan su “parentesco” desde mucho tiempo atrás¹¹. Así mismo, Aleyda Gutiérrez interpreta a Jon Iturri como un hombre que:

...encarna la triste derrota del hombre y sus acciones que lo aproximan a una vivencia romántica, pero que sólo le

⁹ *Ibíd.*, p. 73.

¹⁰ *Ibíd.*, p. 74.

¹¹ *Ibíd.*, p. 34.

sirve para escapar del tiempo y del espacio por un periodo corto de su vida; escapar del mundo estoico para permitirse una mirada romántica de la vida, una vida nueva llena de sentido. Para finalmente desembocar en un escepticismo que encuentra su redención mínima pero cierta, la verdad que descansa en el recuerdo de su amada, y la certeza de haber vivido un momento de dicha efímera (...) ¹².

Es ese escepticismo el que actúa como agente de confianza para solidificar la relación apenas naciente entre el escritor innombrado y el marinero vasco. Pero es también una especie de actitud estoica que el mismo narrador, e incluso el capitán Iturri, le atribuyen al *Alción*, en un ejercicio de personificación declarado desde el comienzo de sus relaciones con el barco, para explicar su “terquedad” ante los embates de las mareas y los vientos que enfrenta en su trasegar, como si el barco mismo no oyera o hiciera caso omiso a los comentarios descalificadores de quienes lo ven cruzar por los puertos con su andar cansado, ruidoso y tardío. Estoicismo que se le atribuye para considerarlo también uno de los suyos, un exiliado más del mundo y de sus reglas. Por eso es que Iturri afirma al respecto: “Así que el pobre Tramp Steamer, que durante varios años ni siquiera nombre completo llevaba en la popa, acabó siendo para usted casi tan cercano y obsesivo como lo fue para mí” ¹³.

No uno sino tres. Tres saurios heridos que vagan sin rumbo fijo esperando caer con un estertor ruidoso sobre su andar trashumante. Ese es el lazo que une al narrador, al capitán y al barco, esa es la imagen que se multiplica, que se desdobra en uno y en otro hasta hacerlos ver unidos y unificados, un solo ser que es los tres, que es todos los hombres, como diría

¹² *Ibid.*, pp. 171-172.

¹³ *Ibid.*, p. 74.

Borges¹⁴. Porque el destino de uno pasa a ser de los tres, porque los tres son lo mismo en el puerto y en medio del mar. Por eso, el naufragio también será un final compartido.

La caída y el fracaso forman parte de la obra de Mutis y por ello sus personajes la viven como parte de su existencia. Precisamente Maqroll, su personaje central, es ya muy amigo de dicha condición, no menos conocida para Abdul Bashur. Al respecto, José Manuel Camacho Delgado, afirma: “Maqroll, tanto en la poesía como en la narrativa, aparece como un trashumante agotado, viajero errante que encarna la voz del ser derrotado, condenado al fatalismo, incansable soñador que emprende todo tipo de travesías descabelladas por geografías inciertas”¹⁵.

Y más adelante continúa:

Maqroll vive condenado a ciertas caídas que se repiten de forma cíclica y sistemática. Y no por ello el personaje ofrece resistencia, ni trata de esquivar el fracaso más que previsible con que traza su horizonte existencial. La certeza de que todo acabará en una quimera es absoluta y, sin embargo, Maqroll cumple con su destino como si fuese un rito iniciático (...) ¹⁶.

Esta misma actitud es la que asume Iturri ante el naufragio inevitable, no sólo del *Alción*, sino de su vida entera. Ante esa expresión a manera de epitafio inconsciente, pronunciada por Abdul, que sentenció “lo de ustedes durará lo que dure el *Alción*”¹⁷, el capitán continuó como si no hubiera riesgo, como si más adelante no hubiera un delta caótico, furioso y lleno de

¹⁴ En el cuento *La Forma de la espada*, el narrador dice: “Lo que hace un hombre es como si lo hicieran todos los hombres. Por eso no es injusto que una desobediencia en un jardín contamine al género humano; por eso no es injusto que la crucifixión de un solo judío baste para salvarlo. Acaso Schopenhauer tenga razón: yo soy los otros, cualquier hombre es todos los hombres, Shakespeare es de algún modo el miserable John Vincent Moon”. Borges, Jorge Luis. *Ficciones*. Bogotá: De Bolsillo, 2011, p. 143

¹⁵ Camacho, José Manuel. “El discurso del fracaso en *La Nieve del Almirante* de Álvaro Mutis”, en: *Arrabal* No. 5-6 de 2007, pp. 229-242.

¹⁶ *Ibid.*, p. 234.

¹⁷ Mutis, Álvaro. *La última escala del Tramp Steamer*, op. cit., p. 145.

escollos. Tal como el Gaviero, asume su caída como un desfile honorable:

Al subir a esta lancha mencioné el aserradero de marras y nadie ha sabido darme idea cabal de su ubicación. Ni siquiera de su existencia. Siempre me ha sucedido lo mismo: las empresas en las que me lanzo tienen el estigma de lo indeterminado, la maldición de una artera mudanza. Y aquí voy, río arriba, como un necio, sabiendo de antemano en lo que irá a parar todo¹⁸.

Jon Iturri es igual, lo pierde todo en ese viajar del *Alción*, lo apuesta todo por una felicidad pasajera, por un tiempo a espaldas del mundo con la dueña del barco, con Warda Bashur, motivo real de su anclaje al navío. Un final de desolación que el narrador también intuye común para todos, pero que el marinero vasco define y precisa como un recordar de aquello que más se preció y se perdió irremediamente.

Había tal desolación, tan despojada lejanía en sus palabras, que quise acudir –ingenuo de mí– en su ayuda con un comentario inocuo: “Yo creo que así terminamos casi todos los que escogemos la vida andariega y sin rumbo”. Volvió a mirarme como se mira a un niño que ha hecho en la mesa una observación disculpable solo por su edad. “No –me rectificó– no es eso. Yo le hablo de cierta categoría de naufragio en que todo se va al fondo irremediamente. Nada queda. Pero la memoria sigue hilando, incansable, para recordarnos el reino perdido”¹⁹.

Esa es la condición de la particular tristeza del relato del vasco, la memoria infatigable de los días felices, de los únicos vividos en todo su viaje por este mundo. No es estar solo lo que le arranca su alma, es el saberse feliz en otro tiempo sin posibilidad de

¹⁸ Mutis, Álvaro. *La Nieve del Almirante*. Buenos Aires: Alianza Editorial, 1993. Tomado de <http://m.litread.info/read/151013/102098-103203?page=5> el 28 de junio de 2018.

¹⁹ Mutis, Álvaro. *La Última Escala del Tramp Steamer*, op. cit., p. 75.

volver a él. Esa imposibilidad es la que le otorga el estoicismo que percibe su compañero de viaje. El Tramp Steamer naufragó en el Delta del Orinoco y con él se hundió la vida misma del capitán, pero antes ya se venía hundiendo, como el carguero, de a poco. Cada encuentro con Warda era uno menos con la felicidad. Igual que su navío, el problema con su vida no era si se iba a hundir, sino cuándo se iba a producir el naufragio, que era lo único seguro.

Aquí aparece entonces, la nostalgia, amarrada a la rememoración del pasado, como elemento común a otros personajes del autor, como el Gaviero. Sobre este último personaje, escribe Carlos Julio Ayram: “Pero no sólo la actitud de extrañar y sufrir por ese otro que fue su complemento es lo que delata que Maqroll es un ser nostálgico. También lo es su actitud hacia Jamil, actitud que lee en clave del recuerdo y el extrañamiento”²⁰.

Jon Iturri no añora el pasado, sabe perfectamente que el tiempo vivido es irrepetible. Pero al igual que Maqroll, extraña la inusual sensación de completitud, efímera y volátil, experimentada con Warda. Después de escapar del mundo para estar con su amada, volver a la tierra no tiene sentido. Es por esto que la memoria se vuelve contra el marinero vasco y le martilla incansablemente su condición de desterrado de la felicidad.

Esta relación memoria-nostalgia, se puede explicar desde la psicología, como lo señala Cecilio Paniagua:

Para comprender la psicología de la nostalgia hay que tener siempre en cuenta que la ecuación “recuerdo = reproducción de la realidad objetiva” es una falacia. Rafael Alberti, en una balada, escribió, “Nostalgia que todo lo aleja y lo cambia [...] / Te tengo. Me tienes. Y no eres la misma. / Ni es el mismo sueño de amor quien te llena”.

²⁰ Ayram, Carlos Julio. (2015). “Poética de una infancia: Juego, nostalgia y soledad habitada en ‘Jamil’ de Álvaro Mutis”, en: *La Palabra* No. 27. Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, 2015.

En lo referente a las imágenes de nosotros mismos o de los seres queridos la memoria tiende a mentirnos en el sentido de la benevolencia, cuando no de la idealización. Esto no es de extrañar, porque todos necesitamos conservar o crear cimientos positivos en que basar las representaciones buenas de nosotros mismos y de los seres a quienes amamos. Ello nos proporcionará sensaciones de autoestima y confianza, contribuyendo decisivamente a que no vivamos neuróticamente inhibidos ni atemorizados entre nuestros semejantes.

Buscamos con ahínco en el presente lo hermoso de nuestro pasado, lo que sentimos que dio significado positivo a nuestra existencia. Pero con frecuencia sucede que el presente es poco halagüeño y choca demasiado con las imágenes idealizadas de otras personas del pasado. Esto acentúa la tendencia a evocar como modélico lo pretérito²¹.

Dicho elemento nostálgico es lo particular del relato, de la narración de *La última escala del Tramp Steamer*, pues constituye un doble acto de rememoración. Un primer recuerdo referido de labios de Jon Iturri a su compañero de viaje. Narración única que no volverá a repetir a nadie y que sólo merece su escucha por compartir, precisamente, la misma nostalgia hacia el navío símbolo de su propia historia con Warda. Y un segundo recuerdo que es el del propio narrador esforzándose por no alterar la historia del vasco, pero que ineludiblemente altera dado su oficio de escritor y por ende, bajo su poder como organizador de la historia misma.

Por eso, la historia de amor se presenta sucedáneamente al símbolo que la encarna, porque en la memoria de quien nos la cuenta, primero estuvo el barco, primero fue el vínculo con el Tramp Steamer antes que con el capitán Jon Iturri y por eso, para el escritor, la historia de Jon y Warda es hija del Tramp

²¹ Paniagua, Cecilio. "Psicología de la nostalgia", en: *Dendra Médica: Revista de Humanidades*. 9 (1), 2010, pp. 39-48

Steamer, encarna una aventura más que tuvo que llevar a puerto el carguero, en sus ya innumerables viajes por el océano. De ahí que desde el principio de su relato nos advierta sobre la forma en que se estructura: “He optado, pues, por contar lo sucedido según mi personal experiencia y dentro de la cronología que en ella me tocó en suerte”²².

Y de ahí que al final del mismo, manifieste a sus lectores que lo narrado no es más que el desenlace de la historia del Tramp Steamer, por encima de la historia de amor y muerte (muerte en vida para el capitán) del vasco y la libanesa: “La carga de emoción de su despedida, que me transmitió al instante, no me permitió decirle lo que había sido para mí el conocer la otra parte de la historia del *Alción* y de su capitán”²³.

Es pues, esta novela, el relato de un recuerdo que empezó con un barco surcando una bahía, en medio del frío y el silencio del mundo, que fue testigo, protagonista y juez de un amor tardío, desterrado del mundo, posible sólo sobre sus maderas, acogido entre sus estertores de viejo corsario y pintado con el color del óxido de sus escotillas y el desconocido tono de sus cargamentos, igual de secretos y rebuscados. Es el naufragio de la felicidad en la desembocadura insalvable de cualquier ser humano, en el delta de las circunstancias que tejieron el destino de sus protagonistas, que tejen el destino de todo hombre.

²² Mutis, Álvaro. *La Última Escala del Tramp Steamer*, op. cit., pp. 11-12.

²³ *Ibíd.*, p. 169.

DE LA DESESPERANZA A LA PLENITUD:

La revelación epifánica en la poesía de
Álvaro Mutis

Jacobo Sefamí

University of California, Irvine, Estados Unidos

I kept him company; and suddenly, but not abruptly... he pronounced, "Mon Dieu! how the time passes!" Nothing could have been more a commonplace than this remark; but its utterance coincided for me with a moment of vision... there can be but few of us who had never known one of these rare moments of awakening when we see, hear, understand ever so much –everything– in a flash –before we fall back again into our agreeable somnolence¹.

Joseph Conrad

Lord Jim

1

Álvaro Mutis forma parte de la generación en la poesía hispanoamericana que emerge después de la vanguardia radical de las décadas de 1920 y 1930. Ya no se trataba de experimentar como en la poesía cubo-cubista o de las palabras gimnásticas en *Altazor*, de Huidobro; en lo críptico-barroco del *Trilce* vallejiano; en lo jugueteón desparpajado ultraísta de los *Veinte poemas*

¹ "Le hice compañía, y de pronto, pero no abruptamente... dijo, ¡'Mon Dieu! ¡Cómo pasa el tiempo!' Nada puede ser más un lugar común que esa frase, pero su enunciación coincidió para mí con un momento de visión... sólo puede haber unos cuantos de nosotros que nunca han conocido uno de estos raros momentos del despertar cuando vemos, oímos, comprendemos tanto –todo– como en un flash –antes de que caigamos de nuevo en la somnolencia habitual" (Traducción mía).

para ser leídos en el tranvía, de Gironde; o en el beligerante futurista del poema de la urbe, del estridentista Maples Arce. Esa nueva generación, arbitrariamente definida por los nacidos entre 1910 y 1925 (Enrique Molina, José Lezama Lima, Emilio Adolfo Westphalen, Octavio Paz, Juan Liscano, Gonzalo Rojas, Olga Orozco, el propio Mutis y Jorge Eduardo Eielson, por sólo mencionar algunos), se vincula con la poesía exuberante, acumulativa, de *Residencia en la tierra* (1933, 1935), de Pablo Neruda. Son poetas que encontraron en el surrealismo una estética y una ética afín, aunque evitando la llamada “escritura automática” y acudiendo a cierta acumulación verbal que aspiraba a la búsqueda de un absoluto, no sin pasar por las reuniones de contrarios, el intento de anular diferencias, y por la ambigüedad y crítica del lenguaje².

La poesía de Mutis se inicia en esos mismos parámetros; también confluyen en él las corrientes literarias que pasan del romanticismo alemán e inglés al simbolismo francés. Baudelaire y Rimbaud son particularmente relevantes (habría que mencionar asimismo a Saint John-Perse, Valéry Larbaud y Jules Laforgue), en cuanto en ambos casos se presenta tanto el mundo del margen, decadente, como una búsqueda espiritual de la correspondencia entre las cosas³.

Algunas de las características más llamativas en la poesía de Mutis son: 1) los límites entre cuento y canto (y sus consecuencias, es decir, los confines entre la prosa y el verso),

² En *Los hijos del limo*, Octavio Paz dice que se trata de “... una vanguardia silenciosa, secreta, desengañada. Una vanguardia otra crítica de sí misma y en rebelión solitaria contra la academia en que se había convertido la primera vanguardia. No se trataba, como en 1920, de inventar, sino de explorar. El territorio que atraía a estos poetas no estaba afuera ni tampoco adentro. Era esa zona donde confluyen lo interior y lo exterior: la zona del lenguaje. Su preocupación no era estética: para aquellos jóvenes el lenguaje era, simultánea y contradictoriamente, un destino y una elección. Algo dado y algo que hacemos. Algo que nos hace”. Y más adelante: “La poesía de posvanguardia (...) nació como una rebelión silenciosa de hombres aislados. Empezó como un cambio insensible que, diez años después, se reveló irreversible”. Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. Barcelona: Editorial Seix-Barral, 1974.

³ Mutis ha declarado al respecto: “...los otros dos grandes monstruos de la poesía moderna –leyéndolos se arrasa con todo– son Baudelaire y Rimbaud. *Una temporada en el infierno* es un libro que me ha marcado terriblemente”. Sefamí, Jacobo. “Maqroll, la vigilancia del orden”. (Entrevista) En: *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero, 1988-1993*, Santiago Mutis Durán, editor. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1993, p. 140

dado que muchos de sus poemas pueden ser relatos, y muchos de sus relatos parten de su poesía; 2) la presencia de voces de diferentes personajes que, al fungir como semi-heterónimos, gravitan en los textos dando una distancia al yo poético; 3) el viaje como modo de descubrir el mundo es una forma de pasaporte al pasado donde se capturan motivos del acontecer histórico que inciden en la biografía de los personajes que se convierten en héroes legendarios, reales o ficticios; finalmente, 4) la insuficiencia de la palabra como medio de expresión. Todo esto confluye en lo que parece ser la tensión fundamental en su poesía: la elección de momentos particulares –banales o no– sirven para explorar la epifanía de un instante como representación del orden perfecto o como fórmula indescifrable de un enigma ante las circunstancias agónicas del desastre. Es decir, si bien los primeros libros de Mutis pueden ser descritos en su emblema devastador (“Una fértil miseria” es el título del ensayo con que Guillermo Sucre concibe el orbe del colombiano), en su poesía posterior (me refiero en particular a *Los emisarios*) se nota un hallazgo de identidad (sobre todo, en los poemas referidos a Andalucía, España) que colma al sujeto y revierte la pérdida en momentos de cierto bienestar. Las diferencias en la visión de mundo son tan amplias que se pudiera pensar al modo de los heterónimos pessoanos, y advertir que mientras la primera poesía del colombiano estaría suscrita por Maqroll el Gaviero, la última sería rubricada por Mutis-él-mismo. Pero dado que la obra de Mutis es una sola, y no admite esta división arbitraria, quisiera sugerir a la *epifanía* como el motor que unifica el accionar poético de la obra de Mutis⁴.

⁴ Son muchos los críticos y escritores que han abordado la poesía de Mutis. Véase como muestra: Paz, Octavio. “Los hospitales de Ultramar.” En: *Las puertas al campo* (México: UNAM, 1967); Pacheco, José Emilio. “La fuerza original de Álvaro Mutis.” En: *Poesía y prosa de Álvaro Mutis* (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1981, pp. 686-687); Oviedo, José Miguel. “Summa poética.” En: *Poesía y prosa*, op. cit., pp. 710-712; Gimferrer, Pere. “La poesía de Álvaro Mutis.” En: *Poesía y prosa*, op. cit., pp. 702-705; Charry Lara, Fernando. “La poesía de Mutis.” En: *Poesía y prosa*, op. cit., pp. 713-715; Cobo Borda, Juan Gustavo. “La poesía de Álvaro Mutis.” En: *Eco*, vol. 24, no. 141-142 (enero-febrero 1972), pp. 155-204; Sucre, Guillermo. “Una fértil miseria.” En: *La máscara, la transparencia* (Caracas: Monte Ávila Editores, 1975), pp. 367-379. También ver las siguientes recopilaciones de la crítica, a cargo de Santiago Mutis Durán, *Tras las rutas de Maqroll El Gaviero* (Cali: Proartes, 1988), y *Tras las rutas de Maqroll El Gaviero, 1988-1993* (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1993).

2

Como es bien sabido, la fiesta cristiana que recibe el nombre de Epifanía tiene como motivo la aparición de Cristo a los reyes magos de Oriente, y se celebra doce días después de Navidad, esto es, el 6 de enero. La palabra epifanía viene del griego *επιφανεια*, que quiere decir “manifestación o aparición de la divinidad”. El sentido actual del término conserva aún esa asociación de orden teológico, pero también se puede hacer referencia a una experiencia secular. Quizá con esta idea en mente, James Joyce concibió el fenómeno como una categoría estética. En *Stephen Hero* –su manuscrito autobiográfico preparatorio para la novela *A Portrait of the Artist as a Young Man*– Joyce expone su definición:

This triviality made him think of collecting many such moments together in a book of epiphanies. By an epiphany he meant a sudden spiritual manifestation whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phase of the mind itself. He believed that it was for the man of letters to record these epiphanies with extreme care, seeing that they themselves are the most delicate and evanescent of moments⁵.

Esta definición cambia la noción original del concepto en varios aspectos. Uno de ellos es que la experiencia se inicia o puede iniciarse gracias a una banalidad. Joyce recopiló sus epifanías y lo notable en ellas es que remiten a situaciones anodinas que más tarde se convertirán en revelaciones. Otro cambio es que se sugiere a ese momento revelatorio como motivo literario de extrema atención y cuidado, puesto que se trata de un instante frágil y fugaz. La bibliografía sobre el tema de la epifanía en Joyce es bastante extensa; sin embargo, son pocos los estudios

⁵ “Esta trivialidad le hizo pensar en coleccionar muchos de esos momentos en un libro de epifanías. Por una epifanía quería decir una manifestación repentina espiritual ya sea en la vulgaridad del lenguaje o de la gestualidad o en una fase memorable de la mente misma. Creía que el hombre de letras tenía que registrar esas epifanías con extremo cuidado, ya que se trata de momentos delicados y evanescentes” (Traducción mía) Citado por Beja, Morris. *Epiphany in the Modern Novel*. Seattle: University of Washington Press, 1971. pp. 72-73.

que se ocupan de la aplicación estética de ese fenómeno en otros artistas y escritores.

La epifanía puede ejercer varias funciones importantes en una obra literaria: a) como punto de partida desde el cual se inicia el poema, la novela o el relato; b) como dispositivo estructural (puede crear clímax en una narración, por ejemplo); c) como símbolo unificador que de forma sorpresiva integra varios elementos de la realidad, supuestamente inconexos entre sí. Materia para una investigación larga y minuciosa, aquí tan sólo se intentará proponer algunas claves que ayuden a comprender la estrategia discursiva en Mutis.

Se debe aclarar que el poeta colombiano no ha establecido explícitamente su teoría estética (aunque muchas de sus opiniones, prosas periodísticas y los textos mismos bien podrían servir para el caso) y nunca –que yo sepa– se ha referido a la epifanía como un dispositivo táctico en sus escritos. Son muy variados y diferentes los fenómenos que originan la circunstancia epifánica en ellos.

En una entrevista con Guillermo Sheridan, Mutis se refiere a la intuición poética, de una manera semejante a la noción de epifanía:

Una intuición poética es una visión intensificada y profundamente enriquecida de la realidad. Tú ves la realidad cotidiana plana y ordenadamente: ves esta lámpara, este cuadro, me ves aquí tendido, hay la luz peculiar de las cinco de la tarde. La poesía es sumar toda esta circunstancia en dos palabras: una visión totalizadora⁶.

Tal visión debe partir de su vinculación mágica con algún evento de la realidad. La noción misma de poesía se da aquí como un momento de suma intensidad en el que se reúnen múltiples circunstancias que pueden o no ser ajenas entre sí. Hay muchas variantes o formas de epifanía. Es difícil aceptar el hecho de que se ejecuta cabalmente en el acto de escribir, pero es factible que el esfuerzo del escritor sea el de tratar de describir esa experiencia múltiple y absoluta. El poeta se mueve, ejecuta y desarrolla en torno a las iluminaciones de su realidad. De ahí que Mutis actúe en un plano sumamente lírico: todo gira alrededor de instantes exquisitos, complicados y henchidos de contradicciones.

3

Los instrumentos desencadenadores de esa acción que es la escritura –epifánica, si se quiere– varían de texto a texto. En el caso de los escritores obsesionados con el lenguaje –como Mutis– hay

⁶ Sheridan, Guillermo. “La vida, la vida verdaderamente vivida...’ (una entrevista con Álvaro Mutis).” *Revista de la Universidad de México*, vol. XXXI, núm. 3 (noviembre de 1976), p. 33. Mutis coincide en su visión totalizadora con varios escritores. Véase, por ejemplo, el parecido con esta cita de Virginia Woolf: “Recall, then, some event that has left a distinct impression on you –how at the corner of the street, perhaps, you passed two people talking. A tree shook; an electric light danced; the tone of the talk was comic, but also tragic; *a whole vision, an entire conception, seemed contained in that moment*” [en Beja, op. cit., p. 19; las itálicas son mías] (“Recuerda, entonces, un acontecimiento que ha dejado una clara impresión en usted –cómo en la esquina de la calle, tal vez, ha pasado a dos personas hablando. Un árbol se sacudió; una luz eléctrica bailaba, el tono de la charla fue cómico, pero también trágico, una visión de conjunto, una concepción completa, parecía estar contenida en ese momento”, traducción mía)

una tendencia a concentrarse en la palabra misma⁷. En *Los elementos del desastre* (1953), uno de sus primeros libros, se lee:

Cuando de repente en mitad de la vida llega una palabra
jamás antes pronunciada,

una densa marea nos recoge en sus brazos y comienza el
largo viaje entre la magia recién iniciada...

entre el óxido de olvidadas criaturas que habitan un mun-
do en ruinas, una palabra basta,

una palabra y se inicia la danza pausada que nos lleva por
entre un espeso polvo de ciudades...

Y al final:

Sólo una palabra.

Una palabra y se inicia la danza

de una fértil miseria⁸.

En este poema la epifanía esperada se resuelve en un oxímoron donde el mundo en ruinas es lo que da pie a la fertilidad de la poesía. Aquí también se puede identificar uno de los rasgos definitorios de la epifanía joyceana: la sorpresiva aparición del instante revelatorio sin poderlo prevenir ni prever (“de repente en mitad de la vida”). El texto ilustra el tópico más abordado por Mutis: la conciencia del apocalipsis. La palabra no sólo es el principio, sino también el eje en torno al cual gira el resto. La epifanía iluminadora sirve –en este caso– para describir signos de orden negativo. El autor colombiano dice en

⁷ Octavio Paz dice respecto a Mutis: “Necesidad de decirlo todo y conciencia de que nada se dice. Amor por la palabra, desesperación ante la palabra odio a la palabra: extremos del poeta. Gusto del lujo y gusto por lo esencial, pasiones contradictorias pero que no se excluyen y a las que todo poeta debe sus mejores poemas”. En: Mutis, Álvaro. *Obra literaria. Poesía*, tomo I (Bogotá: Procultura, 1985), p. 226.

⁸ Mutis, Álvaro. *Obra literaria. Poesía*, tomo I, op. cit., pp. 21-22. Todas las citas de la poesía de Mutis (a excepción de *Un homenaje y siete nocturnos*) se toman de esta edición y se indicarán con el número de página entre paréntesis.

una conferencia: “(La) primera condición de la desesperanza es la lucidez”⁹ (Mutis, tomo II, 191). Es quizá por este motivo que su verso presente una gran flexibilidad. En los límites entre el canto y el cuento, el yo poético cumple dos funciones a la vez: enumera –al modo de una crónica pormenorizada y precisa– los avatares de la derrota y, al hacerlo, evoca de una manera más abstracta momentos particulares desarrollados líricamente.

Otro de los pocos poemas que habla de sí –la llamada metapoésia no se da, en Mutis, con la misma intensidad que en otros escritores– es el primer nocturno de *Un homenaje y siete nocturnos* (1986), escrito cuarenta años después del texto anterior. La exposición parte, ahora, de la luz como metáfora de la palabra y como símbolo latente de la vigilia que mantiene a los hombres alertas –momentáneamente– ante los acechos de la desolación:

De su terca vigilia
de su clara batalla
con la sombra sólo queda
de esa luz vencida
la memoria de su vana proeza
Así las palabras buscando
presintiendo el exacto lugar
que las espera en el frágil
maderamen del poema
por designio inefable
de los dioses¹⁰

La insistencia en *terca vigilia* y *vana proeza* con que se justifica el acto mismo de la escritura es otra de las constantes de Álvaro Mutis. Para él, la condición infeliz de la existencia es infructuosamente aliviada por la vigilancia de la voz poética. Hay que recordar que Maqroll el Gaviero, su personaje o semi-heterón-

⁹ Mutis, Álvaro. “La desesperanza.” En: *Obra literaria. Prosas*, tomo II (Bogotá: Procultura, 1985), p. 191.

¹⁰ Mutis, Álvaro. *Un homenaje y siete nocturnos*. México: Ediciones del Equilibrista, 1986. p. 9.

imo principal, se sitúa como el ojo atento al horizonte. El autor afirma:

El Gaviero... es el tipo que está allá arriba, en la gavia, que me parece el trabajo más bello que puede haber en un barco, allá entre las gaviotas, frente a la inmensidad y en la soledad más absoluta... es la conciencia del barco, los de abajo son un montón de ciegos. El gaviero es el poeta... es el que ve más lejos y anuncia y ve por los otros¹¹.

Como buen heredero del Romanticismo, el poeta tiene la función de guía de su sociedad; sin embargo, su desamparo es mayor al descubrir, con viva certeza, las amargas circunstancias de la vida. En el fragmento del nocturno citado, el yo poético categoriza al hecho literario como una predestinación del mismo modo que la tragedia griega. Así, si bien el escepticismo dibuja el panorama de esas batallas perdidas, el designio de los dioses impone al escritor esa actividad como condición inexorable.

4

Otra circunstancia epifánica interesante es el motivo asociado a la infancia y el exilio. Mutis ha declarado con particular insistencia que la experiencia de su niñez lo marcó para toda la vida: a temprana edad fue a vivir a Bélgica (su padre era diplomático), pero todos los veranos regresaba a la hacienda cafetalera de su familia en Tolima, llamada Coello:

(...) para mí la auténtica verdad, lo que llamaba Proust, “la vida, la verdadera vida, la vida verdaderamente vivida” es esa, la de la infancia... Proust dice que “después de que se terminaron los viajes de vacaciones a Illiers con mi madre para pasar el verano con la familia, y esa relación que tuve con ellos y con el campo, a mí no me interesa nada en la vida, hubiera podido morir, todo hubiera sido igual”, y... Gabriel García Márquez: “Mire, maestro, a mí desde el mo-

¹¹ Sheridan, Guillermo, op. cit., p. 29.

mento en que dejé la casa de mis abuelos en Aracataca, y dejé de vivir con ellos y se acabó mi infancia, no me ha pasado nada en la vida, nada me interesa”. ¡Eran casi las mismas palabras!... Yo te puedo decir lo mismo de mí. Es más, no he vuelto a Coello, la finca de mi familia, y es más, la naturaleza se encargó, muy generosa y bellamente, de desaparecerla. La hacienda quedaba en la confluencia de dos ríos muy caudalosos y hace un año se desbordaron y borrarón toda la finca... Quedó destruido, cosa que me parece magnífica, pues todo quedó intacto dentro de mí¹².

Todo acontecimiento que sucede fuera de esa circunstancia infantil surge como una forma de exilio. Además, hay que recordar que en la década de 1950 Mutis efectivamente deja su país y emigra a México. En un poema titulado “Exilio” (de *Los trabajos perdidos*), dice:

Hoy, algo se ha detenido dentro de mí,
un espeso remanso hace girar,
de pronto, lenta, dulcemente,
rescatados en la superficie agitada de sus aguas,
ciertos días, ciertas horas del pasado,
a los que se aferra furiosamente
la materia más secreta y eficaz de mi vida
...
olvido así quién soy, de dónde vengo,
hasta cuando una noche
comienza el golpeteo de la lluvia
y corre el agua por las calles en silencio
y un olor húmedo y cierto
me regresa a las grandes noches de Tolima
en donde un vasto desorden de aguas
grita hasta el alba su vocerío vegetal (pp. 67-68)

Al igual que en el poema de la palabra, aparece la sorpresa o lo inesperado del momento como uno de los factores claves,

¹² *Ibid.*, p. 29.

pero aquí la epifanía consiste en la revelación y captura del pasado. Al hablar de diferentes tipos de epifanía, Morris Beja se refiere a la que se obsesiona por revivir el pasado:

A type of epiphany greatly encouraged by the Bergsonian view of time as duration, for it is clearly easier to recapture a past forever part of the present than one ineluctably separated from it¹³.

La rememoración del pasado a través de un presente que lo lleva a costas, no como algo perdido sino como algo recuperado, pone a Mutis en el plano de la fórmula epifánica en la que el tiempo juega un papel fundamental. El poema repite en forma anafórica la palabra *hoy*: el presente testifica, desde su perspectiva, la revelación del pasado. El recuerdo se cataliza a través de la lluvia, que es el signo desde el cual aflora la conciencia de estar fuera del lugar de origen. El pasado vive en el presente, pero desde la perspectiva del exilio se ve como un proceso que se cierra y en el que es imposible penetrar; de ahí que la infancia sea contemplada con una gran nostalgia. Mutis afirma:

En dondequiera que se viva, comoquiera que se viva, siempre se es un exiliado. Somos exiliados de nuestra infancia, de nuestra vida misma...¹⁴

Así, el tema adquiere un sentido más amplio; no sólo se está lejos de la tierra de origen, sino que temporalmente también se encuentra alejada. El texto, por lo tanto, presenta una contradicción: el acto de ejercer la escritura consolida la nulificación de esa *distancia* y, sin embargo, el exilio configura una experiencia de pérdida que impide una integración cabal. En la última estrofa del mismo poema, se lee:

¹³ Beja, Morris, op. cit., p. 56. “Un tipo de epifanía mayormente alentada por la visión *bergsoniana* del tiempo como duración, ya que es mucho más fácil recapturar un pasado para siempre parte del presente que ineluctablemente separado de él” (traducción mía).

¹⁴ Giraldo, Leonel. “Entrevista con Álvaro Mutis: En mitad del sueño, en mitad del mar, en mitad de la vida”. En: *Poesía y prosa*, op. cit., p. 567.

Y es entonces cuando peso mi exilio
y mido la irrecatable soledad de lo perdido
por lo que de anticipada muerte me corresponde
en cada hora, en cada día de ausencia (p. 68)

Aquí se percibe el movimiento temporalmente invertido. Si bien antes se había señalado que el pasado se capturaba en el presente, ahora el presente se hace doloroso (víctima del pasado) y vive sólo en agonía frente al futuro, es decir, al anticipar la muerte. El movimiento total, entonces, compondría los tres tiempos al fundirlos en la duración de uno solo. Tanto el pasado que se recupera como el futuro que vaticina la muerte se dan en el aquí y el ahora. Todo esto gracias al desarrollo de una visión que anhela la totalidad del fenómeno. De esta manera la epifanía proporciona perspectivas múltiples a la distancia nostálgica que se padece en exilio.

5

Hasta ahora se han comentado textos que remiten a un orden desamparado. Las epifanías se desarrollaban como instancias de una revelación apocalíptica. Aunque buena parte de la obra de Mutis ha seguido esa dirección, hay textos de tono opuesto. Uno de ellos, aparecido en *Los emisarios* (1984), celebra –curiosamente– la eliminación de la condición exílica y el hallazgo de la placidez. Lleva el nombre de “Una calle de Córdoba”. Aquí se transcriben unos fragmentos:

En una calle de Córdoba, una calle como tantas, con sus
tiendas de postales y artículos para turistas,
una heladería y dos bares[...]
a lentos sorbos tomo una copa de jerez en la precaria
sombra de la vereda (...)
aquí y no en otro lugar me esperaba la imposible, la ebria
certeza de estar en España.
En España, a donde tantas veces he venido a buscar este
instante, esta devastadora epifanía,

sucede el milagro y me interno lentamente en la felicidad
sin término
rodeado de aromas, recuerdos, batallas, lamentos, pa-
siones sin salida, (...)
no sé cómo decirlo, es tan difícil.
Es la España de Abul Hassan Al Husri, “El Ciego”, la del
bachiller Sansón Carrasco,
la del príncipe Don Felipe, primogénito del César, (...)
Pero no es sólo esto, hay mucho más que se me escapa.
Los dioses, en alguna parte, han consentido, en un in-
stante de espléndido desorden,
que esto ocurra, que esto me suceda en una calle de Cór-
doba,
quizá porque ayer oré en el Mihrab de la Mezquita, pidi-
endo una señal que me entregase, así, sin motivo ni
mérito alguno,
la certidumbre de que en esta calle, en esta ciudad, en los
interminables olivares quemados al sol,
en las colinas, las serranías, los ríos, las ciudades, los
pueblos, los caminos, en España, en fin,
estaba el lugar, el único e insustituible lugar en donde
todo se cumpliría para mí
con esta plenitud vencedora de la muerte y sus astucias,
del olvido y del turbio comercio de los hombres (...)
Concedo que los dioses han sido justos y que todo está,
al fin, en orden.
Al terminar este jerez continuaremos el camino en
busca de la pequeña sinagoga en donde meditó
Maimónides
y seré, hasta el último día, otro hombre o, mejor, el mis-
mo pero rescatado y dueño, desde hoy, de un lugar
sobre la tierra. (pp. 150-152)

Más que hacer un análisis completo del poema, pleto del po-
ema, revisaré aquí tan sólo unos fragmentos que muestran el
momento epifánico. Como buen lector de la mística españo-
la (Santa Teresa es uno de sus personajes favoritos), Mutis

parece sugerir una experiencia similar en este poema. Algunas características afines acercan a ambos fenómenos: la experiencia es irracional, momentánea, afirmativa, no puede ser rechazada por “razonamiento lógico”, involucra una intuición profunda, provoca un sentimiento de exaltación, etc. Sin embargo, las diferencias también afloran: mientras que en la revelación mística el objetivo principal es la eliminación del yo y se procura, por lo tanto, anular los sentidos, en la epifanía hay una nueva conciencia de ese yo que ahora renace iluminado, al experimentar con fruición de nuevo el mundo¹⁵. En “Una calle de Córdoba” se establece la visión totalizadora de Mutis: la calle es un pequeño punto en el mapa de España, pero a la vez es toda ella. Como en un relato fantástico, la descripción pormenorizada –y siempre insuficiente– se esfuerza por transmitir el mensaje, pero al igual que en la mística se da cuenta de la incapacidad de la palabra para nombrar lo inefable. En su lucha con el lenguaje, el autor acude a una técnica muy antigua de la poesía y readaptada por Walt Whitman, quien la usó con atinado éxito. Se trata de la enumeración que permite sugerir un todo, a través de la descripción en cierto modo caótica. Leo Spitzer analiza en su estudio al respecto:

...es a Whitman a quien debemos estos catálogos del mundo moderno, deshecho en una polvareda de cosas heterogéneas, que se integran, no obstante, en su visión grandiosa y majestuosa del Todo-Uno... el vigoroso asíndeton de Whitman que acerca violentamente unas a otras las cosas más dispares, lo más exótico y lo más familiar, lo gigantesco y lo minúsculo, la naturaleza y los productos de la civilización humana, como un niño que estuviera hojeando el catálogo de una gran tienda y anotando en desorden los artículos que el azar pusiera bajo su vista¹⁶.

Obviamente, ese caos enumerativo no tiene nada que ver, en el caso de Mutis, con el rigor y la vigilancia del equilibrio en

¹⁵ Ver Beja, Morris, *op. cit.*, p. 25.

¹⁶ Spitzer, Leo. “La enumeración caótica en la poesía moderna”. En: *Lingüística e historia literaria*. Madrid: Gredos, 1955, pp. 307-308.

la ejecución del poema. Tampoco tiene que ver con una de las ideas principales del texto: frente al “espléndido desorden”, aparece de pronto un orden capaz de ofrecer una felicidad aunque sea fugaz. Mutis se ha referido a la felicidad como “una especie de instante, de relámpago fulminante que nos llena de plenitud, después de lo cual viene nuestra eterna condición humana”¹⁷. Mientras dura este instante, esa epifanía, el tiempo se detiene o se borra por completo. La idea básica del tiempo aquí es que el sujeto poético llega a este momento intempestivo para que toda su vida se transforme radicalmente: el pasado y su circunstancia agónica cobran sentido en el presente; también el futuro (“seré, hasta el último día, otro hombre o, mejor, el mismo...”) se recrea en torno a la magia de ese instante. El aquí y el ahora, además, permiten la reunión de las más variadas sensaciones acerca del concepto España –la España múltiple en su historia: la de los romanos, la de los árabes, la de los judíos; la España de Andalucía y la de Castilla; la España del *Quijote* y la de Velázquez; la España del rey Felipe II y la de su hija Catalina Micaela; y también, por supuesto, la España de hoy: la de la calle de Córdoba, con su fabulosa mezquita, su sinagoga, sus tiendas para turistas, sus heladerías y sus bares. Esa intensidad aflora ante una obsesión de su búsqueda. El escritor colombiano afirma: “España, por alguna razón, para mí significa plenitud, un contacto con algo tan vivo, con un espíritu tan profundamente afín a las cosas más hondas mías”¹⁸. En esa fascinación está también el hallazgo del origen y la identidad¹⁹.

6

Dos tópicos de Borges me ayudan a concluir con este breve artículo. En el primero de ellos, “El espejo de los enigmas” (de *Otras inquisiciones*), un versículo de San Pablo inspira en León Bloy varias digresiones. El texto del latín es traducido del modo siguiente: “Ahora vemos por espejo, en oscuridad; más

¹⁷ López Colomé, Pura y Francisco Cervantes. “Conversación con Álvaro Mutis: De la literatura y el destino (parte I).” *Sábado de unomásuno* núm. 460 (2-agosto-1986), p. 5.

¹⁸ *Ibid.* (parte III). *Sábado de unomásuno* núm. 462 (16-agosto-1986), p. 6.

¹⁹ El apellido materno de Álvaro Mutis, Ángel, oriundo de Cádiz, lo ha llevado a pensar en su probable ascendencia de judío converso.

entonces veremos cara a cara. Ahora conozco en parte; más entonces conoceré como soy conocido”²⁰. Borges expone las interpretaciones de Bloy; en la tercera éste señala:

Todo es símbolo, hasta el dolor más desgarrador. Somos durmientes que gritan en el sueño. No sabemos si tal cosa que nos aflige no es el principio secreto de nuestra alegría ulterior. Vemos ahora, afirma San Pablo, *per speculum in aenigmate*, literalmente: “en enigma por medio de espejo” y no veremos de otro modo hasta el advenimiento de Aquel...²¹

El espejo nos permite ver sólo en oscuridad y en confusión continua. El resplandor divino nos gratificará con la luz de la verdad y habrá de desenmascarar la falsa realidad cotidiana. En Mutis, la epifanía cumple con la misma función y, sin embargo, al tratar temas contradictorios se revierte el enigma de nuevo. ¿Cuál es el verdadero descubrimiento, la certeza de la desesperanza o la convicción de un orden perfecto?, ¿cuándo vemos por espejo y cuándo cara a cara? En todo caso, lo importante no es el enigma, sino el desarrollo de la epifanía como el instrumento que nos ayude a percibir una visión totalizadora. Así, el tema se asocia con otro de los pensamientos borgeanos: la idea de lo absoluto señalada en el Aleph, el punto donde convergen todos los puntos. La epifanía sería otro modo de configurar esa ansia de totalidad; no obstante, en el poema de Córdoba se afirma en varias ocasiones la conciencia de las limitaciones del lenguaje (“Pero no es sólo esto, hay mucho más que se me escapa”; “cómo explicarlo si depende de las palabras y éstas no son bastantes para conseguirlo”) ante su ambiciosa tentativa. Borges lo pone en términos bastante simples: “el problema central es irresoluble: la enumeración,

²⁰ Borges, Jorge Luis. “El espejo de los enigmas”, de *Otras inquisiciones*. En: *Obras completas* (Buenos Aires: Emecé Editores, 1974), p. 720.

²¹ *Ibid.*, p. 721. De acuerdo con la lectura de Borges, Bloy no hace más que aplicar a la creación entera el método que los cabalistas judíos aplicaron a la Escritura, quienes pensaban que no hay nada contingente en la obra de una inteligencia infinita. Bloy postula ese carácter absoluto –de escritura divina– a todos los instantes y a todos los seres del mundo.

siquiera parcial, de un conjunto infinito”²². De este modo, la crónica del instante eterno ilustra el mismo dilema en el ámbito temporal (¿cómo nombrar la eternidad contenida en un instante?). Esta dificultad se orienta a lo que Borges consideraba la falsedad –por literatura– de su informe sobre el Aleph.

Mutis parece debatirse entre la idea de un mundo caótico que ya no necesita representación y la absoluta certeza de que en ese caos nada hay de contingente o azaroso. Ante el designio de los dioses, no le queda más remedio que cumplir al pie de la letra con las epifanías que le fueron reveladas.

²² *Ibíd.*, “El Aleph”, *op. cit.*, p. 625. La solución de Mutis ante el mismo problema tiene un claro paralelismo con la famosa enumeración anafórica de Borges en “El Aleph”.

LA NIEVE DEL ALMIRANTE: o la agonía del sujeto en la modernidad

Fernando Cruz Kronfly
Universidad del Valle, Colombia

Maqroll el Gaviero, ese entre pensador y negociante que sube por el río Xurandó hacia la enigmática Factoría, es un hombre para quien la lógica de los acontecimientos está en crisis. O, simplemente, no existe. Quizás ni siquiera ha existido jamás. La racionalidad de la historia, su sentido, tal vez signifiquen para él apenas un invento más del hombre por sentirse acompañado de algo en medio del sordo sonido del cosmos, o bajo las ramas derretidas de los árboles. Un imaginario más, del mismo linaje de las viejas religiones, según el cual el hombre haría parte imprescindible de un gran sistema que lo comprende y lo arropa con cariño bajo sus alas: la Historia. Maqroll el Gaviero, que no cree en nada de esto o que está lleno de dudas como de garrapatas, sube por los rápidos rumbo a un sitio indefinido e indefinible, supuestamente en busca de un gran negocio de maderas con el que sueña, mientras al mismo tiempo su alma se quiebra como cáscara de huevo pensando en el precario sentido de su destino, en esa relativa inutilidad de todo, en la ausencia absoluta de coherencia. Y aunque lo alumbra la lejana imagen de su Flor Estévez, sin embargo la vida –la suya– no es más que un ropón hecho de extraños retazos cuyo significado es confuso o nunca existió. Superposición de instantes, tangencias, azares, y en el fondo la espantosa certeza de haberlo equivocado todo, de haber vivido un papel errado, el papel que no era.

Todo en esta novela está, como sucede con las mariposas de terciopelo en las noches al descampado de las tierras bajas, atrapado en redondo de esa luz mortecina: la Historia no existe como se la supone, o si existe es apenas un raro invento desprendido de la necesidad de hallar un sentido, cualquiera que él sea, a la larga y confusa sucesión de acontecimientos casuales e incoherentes, que es en lo que consiste la vida.

La asombrosa modernidad de Álvaro Mutis está precisamente allí, en el modo como el Gaviero asume su vida y sus enigmas. Sobre todo, el enigma del sentido de su existencia y de los acontecimientos que la conforman. Una modernidad que no sólo rompe con todo perfume sacro y solemne en los motivos del mundo, y que se instala radicalmente en lo secular, como debe ser, sino que avanza mucho más allá y hasta sus últimas consecuencias respecto de uno de los grandes derivados actuales de las religiones derrotadas: el Gran Sentido de la Historia. Que conste: no se trata de la historia, sino del producto resultante de su sacralización desde el siglo XVIII hasta nuestros días, pasando, por supuesto, por el siglo XIX.

En efecto: si algo novedoso significó la modernidad clásica a partir del Renacimiento, fue precisamente la construcción progresiva de un universo espiritual secular laico. En este universo —no debe olvidarse—, el individuo con sus propias potencias y debilidades se debía hacer a sí mismo. Pero quedaba pendiente de resolver la cuestión de su ‘sentido’ en el mundo. El Gran Cielo se había roto, es cierto, y Galileo matematizaba su espacio. Sin embargo, lo sustancial de la idea del Gran Dios barbado, padre protector y vigilante de nuestras pobres vidas quedaba intacto. Ya ese Gran Dios, es cierto también, no se inmiscuía en la política —Maquiavelo—, ni en ciertas regiones de la naturaleza física —se hizo posible la diáspora de las ciencias, las artes y las disciplinas diferenciadas—, pero el viejo se iba a vivir intacto en sus cuarteles de invierno, de modo que pudiese seguir cumpliendo con sus funciones nunca discutidas de padre protector y, sobre todo, de fuente inagotable de un supuesto orden tanto como de un sentido superior en el universo exterior e interior. En suma,

un noble motivo que hiciese sentir al hombre una cosa útil en este mundo, cargada de razones nobles y superiores, respetable, comprendida en un plan superior.

Quizás no suene entonces a atrevimiento decir que el Gran Plan de la Historia, así como suena, sacralizado de nuevo mediante los correspondientes eufemismos lingüísticos laicos, es lo que de alguna manera en la modernidad de los siglos XVIII y XIX, e incluso en el XX, aportó al deseo milenario de tener un sentido en el mundo. Como siempre sucede, el deseo vuelve y juega, poniendo a la razón secularizada a su servicio. El Gran Dios, que según Nietzsche había muerto, no sólo había sido nuestro padre en cuyas manos estuvo nuestro destino a lo largo de tantos siglos –no había individuo ni sujeto entonces en el sentido moderno del término sino predestinación–, sino también alguien interesado por nuestra suerte. Pero, sobre todo, el autor y la fuente suprema de todo sentido. Ese Gran Dios daba razón de ser a nuestra vida y hasta al más insignificante de los acontecimientos. Sacarlo de juego, como pretendía la modernidad, no sólo era expulsarlo de los territorios de la política, lo social, la filosofía, las artes, sino correr el riesgo de quedarse sin el Rey del sentido. Y eso era como arrojar paladas de basura en el centro del orgulloso corazón humano.

Es innegable que la ilusión autárquica del sujeto es una ilusión muy antigua. Tal vez fue Spinoza quien dijo que la libertad es ilusión de que somos víctimas cuando ignoramos aquello que determina nuestros actos. Y no le faltaba cierta razón. Sin embargo, la verdad no está en lo contrario sino en el drama que resulta de la contradicción. No se trata de caer aquí en la tentación de un sujeto autónomo, indeterminado por nada, ajeno a las leyes naturales o sociales que por supuesto existen y actúan. De lo que se trata es de abrir bien los ojos delante de los intentos encaminados a eliminar de nuevo al individuo –ese portentoso monstruo inventado por la modernidad–, a mano de concepciones que sacralizan de nuevo al Estado y a la Historia para evitar que caigamos en el vértigo de la quiebra

de un motivo superior y noble –léase trascendental– de vivir. De lo que se trata es de estar avisados delante de los poderosos sustitutos de las religiones de siempre: aquellos que no son sino el resultado del explicable afán –deseo– de sentirnos de nuevo acompañados en esta vida por algo que nos obsequie tan solo un puñado de sentido. Quizás por eso, al hombre moderno, salvo algunas excepciones iluminadas, le ha resultado tan difícil llevar hasta sus últimas consecuencias el camino de la duda abierto por la modernidad clásica, respecto a la existencia o no de ese sentido de vivir, que es en lo que parece debatirse. El Gaviero, aún en contra de las neosacralizaciones modernas en las que el lloriqueo judeocristiano resultó de alguna manera enjugado y consolado por los conceptos decimonónicos del Estado, la Historia, el Progreso. Explicable que así hubiera sucedido, por todo lo tanto que de utopía bien intencionada y de mesianismo consolador hay en todo ello.

Lo que está en cuestión en la obra de Mutis no es entonces simplemente el espacio y el tiempo, sino su sentido. Los lugares por donde el Gaviero ha peregrinado en su vida parecen más el resultado de la casualidad y el acaso, que el producto de una lógica necesaria. Lugares visitados por causa del deseo o la locura voluntaria, a veces meramente intuitiva, pero que de todas maneras resultan ser muy diferentes de los inicialmente imaginados. Por eso el Gaviero arrastra siempre consigo la sensación de haber vivido una vida equivocada. La cuestión no es, pues, que el texto carezca de un desarrollo en el espacio. Por el contrario la novela construye y menciona espacios concretos, sitios por donde el Gaviero avanza –¿retrocede?– o ha estado algún día, o sueña visitar. Cosa similar sucede con otros lugares visitados por los restantes visitantes, o de donde son originarios en confusos cruces raciales o de lenguas. El asunto entonces no es en realidad con el espacio sino con la lógica y el precario sentido que lo gobiernan: ese absurdo fascinante que determina o indetermina los desplazamientos trashumantes, hasta el punto de poner en crisis el sentido de una existencia. Lo mismo podría decirse del tiempo. Es más: *La Nieve del Almirante* es un diario de viaje. Los días allí están contabilizados,

uno a uno, de modo que con su transcurso se pueden ir desgranando los acontecimientos que dan una dimensión clara del tiempo. Hay, pues, referencias temporales nítidas, para consuelo de quienes buscan esta clase de claves. Un día sucede a otro día, hasta irse formando la red del tiempo. Sin embargo, se trata de un tiempo atacado sin misericordia por su lado más débil: su sentido. Porque, ¿qué sentido tienen en realidad para el Gaviero esos días que va quemando por el río, como papel de seda, en busca de unos aserraderos –la Factoría– cuyo significado es igualmente confuso? Hasta el punto de que, en definitiva, ese tiempo de viaje resulta perdido, equivocado, invertido en una insensatez más, en un error adicional al cúmulo de todos los errores precedentes.

La modernidad, que arrojó sobre las arenas la idea de un hombre convertido en autor supremo de su propio destino, no llega sino en muy raros casos –¿Diderot entre ellos?– hasta sus últimas consecuencias. Una de ellas es la idea de un hombre que, además de asumir su propio destino, sabe perfectamente que avanza sólo por el mundo y que quema sus días sin que exista una razón muy clara para ello y sin embargo sigue adelante con una cierta alegría y grandes momentos de duda. Si el Gran Dios murió –como lo anunció Nietzsche–, debía ser para que se levantara en cambio el Superhombre: ese monstruo solitario y medio ciego que da palos en medio de cierto absurdo, absolutamente ignorado –¿y qué?– por el cosmos en su drama personal, tanto como por las Grandes Leyes que pasan de largo y en nada se interesan por su cotidiano, que es lo único que tiene de verdad. Delante de esas Grandes Leyes, el individuo que la modernidad arrojó sobre sus playas debe entonces intentar construir su diminuta y personal aventura: una mujer en el camino –¿por qué extraña razón siempre la maldita idea de la vida como un camino que conduce a algún sitio?–, los prosaicos alimentos que nos hacen sentir tan mal cuando nos ven cargando con ellos en la calle, en fin, las pequeñas razones biológicas, afectivas, y sociales familiares. Sólo eso otorga algún precario sentido al pobre hombre de hoy que se decide de verdad a ser laico cueste lo que cueste, aunque a condición

de que a pesar de todo siempre queda pendiente la duda de si ese precario sentido de las cosas cotidianas, despojadas de lo trascendental, en realidad vale la pena y es suficiente para seguir adelante. Pues, ¿cuándo tendremos el valor de asumir con todas sus consecuencias una visión secular de nuestras vidas? Esa conciencia de la precariedad del sentido, que debemos ir corrigiendo a diario, sobre la marcha, a medida que el azar distorsiona y erosiona su lastimosa lógica, lucha sin duda contra el deseo de que exista por el contrario un Gran Sentido que todo lo ilumine, donde hasta el más pequeño detalle haga parte del conjunto. Pues fue así, en la línea de ese deseo, como suponemos la idea de la Historia, el Estado y el Progreso, durante los siglos XVIII y XIX y aún en nuestros días, no hizo más que, en lo que a este aspecto corresponde, prolongar el alcance de las viejas religiones, utilizando envolturas seculares aunque manteniendo intacta la almendra sacra. Sin dejar por ello de reconocer, como es debido, los grandes aportes que también hicieron respecto del análisis social y político, desde sus particulares puntos de vista.

Sostenemos entonces que el Gaviero, de Mutis, va mucho más allá de la concepción decimonónica e incluso actual de la Historia. Para él, la historia no es más que “un magma informe y ciego que avanza sin propósito ni cauce determinados”¹. En medio de ese magma, que carece de propósitos y de cauce, la vida humana –nuestra vida– pierde sentido, no obstante lo cual es preciso vivirla. Ese es el lado agónico del pensamiento y del arte de Álvaro Mutis: una especie de inutilidad de fondo que todo lo contamina, de ausencia de sentido, de soledad absoluta del hombre en medio del Gran Magma, que ni se preocupa ni se modifica en sus ciegos rumbos por causa del destino humano. Lo que queda entonces a cambio, en todo su esplendor, es el hombre inmensamente secular y laico de la verdad, ese que decide vivir a pesar de que las razones *mayores* (sobrenaturales, políticas o históricas) no existan simplemente o no estén nada claras.

¹ Mutis, Álvaro. *La Nieve del Almirante*. Madrid: Alianza Editorial, 1986, p. 72.

Durante su viaje por el Xurandó –que tanto recuerda el de Conrad en su *Corazón en las Tinieblas*–, el Gaviero despierta cierto día con una sombra colgando encima de sus ojos. Es el cuerpo del Capitán, que pende ahorcado en el soporte horizontal del planchón. Ha decidido colgarse después de un breve periodo de sobriedad alcohólica. Como lo dice Mutis, dejar de beber, para el Capitán, era una inequívoca señal de que algo se había detenido dentro de él. ¿Qué? Esa es una cosa que no se sabe, pero que de ninguna manera era su corazón. Más bien era algo que tenía relación con el sentido de sus días aburridos y reiterados. La suerte última del Capitán, empujada y sostenida por el alcohol como lo hace el soplo del pecho con el sonido de una trompeta, se había venido cumpliendo a lo largo de infinidad de viajes. Beber y soplar. Pero de repente aquella conversación que casualmente tuvo un día con el Gaviero le había hecho detener algo por dentro. El viejo tic-tac que empujaba la masa de carne hacia el futuro –¿por el camino?– se acababa de llenar de incertidumbre, y el ‘kapi’ se quedó entonces sin nada entre sus manos que le pudiese otorgar sentido a sus días. Ni un dios, que la modernidad ya había puesto en fuga, ni siquiera una idea de historia, ni de progreso en el sentido decimonónico e incluso actual lo podían acompañar. Estaba absolutamente solo y decidió marcharse, quizá porque ahora asumía de manera radical que nada de todo aquello tenía sentido. Pero el Gaviero debe seguir adelante, con su pensamiento puesto en los aserraderos y en los negocios con que sueña, todo lo cual le confiere todavía algún sentido a sus días. Ha estado pensando en establecer un fabuloso negocio de venta de maderas, pero esa idea también se ha estado desdibujando a medida que pasan los días, lo va abandonando a la deriva bajo la sospecha de que se trata de un error más, de una equivocación más en su descarriada vida. Sospecha que, por supuesto, se confirma plenamente cuando por fin logra llegar hasta las instalaciones madereras, que ahora sólo son un puesto militar cubierto por brillantes estructuras de cristal, donde suceden cosas difíciles de descifrar. Sin embargo, su pensamiento se desplaza secularmente y vuelve a agarrarse de otro

soporte material: Flor Estévez. La buscará a ella, que aún debe estarlo aguardando en su tienda “La Nieve del Almirante”, allá entre helechos y las nieblas. Y emprende entonces un nuevo viaje de consolación rumbo a la cordillera. Pero ocurre que al llegar sólo encuentra allí una construcción en ruinas de lo que fue todo, que se está terminando de derretir en medio de la humedad del páramo. Maqroll ha sido derrotado de nuevo y sus días vuelven a perder sentido. “La Nieve del Almirante” ya casi ni existe y Flor Estévez ya no está allí. Y esas serán nuevas ausencias a las que tendrá que irse acostumbrando. Vuelve a trepar al camión, sin saber muy bien para qué ni con qué rumbo, y empieza a descender hacia lugares donde se supone que no faltarán pequeños motivos para continuar empujando la pesada masa de carne hacia delante —¿o hacia dónde realmente?—. Pero, bueno, siempre habrá por ahí algún motivo. Aunque, para ser sinceros, siempre quede la duda de si ese precario motivo en realidad vale la pena.

Es ahí, precisamente, donde se pone en evidencia la escalofriante modernidad narrativa de Álvaro Mutis. Ni el cielo, ni mucho menos la Historia, acompañan ya nunca más al Gaviero. Lo que significa que el hombre avanza desposeído de sentido —¿avanza?—, profundamente sólo respecto de las *Grandes Compañías* que el deseo instala. Su vida ya no se define sino apenas por esas pequeñas razones que le otorgan una nueva dimensión. Como sucede en los personajes de ese extraordinario narrador norteamericano de nuestros días, Raymond Carver, que van por el mundo como pegados de nada, frágiles y a punto de quebrarse como un merengue, siempre como colgando de un hilo, pero que sin embargo logran mantenerse en pie mientras se derriten del todo, esperando que los días terminen de pasar, entretenidos en fritarse un par de huevos, tomarse unas copas, recostarse con una chica por ahí, regalándose golpes en la nuca de vez en cuando, o quedarse mirando el chorro de orines y la espuma que se forma en el fondo de la taza. Pequeños documentos del ser, diminutas ilusiones diarias que el hombre moderno —¿postmoderno?— debe tener para ser capaz de vivir, cuando definitivamente ha roto con los motivos mayores y trascenden-

tales. Porque es duro, muy duro asumir la modernidad en todas sus consecuencias, sobre todo cuando esa modernidad significa, como nunca antes, la pérdida de los Grandes y Prestigiosos motivos.

El Gaviero avanza entonces a través de los días y los lugares poblados de hablas que lo visitan casi desde todos los sitios del mundo, pero está sólo y encuentra que cuanto hace no tiene sentido. Y aquí el pensamiento de Mutis tampoco es lineal, ni monofónico. Podríamos decir que, por el contrario, ese pensamiento se debate luminosamente en la contradicción. A veces hay elementos para pensar que el Gaviero vive culposamente su vida equivocada, como si se tratara de un cúmulo de errores y de azares. En varias ocasiones confiesa que ha vivido la vida que no le correspondía o que siente estar jugando el juego que no es². Y no es muy claro por qué le ha sucedido todo eso. Quizá el motivo principal derive del azar y la casualidad. Entonces el círculo se cierra. Y lo que vuelve a ponerse en evidencia es la crisis total del concepto de Historia, por lo menos si se trata de pensar, en cada caso, la vida de un hombre. La Historia entendida como racionalidad superior y autosuficiente, autónoma, una Gran Ley de cada vida particular tiene su sitio y su razón de ser como un papel asignado o, como ahora suele decirse, un 'rol'. De manera que la culpa del Gaviero se refiere más bien a esa otra vida 'ideal' que todos llevamos por dentro como aquello que pudo haber sido y no fue. Es una culpa personal, moderna, en el sentido de que uno mismo es el Tribunal y el Reo. El drama consiste en que el Gaviero parece no resignarse definitivamente a la pérdida de los *Grandes Motivos*, que se supone deben gobernar la vida de los hombres. Y así está perfecto, pues resulta evidente que por más que se asuma la modernidad en términos laicos ya planteados, queda aún pendiente de resolver el deseo de que nuestra existencia esté gobernada por motivos superiores. Se asume la pérdida, con todo su desgarramiento, pero no se puede ocultar que se trata de todas maneras de la pérdida de ilusiones que acompañaron al hombre durante más de veinte

² *Ibid.*, pp. 27, 85, 92.

siglos. La quiebra de una persistente ilusión: estar acompañado en el mundo por la presencia de un motivo superior, de un sentido noble y solemne en el cual nuestras vidas se inscriban. La modernidad de Mutis se sitúa allí, en el centro inmenso de ese drama, que deja planteado. Sin resolverlo, por supuesto, sencillamente porque se trata de un drama moderno –¿postmoderno?– que no tiene solución y que forma parte consustancial del alma de nuestro tiempo.

Sólo así se entiende la frase escrita por el Gaviero, algún día en las paredes de “La Nieve del Almirante”, camino del orinadero: “soy el desordenado hacedor de las más escondidas rutas, de los más secretos atracaderos. De su inutilidad y de su ignota ubicación se nutren mis días”.

Valles del Abendland, Vientoazul, 2013.

ÁLVARO MUTIS Y EL “MITO DEL RETORNO”

Gina Ponce de León

Fresno Pacific University, Estados Unidos

Debo confesar que desde hacía bastante tiempo estaba esperando la oportunidad que me abriera el camino para acercarme de nuevo al destino de Álvaro Mutis en la historia literaria de la narrativa colombiana, porque al igual que Jorge Luis Borges, este maestro se adelantó a su época en una generación completa.

Mutis es poco entendido por sus contemporáneos porque nos empeñamos en descubrir los “ismos” que presenta la narrativa y en general la narrativa occidental del siglo XX y el siglo XXI. Sin embargo hay escritores que no se dejaron influenciar por las corrientes literarias que aparecieron dentro de nuestras épocas históricas, y entre ellos se encuentra Álvaro Mutis, escritor que, como afirmó Alberto Zalamea (1929-2011) citando a Octavio Paz, Mutis es “Un poeta de la estirpe más rara en español: rico sin ostentación y sin despilfarro. Necesidad de decirlo todo y conciencia de que nada se dice”¹. Esta afirmación se puede tomar como su manera particular de concebir la ficción la cual es creada para Maqroll el Gaviero, quien trasciende en el tiempo como un caminante sin objetivos fijos. Es el Gaviero quien nos lleva a los lugares recónditos y a las hazañas imposibles, es quien termina perdiéndose en lo que podemos calificar como “fracaso”, pero por esas “rarezas” de la ficción que nos presenta el narrador, terminamos admirándolo hasta en las caídas más

¹ En *Tras las rutas de Maqroll El Gaviero*. Edición a cargo de Santiago Mutis Duran. Proartes, Cali: 1988, p. 32. Este ensayo es el texto leído en la presentación de *La Nieve del Almirante* en Bogotá, Colombia en diciembre de 1986. “*La nieve del Almirante*, el Diario de Maqroll y Álvaro Mutis” por Alberto Zalamea.

profundas de su vida. Son esas “rarezas” de la ficción de Mutis las que lo insertan en la contemporaneidad. Esa es la razón por la cual, los asuntos de su narrativa investigan extremos en los argumentos planteados, sus temas no se quedan a medio camino, y es lo que le permite adentrarse en la premonición de los conflictos esenciales del ser humano.

Es de la idea anterior de donde nace este ensayo y para explicarla debo recopilar un tanto mi propia experiencia de la investigación de la literatura colombiana en su observación y desarrollo de los últimos veinte años. Mi trabajo de investigación me ha permitido analizar la transformación de la narrativa de la etapa moderna a la etapa posmoderna y me ha llevado a establecer parámetros comparativos entre los cuales se encuentra la representación de la mujer. La narrativa posmoderna trae asuntos específicos que han sido tratados en mi estudio titulado *La novela colombiana posmoderna* (2011), en donde explico sus características.

En el libro mencionado se afirma que la época posmoderna de la literatura colombiana se inicia simbólicamente con el cambio de siglo en el año 2000 y se caracteriza por la vuelta a la simplicidad sin el afán experimental, lo cual caracterizó a la novela moderna del siglo XX. Hay por supuesto otros asuntos que marcan el paso a la época posmoderna y éstos son la globalización y la influencia de la tecnología en todas las instancias de la existencia humana. De la misma forma la narrativa del siglo XXI ha dado vía libre a la exposición de ideologías minoritarias que se encuentran en la búsqueda de sus objetivos específicos. En la narrativa colombiana posmoderna hay una característica sobresaliente que se relaciona con el asunto feminista; se trata de una nueva representación de la mujer que propone un inesperado acercamiento al tema y que al mismo tiempo nos plantea diferentes puntos de vista en referencia a nuestra cultura contemporánea.

Se podría decir que no es la primera vez que una nueva representación de la mujer aparece en la narrativa colombiana en búsqueda de una situación “ideal” en el mundo de hoy. Se

pueden encontrar muestras representativas que nos hablan de una mujer con un perfil diferente, liberada y anarquista en algunas novelas del siglo XX. Sin embargo, hay que tener en cuenta que en el siglo XX la lucha feminista apenas se estaba concretando en sus objetivos.

El ideal feminista de la época moderna en América Latina se vio representado en la lucha de la mujer por ser reconocida dentro del medio social-patriarcal en el que ha vivido a lo largo de la historia. Álvaro Mutis ha planteado de manera convincente el dilema feminista. En mi libro titulado *Mujer, erotismo, mito, utopía y héroe contemporáneo en Álvaro Mutis* (2002), se explica cómo en dos de sus novelas *Ilona llega con la lluvia* (1988) y *La última escala del Tramp Steamer* (1989), existe un ideal de mujer que se ha liberado del patriarcado:

La concepción de la mujer (...) escapa a la visión tradicional y arquetípica que se tiene de ella en novelas anteriores de Álvaro Mutis. En las novelas mencionadas, el narrador da vida a la mujer ideal y la convierte en la protagonista de la historia. Al mismo tiempo se halla una percepción más amplia de la mujer, visión que la introduce en ámbitos anarquistas y feministas².

En el citado libro se plantea que en estas novelas de Mutis, “Cuando la mujer aparece como protagonista, se puede hablar de un cambio de representación de la imagen femenina, y a partir de ese momento se explora la escritura feminista”³.

Al inicio de este ensayo se afirma que Álvaro Mutis se adelantó en una generación completa en sus asuntos narrativos al contexto socio-cultural, y específicamente en su representación de la mujer. Se puede señalar que se adelantó al fracaso feminista que se manifiesta hoy como una lucha perdida para los ideales que se plantearon durante el siglo XX.

² Ponce de León, Gina. *Mujer, erotismo, mito, utopía y héroe contemporáneo en Álvaro Mutis*. Bogotá: CEJA, 2002, p. 105.

³ *Ibíd.*

No es entonces una coincidencia que la representación de la mujer en Mutis capture el ideal feminista y sus protagonistas se conviertan en personajes anarquistas como adecuadamente se plantea en el texto crítico mencionado:

La feminización de la escritura se realiza, primero, por medio de una caracterización anarquista de la mujer y, segundo, mediante la utilización del lenguaje metafórico que se asocia con la imagen femenina. (...) La feminización de la escritura permite la caracterización de la "nueva mujer" que aparece en las novelas. La imagen anarquista en dirección a la representación feminista es una nueva actitud del narrador hacia la exploración del ámbito femenino que le preocupa; no obstante, la nueva percepción de la mujer no se sostiene y termina siendo abandonada, (...). Al final (...) la mujer termina siendo una imagen arquetípica y su individualidad desaparece en otro ideal irrealizable. Para Álvaro Mutis, el feminismo es otra utopía del presente y en estas novelas lo demuestra con su visión crítica y escéptica de la historia.

Como bien se observa el intento de Álvaro Mutis por darle vida a una caracterización feminista termina fracasando. Sin embargo, en este ensayo se propone que Mutis además de profetizar el fracaso feminista del siglo XX, también representó la lucha solitaria de la mujer del siglo XXI en un medio al que ya no le interesa "convencer" sino en un medio que debe rebasar o ignorar, para poder lograr su especificidad. En este sentido el objetivo se convierte en una búsqueda solitaria de la mujer por una "identidad" en el ámbito contemporáneo. La mujer ya no lucha por ser reconocida dentro del contexto del trabajo o de la política, o de la cultura; pareciera como si se hubiera liberado de la opresión de una lucha sin posibilidades y se hubiera reconciliado con su ámbito periférico dada la ausencia de opciones viables. Álvaro Mutis es por lo tanto, un escritor que podemos situar en el contexto posmoderno porque nos muestra el fracaso de la lucha feminista del siglo

XX y el arribo a la frontera en el siglo XXI, frontera que se traduce a la llegada a límites inexplorados por las mujeres de la época contemporánea.

El texto crítico ya mencionado, en el que se analizan las novelas de Mutis, *Ilona llega con la lluvia* y *La última escala del Tramp Steamer*, y que establece la ideología del narrador en cuanto al fracaso del ideal feminista del siglo XX, nos sirve para reforzar la tesis de este ensayo:

Ciertamente, el Gaviero se encuentra presente, pero el protagonismo corresponde a Ilona, la nueva imagen de la mujer que el narrador de Mutis nos presenta. Es cierto que el material puede parecer ajeno al narrador, porque nos da su visión pesimista de la historia, y ajeno al lector, porque la historia termina en un fracaso recubierto de misterio. No obstante la desvinculación de los acontecimientos ocurridos entre las dos mujeres con el resto de la novela corresponde a la desilusionada y desilusionante visión del mundo del narrador. Esto es, corresponde a su escepticismo en el reconocimiento de la “nueva mujer” que sus propias novelas plantean⁴.

Mutis con su perfil de la mujer, nos muestra que ha intuido el objetivo propuesto, en cuanto a la representación de la mujer, por los escritores del siglo XXI. Sería arriesgado plantear tal afirmación si no hubiera pruebas específicas en la narrativa del siglo XXI que se pudieran utilizar para aseverarlo.

En mi artículo titulado “La transgresión como objetivo en dos novelas de Jorge Franco: *Melodrama* y *Santa Suerte*”⁵ hago un estudio en el que se analiza hasta donde ha llegado la mujer contemporánea para liberarse de las ataduras que han sido reforzadas por el concepto de género. En la época contemporánea, siglo XXI, el concepto feminista se ha volcado

⁴ *Ibid.*, p. 107.

⁵ “La transgresión como objetivo en dos novelas de Jorge Franco: *Melodrama* y *Santa Suerte*”, Referee-Journal: *Estudios de Literatura Colombiana*, Facultad de Comunicaciones, Universidad de Antioquia, Medellín-Colombia, No. 29, Julio-Diciembre, 2011.

a la noción de “genero,” concepto que puede ser utilizado tanto positiva como negativamente. Aquí nos permite hacer énfasis en la condición de “ser” y de cómo el “género” debe ser extrapolado de las definiciones que han sido utilizadas para determinar lo que debe ser una mujer.

Uno de los escritores más importantes del siglo XXI es Jorge Franco, sus novelas se pueden calificar como únicas en el sentido en que representan la realidad de una manera cruda y sin contemplaciones idealistas en lo que tiene que ver específicamente con lo definido como género. La mujer pertenece al género que ha sido manipulado por el contexto socio-cultural que sigue siendo patriarcal y europeizante. En este sentido, la etapa posmoderna y poscolonial es lo que nos ha permitido el reconocimiento de este contexto alienante para la mujer, en el cual el objetivo feminista del siglo XX fracasa, y la lucha feminista como tal, se convierte en la aceptación de este fracaso y en la concepción de un nuevo objetivo que se queda en el plano personal y solitario de la mujer del siglo XXI. En la época contemporánea la mujer no tiene otra opción que enfrentarse a su propia situación periférica para buscar objetivos únicos dentro de este contexto.

Los lectores de este artículo podrían preguntarse, ¿y qué tiene que ver esto con Álvaro Mutis? Como ya hemos aclarado, es la representación de la mujer en el siglo XXI que establece Jorge Franco en sus novelas, lo que nos lleva a comparar su representación con las mujeres de Álvaro Mutis, y curiosamente y extrapolando, no solo de la mujer sino también de los personajes masculinos y protagonistas quienes objetivan el fracaso del feminismo del siglo XX.

En la novela de Jorge Franco *Melodrama* (2006), hay un claro distanciamiento entre el protagonista Vidal, quien es un hombre joven, buenmozo e inteligente, que podemos situar en cualquier país europeo, es decir en la civilización occidental por excelencia, y en cuyo contexto este hombre triunfa porque cumple con todos los delineamientos del “hombre exitoso”. Este

personaje no es solo el protagonista y uno de los narradores, sino el que también coloca a la mujer en la periferia en la que le corresponde estar, no solo por ser mujer sino porque tampoco maneja el idioma del país en donde vive y al cual se ha ido en busca de nuevos objetivos para su vida. Lo curioso de esta novela es que Vidal coloca a las mujeres en esa periferia a la cual parece que han sido destinadas. Al mismo tiempo es relevante que la “mujer” o mejor el “género” femenino se puede comparar con la mujer protagonista de Álvaro Mutis en su novela *Tríptico de mar y tierra*, en donde el héroe Maqroll queda también al nivel del protagonista masculino de *Melodrama*.

Maqroll es el héroe eterno en las novelas de Álvaro Mutis. Hemos definido a Maqroll como el héroe caído. En mi libro crítico de la narrativa de Álvaro Mutis hay un capítulo titulado “La aventura del héroe como correlato estructural en *La nieve del Almirante* y *Un bel morir*”⁶, en este capítulo hablo de como Maqroll establece su propia concepción del héroe. Después de hacer una relectura contemporánea de mi propio capítulo, puedo acercarme como una lectora externa y es relevante cómo me da una nueva luz para comprender la elaboración del héroe de Maqroll. Desde la contemporaneidad se puede entender la razón por la cual Maqroll no se deja insertar en una definición de héroe generalizada. La razón es que Maqroll se ha creado a sí mismo y se ha enfrentado a una realidad creada por él y para él mismo. La realidad creada por este héroe contemporáneo niega la ideología contemporánea de las razones del “éxito”, de las definiciones vacías de amistad, de la concepción del amor y de la permanencia de las relaciones entre los seres humanos.

A partir de esta idea se puede asegurar que Maqroll, o su narrador, entiende y predice el fracaso feminista no solo del siglo XX como se ha afirmado, sino también la elaboración de nuevos planteamientos feministas en el siglo XXI. La identidad de Maqroll predice el nuevo trazado feminista que plantean las novelas de Jorge Franco.

⁶ Ponce de León. *Mujer, erotismo, mito, utopía y héroe contemporáneo* en Álvaro Mutis, op. cit., p. 71.

Los personajes femeninos de *Melodrama* son mujeres que han salido de su país para buscar una nueva vida en una lucha solitaria. En el siguiente fragmento de mi artículo aparece una idea relevante que resume la tesis que se puede traspasar a la representación de la mujer de Álvaro Mutis:

Debemos entender que la representación de la mujer del presente en la narrativa de Franco está marcando un espacio diferente, un ámbito que está revelando una cultura disconforme como una respuesta a la tradicional subordinación ante la cultura dominante. Esta representación es extrañamente novedosa porque se está refiriendo a una novedosa "identidad". Las mujeres de estas novelas nos dicen lo siguiente: *en el mundo contemporáneo yo sé que pertenezco y que siempre he pertenecido a un grupo subordinado por la cultura dominante, he tratado de sobrevivir, y he sobrevivido, es hora de mostrar la tragedia de mi supervivencia y de asumirla como un hecho irreversible que me ha llevado a límites que han conformado una nueva identidad en mi ser. Esa nueva identidad es la que queremos "identificar" valga la redundancia, en estas novelas de Jorge Franco (cursivas mías)*⁷.

En la novela de Álvaro Mutis, *Tríptico de mar y tierra*, encontramos a Lina quien en palabras del narrador es representada de la siguiente manera:

La historia de Lina era la común secuencia de la mujer que ha vivido con un hombre, ha tenido un hijo suyo y, luego, se ha abierto paso en la vida por su propia cuenta. Se habían conocido en Bizerra, cuando Abdul y yo éramos propietarios del carguero que nos incautaron en Barcelona por llevar contrabando de armas para los anarquistas. Cuando Bashur supo que Lina esperaba un hijo, le envió

⁷ Ponce de León, Gina. *Estudios de Literatura Colombiana*. Universidad de Antioquia, N 29, julio-diciembre, 2011, p. 221.

con regularidad dinero para seguir viviendo y para pagar los gastos de la clínica cuando fuera a dar a luz⁸.

En el párrafo observamos las palabras del narrador “la común secuencia de la mujer”, estas palabras tienen ya todo un peso histórico devastador sobre la mujer representada en esta novela: Lina. Lo que sucede después es que el padre del hijo de Lina, muere y deja a la deriva a Lina y a Jamil. Abdul Bashur le había dicho a Lina que si algún día necesitaba ayuda recurriera a Maqroll, lo cual Lina hace cuando se ve en la imposibilidad de seguir manteniendo a su hijo.

La mujer que representa el narrador de Mutis, no es diferente a las mujeres de Jorge Franco en la novela *Melodrama*. Las mujeres de Franco están también a la deriva en búsqueda de su propio destino. Son extranjeras en un país extranjero lo cual le sucede también a Lina cuando tiene que irse a trabajar en una fábrica en Bremen, Alemania, para poder reunir el dinero suficiente y viajar al Líbano en donde vivirá con su hijo y la familia de Abdul.

Maqroll el Gaviero se hace cargo de Jamil mientras Lina se encuentra en Bremen. La novela hace énfasis en la labor de Maqroll para hacerse cargo del niño y observamos como en sus últimos años de vida le llega una prueba a la que jamás se había enfrentado. En este caso el héroe sale adelante como le ha ocurrido en todas sus aventuras. Pero la soledad a la que se enfrenta después de la ausencia definitiva de Jamil, es comparativa a la muerte a la que se enfrenta el protagonista de *Melodrama*, Vidal, cuando se entera de su enfermedad terminal.

Es relevante comparar estas dos novelas que pareciera que estuvieran una al extremo de la otra, no solo en tiempo sino también en historia. Sin embargo, las dos novelas poseen elementos que nos llevan a una sola conclusión, la mujer se enfrenta a hechos que tiene que enfrentar y los cuales son

⁸ Mutis, Álvaro. *Tríptico de mar y tierra*. Bogotá: Norma, 2004, p. 150.

inevitables. Pero la mujer se enfrenta a ellos porque no tiene otra opción y tiene la conciencia de que es un destino que debe desafiar de una manera solitaria.

Lo que llama la atención en la novela de Mutis es que nos trae la imagen de la mujer de la época contemporánea; el narrador nos hace un recuento de las palabras de Maqroll al describir a Lina:

“La Carta”, prosiguió Maqroll, “mostraba a una mujer de carácter firme y madurada a costa de grandes pruebas. Había en el tono de sus palabras una mezcla de dignidad, de sensatez y de respeto que me impresionó mucho, por no ser estas virtudes las más comunes en vidas y regiones como las de Lina”⁹.

Hay algo en lo que vale la pena hacer énfasis después de leer este fragmento cuando el narrador transfiere las palabras de Maqroll: “(...) de sensatez y de respeto que me impresionó mucho, por no ser estas virtudes las más comunes en vidas y regiones como las de Lina.” Esta frase es ostensiblemente crítica y se puede interpretar desde diferentes puntos de vista. Sin embargo el tema tratado en ese momento es Lina, y es el narrador quien elige colocar el punto de vista de Maqroll enfatizando en las virtudes no tan comunes en esa región. ¿A qué se está refiriendo? ¿Al contexto socio-cultural o a Lina? Podríamos asegurar que no importa, el juicio nos puede hablar tanto del contexto como de la mujer, y la respuesta es la misma, ninguno de los dos ha cambiado en el término de la historia. Continúa la narración en palabras de Maqroll:

Logré precisar en mi memoria algunas alusiones de Abdul a su relación con esta mujer y al hijo que había tenido con ella. Era algo muy vago y no pude recordar las palabras con las cuales mencionó el asunto. La vida sentimental de mi amigo consistió en una sucesión de episodios, a menudo

⁹ *Ibid.*, p. 142.

tempestuosos que siempre terminaban en dramáticos rompimientos. Desde luego había una excepción: Ilona¹⁰.

La mujer de esta novela pudiera haber pertenecido a las mujeres representadas en *Melodrama*; la razón se encuentra en la aceptación de un destino marcado de antemano y que se reafirma con la frase de “la común secuencia de la mujer”¹¹. Lo que hace a esta novela escrita en 1993, una novela posmoderna del siglo XXI, es la representación de una mujer que sabe a lo que se enfrenta y que ha aceptado su destino sin mayores ilusiones de que pudiera ser distinto. Se podría afirmar que se puede hablar de Lina como una mujer del siglo XXI, asunto que ha sido ya estudiado en las novelas de Jorge Franco y que resumimos de la siguiente manera:

La mujer que representa Jorge Franco en estas novelas está íntimamente unida a los temas primordiales de la posmodernidad; lo diferente, lo exagerado, lo satánico. *Santa Suerte*, es en este aspecto, una muestra relevante de la dirección que ha tomado la lucha de la mujer de la época contemporánea para subsistir dentro de un medio que la sigue ignorando. Sin embargo, hay que tener en cuenta que, la mujer ya no pertenece a la época de la revolución feminista en la que la lucha se definía en la necesidad de reconocimiento; la lucha feminista contemporánea, podemos deducir, ha abandonado el concepto de “rol” de la mujer para trastocarlo en forma definitiva. La definición del “rol” de la mujer está orientada a las necesidades personales, esto se ve claramente en las mujeres de *Santa Suerte*¹².

Lina, en *Tríptico de mar y tierra*, pertenece al medio en el que el respeto por la mujer y sus decisiones no se toma en cuenta, como ha afirmado el narrador de Maqroll. De esta idea, se infiere que Lina sabe que debe tomar su destino en sus propias manos lo cual ella hace. En este sentido Lina entra

¹⁰ *Ibid.*, p. 143.

¹¹ *Ibid.*, p. 150.

¹² Ponce de León, *Estudios de Literatura Colombiana*, op. cit., p. 234.

en la posmodernidad cuando la mujer que se enfrenta a su propio destino lo hace uniéndose a lo "diferente, lo exagerado, lo satánico". Continuando con el análisis de la nueva representación de la mujer en las novelas de Jorge Franco, el siguiente párrafo se hace relevante:

Basándonos en las novelas aquí estudiadas, podemos deducir que la lucha feminista del siglo XX no logró su objetivo; esto se hace evidente en los textos de Jorge Franco, en los que encontramos mujeres representantes de un grupo que reclama identidad dentro del contexto cultural. Es un grupo que se sabe observado y que se revela llegando a los límites expuestos para declarar la guerra al que quiera aceptarla. Tomando como base las afirmaciones de Bhabha, estas novelas se alejan de las singularidades de "clase" y "género" como ya se mencionó en el discernimiento teórico. Esto hace que se reconozca un asunto esencial como es la nueva conciencia que plantean las mujeres de Jorge Franco con el objetivo de reclamar el derecho a la identidad en el mundo contemporáneo¹³.

Se ha mencionado que Álvaro Mutis es un escritor que no se dejó llevar por las corrientes literarias de su época, todo lo contrario, es un escritor que sigue su propia ideología así esta sea contraria a todo lo que se sigue la moda de la época.

Es necesario aclarar que la representación de la mujer en la época contemporánea, está enmarcada por la posibilidad que da la época precisamente, de que las minorías se conviertan en representantes de su propia lucha en el contexto del reconocimiento de ser marginales y marginadas. Este reconocimiento ya no está encubierto o escondido o enmascarado por los grupos de poder, y en este caso específico del asunto feminista, ya no está encubierto por el patriarcado. Podría asegurarse que la dominación patriarcal es reconocida,

¹³ *Ibid.*, p. 234-235.

sin que se haya establecido un camino que lleve a la mujer a la liberación de este contexto impuesto por siglos.

En otra de mis investigaciones que se encuentra en desarrollo, hablo precisamente de la necesidad de que el contexto ideológico y cultural sea examinado totalmente para que el objetivo feminista pueda ser revisado. En este momento, el contexto ideológico y cultural se encuentra en el escrutinio del ámbito latinoamericano como perteneciente a una construcción marginal establecida durante la colonia. En otras palabras, el ambiente en el que se encuentra la mujer en América Latina es doblemente marginal por el hecho de ser mujer, pero al mismo tiempo porque se encuentra dentro de la marginalidad creada por la colonia. Los países colonizados absorbieron una ideología que no les corresponde. Esta es una opinión elaborada por José Antonio Figueroa en su tesis titulada *El realismo mágico, vallenato y violencia política en el Caribe colombiano* en la cual usa el término “humanismo periférico”¹⁴. Con este término, Figueroa coloca a los países colonizados dentro de la periferia de la cultura occidental.

Álvaro Mutis es un escritor admirable, no solo porque se aleja de la norma, sino porque no cae en las ilusiones, o en los sueños falsos de las épocas que buscan una salida, así no sea verdadera, a los traumas del ser humano. En este sentido Álvaro Mutis y Jorge Franco, se pueden relacionar.

Para Álvaro Mutis los finales felices no existen como tampoco existen para Jorge Franco. En lo que tiene que ver con la representación de la mujer, se nota cierto distanciamiento que podemos traducir en admiración y objetivación de una cruda realidad. Los dos narradores presentan mujeres reales a las que la vida apalea sin ninguna consideración. Pero son mujeres fuertes, luchadoras, solitarias y por sobre todo, son mujeres que tienen objetivos específicos y concretos. Cuando hablamos de Jorge Franco y la representación de la mujer, no podemos más que sentirnos deprimidos al observar

¹⁴ Cf. Figueroa, José Antonio. *Realismo mágico, vallenato y violencia política en el Caribe Colombiano*. ProQuest Dissertations & Theses (PQDT), UMI Dissertations Publishing 2009.

los extremos a los que el género femenino ha llegado en la búsqueda de objetivos particulares.

En cuanto al papel de “madre,” que aparece en los dos escritores de manera diferente, se puede afirmar que es una característica que emerge permanentemente en la representación tanto del siglo XX como del XXI. Es la característica más utilizada ya que el “ser” madre no puede ser comparado con ningún tipo de trabajo o de posición de la mujer dentro del contexto en el que vive. Parece ser que el “ser” madre marca una instancia específica para la definición de “genero”.

Álvaro Mutis en *Tríptico de mar y tierra*, enfatiza la esencia de ser madre. Lina se enfrenta a lo que tiene que hacer por el hecho de ser madre; esto hace que Lina finalmente abandone sus deseos de independencia y se vaya a vivir con la familia de Abdul, con su hermana Warda quien le había ofrecido sostenimiento para ella y para su hijo. Pero más aún, el Gaviero, es el que experimenta en “carne propia,” el “ser” madre; en otras palabras, el Gaviero se enfrenta a la experiencia por excelencia del género femenino, lo cual transforma al héroe que hemos conocido. Veamos lo que nos cuenta el narrador:

Hay un episodio en la vida de Maqroll el Gaviero que casi nada tiene en común con los que he narrado en el curso de esto últimos años pero que, sin embargo, significó un cambio esencial en el desorden de sus andanzas y vino a traerle, en la etapa final de sus días, una especie de serena conformidad con la encontrada suerte de su destino y lo llevó a ejercer, hasta sus últimas consecuencias, su doctrina de aceptación sin reservas de los secretos de lo innombrable. No que su vida, después de esta experiencia que voy a relatar, dejase de tener altibajos e incidentes de la más diversa índole y origen, solo que el ánimo con el cual estos fueron enfrentados por Maqroll no tuvo ya ese tinte de reto, de tenaz desafío sin recompensa que había caracterizado antaño su errancia por el mundo¹⁵.

¹⁵ Mutis, Álvaro. *Tríptico de mar y tierra*. Bogotá: Norma, 2004, p. 105.

La experiencia del Gaviero, hace pensar en un entendimiento profundo del género femenino que se ha visto en las novelas de Mutis. Sin embargo en esta novela la mujer no tiene las mismas características anarquistas de las mujeres de *Ilona llega con la lluvia* (1988) y *La última escala del Tramp Steamer* (1989); la gran diferencia en esta novela en la que aparecen Lina y Jamil es precisamente que Lina se ha convertido en madre.

Ya hemos observado cómo en *Ilona llega con la lluvia* y *La última escala del Tramp Steamer* las mujeres logran cierta “libertad” en su contexto socio-cultural, pero terminan desapareciendo de una manera trágica. En la novela *Tríptico de mar y tierra* Lina ha sido una mujer liberada e independiente hasta que tiene a su hijo Jamil. Es en ese momento en el cual ella se enfrenta a lo que le depara el destino incluyendo la separación de Jamil. En este aspecto, el narrador hace énfasis en que Lina es una mujer fuerte quien ha vivido liberalmente; sin embargo, termina rindiendo la adquisición de su libertad, cuando le toca abandonar el trabajo en Bremen, dado que no era lo que imaginaba en cuanto a sus objetivos económicos para poder sostener a Jamil. Lina termina aceptando la propuesta de la familia de Abdul Bashur de irse a vivir con ellos. Adivinamos que la razón por la cual acepta es el bienestar de su hijo Jamil.

La manera en que esta representación de la mujer aparece en la obra de Mutis, se extiende un paso más allá de lo propuesto en sus novelas previas, en las que las mujeres han vivido su libertad lograda y terminan desapareciendo, no por su propia escogencia. Lo que aquí se plantea en cuanto a la representación femenina, es el hecho de una concientización de la mujer de que la lucha es solitaria, para bien o para mal, y que sus propios objetivos tienen que cambiar el medio socio-cultural para ser adquiridos.

En la novela de Mutis la mujer da su brazo a torcer cuando se convierte en madre. Para Álvaro Mutis, quien comprende el fracaso feminista, la mujer ha buscado su propio camino para poder seguir su liberación alcanzada, en este caso el camino que ha buscado Lina, sin embargo, termina fracasando porque sus

aspiraciones económicas no fueron suficientes. Es aquí cuando establecemos lo que hemos denominado el “mito del retorno” que se concreta en el fracaso de los objetivos personales de la mujer cuando son delineados en un medio socio-cultural que la coloca en la periferia. La época posmoderna ha llegado con la repetición de patrones inamovibles que se instalan en el contexto contemporáneo. Pero también ha llegado con el reconocimiento de que se debe hacer un escrutinio que revise estos patrones marginantes.

Cuando decimos que Álvaro Mutis se adelantó a la historia en una generación completa, no estamos hablando de que escribió sus libros con características de la narrativa posmoderna (que apareció ‘simbólicamente’ en el año 2000 por instancias marcadas por la globalización y por el afán tecnológico que nos ha llevado a vivir en pocas horas lo que anteriormente vivíamos en el término de años y si no de décadas), sino en la comprensión de que la totalidad ha desaparecido.

Cuando situamos a Álvaro Mutis en la etapa posmoderna, nos referimos a sus personajes los cuales ideológicamente están situados en la etapa posmoderna y poscolonial debido a su conciencia crítica de la realidad, pero más, al pesimismo de que esa “realidad” pueda ser cambiada. Debemos situar a Maqroll el Gaviero, dentro del mundo relacionado con Vidal, el personaje de Jorge Franco, quien se sitúa en la periferia para criticar el contexto socio-cultural, al cual pertenece y el que no intenta cambiar. Es relevante como estos dos personajes “observan” desde afuera a las mujeres. No las critican, pero tampoco las aceptan. Sin embargo su actitud es más denunciadora que cualquier otra postura ante la problemática de la mujer en la época contemporánea.

No se puede terminar este ensayo sin extendernos hacia la vida “real” de Álvaro Mutis, la cual se puede adivinar solo un poco, por el libro *Cartas de Álvaro Mutis a Helena Poniatowska* (1998), en el cual se encuentra en cierto sentido la historia del Maqroll que conocemos: un ser que sabe lo que

es la amistad verdadera y que se ha enfrentado en la vida con asuntos “delicados” económica y moralmente. Sin embargo ha tenido la suerte de encontrarse con personas a las que les debe muchísimo. Veamos lo que escribe Elena Poniatowska y que aparece como si fueran palabras de Álvaro Mutis cuando se encontraba en la prisión de Lecumberri:

Yo he podido sostener esta situación gracias al apoyo económico de Jorge y Manolo Barbachano. Ellos mandaron traer a mi esposa, a mis hijos y contrataron los abogados. Entré como gerente de una de sus empresas Cine-Sistema S.A., ni siquiera llegué a cumplir allí un año; en fin, mis escasos servicios no justificaban su gesto. Sin embargo, ellos le siguen entregando mi sueldo intacto, a mi esposa [...]. Podría hablar de su nobleza; pero uno no tiene duda con sus padres, con sus hermanos y ellos se han portado conmigo mejor que si fueran mis padres, mis hermanos¹⁶.

Es fácil adivinar que Álvaro Mutis tiene características del héroe Maqroll en cuanto a las pruebas que ha enfrentado con la vida. Me da la impresión de que la vida de Álvaro Mutis ha sido tan intensa como lo ha sido la del Gaviero, pero como estamos hablando de un personaje real y no de uno ficticio no se puede aventurar ningún tipo de juicio que pueda desvalorar la objetividad del análisis literario. Solo vale la pena mencionar que tanto Maqroll como Álvaro son personajes fantásticos tanto de la realidad como de la ficción y no podríamos asegurar cual pertenece a cual.

Termino este ensayo con un fragmento de una poesía dedicada a Álvaro Mutis, y escrita por Enrique Molina, titulada *Crónica de un encuentro con Maqroll el Gaviero*¹⁷:

¹⁶ Poniatowska, Elena. *Cartas de Álvaro Mutis a Elena Poniatowska*. México: Alfaguara, 1998. p. 53.

¹⁷ En *Tras las rutas de Maqroll El Gaviero*. Edición a cargo de Santiago Mutis Duran. Proartes, Cali: 1988, p. 12.

Y tan lejos, Maqroll el Gaviero repite su insondable
melopea,
su alabanza fanática por tesoros inválidos,
por las grandes promesas incumplidas,
por todo esplendor en la corriente,
por toda gracia recibida en la tierra y su calor animal,
en un paisaje amenazador
como estos pálidos cielos de sol ciego sobre espumas
en la playa donde van a morir los alcatraces.

MUTIS:

palabras y alegoría en sus espacios poéticos

Deisy Liliana Cuartas Montero
Universidad Santiago de Cali, Colombia

*Solo una palabra.
Una palabra y se inicia la danza
De una fértil miseria*

Álvaro Mutis

Álvaro Mutis ofrece una riqueza desde cada uno de los textos poéticos y narraciones cortas que muestra su obra. Con extraordinaria majestuosidad combina figuras retóricas, denuncias sociales, situaciones de vulnerabilidad y estados de la precariedad humana. Voces, gritos, manifestaciones desde los entes naturales que materializan y trascienden unas sensaciones, emociones y añoranzas permeadas desde la escritura.

Un aspecto importante para resaltar es la diversidad de campos semánticos tratados en su obra y que de una u otra forma están entrelazados con el Universo Natural por el hecho de mostrar las imágenes poéticas frescas, renovadoras y llamativas en los elementos de la vida. Así, la atmósfera que muestra Mutis da lugar al surgimiento de la imagen como producto de “la relación que los objetos establecen entre sí”¹ y esta imagen sugerida envuelve al lector para ser enriquecida y complementada por él. Pero además, desde la combinación perfecta de cosas-personajes-animales-espacios o seres vivos con sentimientos o evocaciones que evidencian “el hacer poético como el arte de sugerir”² que es en definitiva, una

¹ Malatesta, Julián. *La imagen poética*. Escuela de estudios literarios. Cali: Universidad del Valle. 2007, p. 84.

² *Ibíd.*, p. 83.

esencia importante de la teoría estética desarrollada por el colombiano.

El artificio que muestra Álvaro Mutis en la creación literaria nos hace reflexionar sobre la substancia natural y la relación de ésta con la conciencia del sujeto. La esencia de ese mundo que estalla en fantasmas inesperados, que se convierte en un desafío para la razón unida a un sujeto o un ser natural por medio de la personificación de un drama angustioso, de la miseria del ser humano y la denuncia de la decadencia de los espacios comunes. Es decir, el elemento poético de sus escritos muestra ese alguien que reconoce lo que propone Luís Navarrete Orta “el eco de los llamados de las cosas a las palabras”, ese ser que descubre “las alusiones más misteriosas del verbo y las condensa en plano superior, las entreteteje en su discurso”³ y que se involucra en su obra poética, en el que adquiere fuerza la palabra y sirve como canal entre el sujeto-objeto para mostrar esa fascinación misteriosa y majestuosa que recrea en sus textos Mutis.

De esta forma, el poeta crea un plano superior en el que: “coge ese temblor ardiente de la palabra interna que abre el cerebro del lector y le da alas y lo transporta a un plano superior, lo eleva de rango”⁴, ese rango que no es concebido dentro de una simple imaginación analógica sino que permite una “nueva lectura de su visión estética”⁵. Lo que implica “un nuevo planteamiento de la posición del sujeto y de la relación intersubjetiva, a partir de la pareja ambivalente autor-lector”⁶. Sin llegar a ver en este tipo de lectura y reflexión un trascendente postulado de la “metacrítica”, sino más bien, a un acercamiento de ese sujeto lector y el juego desde intertextualidad que se puede hacer del territorio hecho poema desde lo narrado, recordado y añorado.

³ Navarrete, Luís. Vicente Huidobro. Obra Selecta. Selección, prólogo, cronología, bibliografía y notas. Caracas-Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 2002, p. 294.

⁴ *Ibíd.*, p. 294

⁵ Rodríguez, Henry y Vecchini, Jacques. Traducción y prólogo de De Man, P. *Visión y ceguera. Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*. Río Piedras, Puerto Rico: Editorial Universidad de Puerto Rico. 1991, p. 50.

⁶ De Man, Paul. *Visión y ceguera. Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*, op. cit., p. 49.

Por ende, desde la relación del sujeto-objeto el ser poético en la obra de Mutis reivindica el poema como una planta. Desde esta alegoría se mezcla una esperanza de surgimiento, de coexistencia “Por un oscuro túnel en donde se mezclan ciudades, olores, tapetes, iras y ríos, crece la planta del poema”⁷, la poesía así se convierte en el milagro que vive mientras se muere y se sufre.

Así mismo, se anula el hombre y se relata el objeto lírico, desde una voz de hastío y agonía

Cada poema invadiendo y desgarrando
la amarga telañara del hastío.
cada poema nace de un ciego centinela
que grita al hondo hueco de la noche
el santo y seña de su desventura⁸.

Por ello, lo que denomina De Man (1991) como “dialéctica entre el sujeto-objeto”, es la conversación que logra constituir un patrón esencial de la imagen en Mutis, este eje no da prioridad al sujeto sobre el objeto como propósito del desplazamiento del objeto por otro yo (intersubjetivo) y es aquí, donde Álvaro Mutis al hacer sustantivación del “otro yo” desde una perspectiva biocéntrica crea interrelaciones. Es decir, ofrece el concepto del sistema vivo desde la interacción con el otro, en una conexión total o como lo plantea la teoría de Santiago⁹; la vida como centro. A partir de ello, se justifica la interacción que tiene Mutis con la vida, las cosas y el ser poético. Todo ello va en correspondencia con lo que menciona Londoño desde la teoría de Santiago que “reúne las ideas que estructuran el concepto de sistema vivo a partir de urdimbres, de relaciones, de sistemas químicos, es decir de los sistemas vivos desde la interacción”¹⁰.

⁷ Mutis, Álvaro. *Poesía y prosa*. Bogotá, Colombia: Editorial Andes. 1981, p. 58.

⁸ *Ibíd.*, p. 75.

⁹ Capra, Frijot. (1998). *La trama de la vida*. Barcelona: Editorial Anagrama. Citado por Londoño, A. Tesis de maestría: *La escuela como escenario de complejidad (la educación ambiental desde la complejidad)*. Manizales: Universidad Nacional de Colombia, 2008.

¹⁰ *Ibíd.*, p. 51.

Desde la perspectiva que ofrece Londoño se encuentra entonces no solo la conexión del sistema vivo e interpretación, sino la interacción que produce cambios y es aquí donde se encuentra correspondencia y relevancia en la manifestación poética presentada por Álvaro Mutis y la conexión con la vida. Lo que representa y la forma que muestra al sujeto que se abandona a la imagen material de otros seres y objetos De ahí que, al convertirse en sujeto-ser a través de las alegorías, encarna en espacios como: el cafetal, el paisaje-tarde, alcoba-pieza de hotel, tren-viaje, ciudad-oscuridad y vagón. Estos primeros se entrelazan con los elementos como agua, tierra, fuego y viento que responden a correspondencias y tejidos desde el ser vivo y el ser poético. Finalmente, se hace poesía no alrededor de los objetos o cosas, las inventa, busca la realización de esa potencia creadora que se encuentra en textos como por ejemplo en “La muerte de Matías Aldecoa” (p.65) que le ofrece al lector un paisaje cultural colombiano desde la agonía y la nostalgia. En pocas palabras, recrea un mundo que ha sido percibido por él, tan original y que se encuentra atrapado en la misma obra.

Es decir, muestra una relación que trasciende lo impersonal y logra ubicar sus textos en la unidad del lenguaje,

(...) en la que puede darse la síntesis entre el objeto y el sujeto; la misma tendencia a transferir a la naturaleza idénticos atributos de conciencia y a unificarle orgánicamente, postulando un centro que ha de tener para los objetos naturales la misma función que tiene la identidad del sujeto respecto de la conciencia¹¹.

Y lo que Paul De Man menciona es que este hecho fue reconocido en un principio por los románticos en Francia e Inglaterra, pero que luego se desplaza para darle relevancia a lo temporal y alegórico. Es así, que esa conversación o “dialéctica entre el sujeto-objeto” se entrelaza con otros elementos y de esta forma,

¹¹ De Man, Paul., op. cit., p. 221.

la obra de Mutis ayuda a reflejar este diálogo. Por ejemplo, con los animales, más allá e expresar un estado de ánimo, un sentimiento o una pena, Mutis proporciona todos los elementos que hacen que el lenguaje juegue con la naturaleza, los esquemas sociales y la vida misma de un ser abandonado.

El universo animal, “terribles especies”¹² ocupan la mayoría de sus versos convertidos en antítesis de fuga y pesares humanos. En muchos de sus textos Álvaro Mutis crea una delicada interacción entre binomios de vida-sentires y lugares. Son recurrentes el despojo, la evocación a la muerte y el olvido que finalmente encuentra su interacción comunicativa con los elementos.

Así es, que la madre tierra le entrega a Mutis las palabras para burlarse de la desesperanza. Para pintar entre bosques áridos “sombras de paredes”¹³. Y contantes fantasmas que recuerdan el olvido, la derrota. La naturaleza lúgubre, de la miseria que lo percibe como cazador y al mismo tiempo como víctima y victimario desde su construcción discursiva. Es cierto que, la utilización del lenguaje alegórico ubica el poema creado como un hecho atemporal, pues la construcción estética pertenece al episodio de la lectura de la misma obra. Las imágenes que utiliza Mutis en sus textos no tienen referencia y la alegoría marca esa verdadera distancia: “...marca ante todo una distancia respecto de su propio origen, y así, renunciando a la nostalgia y al deseo de coincidir, establece su idioma en el vacío de una diferencia temporal”¹⁴, sus imágenes se guardan del impacto del tiempo y se alían a la realidad que no tiene ninguna semejanza, refugiándose en un mundo natural creado por él. A todo este conjunto de tropos que involucra la alegoría se le une la ironía, como elemento intrínseco de ella, por ello, Álvaro Mutis manifiesta elementos irónicos en el momento en el que nos presenta imágenes anafóricas como:

¹² Mutis, Álvaro. *Poesía y prosa*, op. cit., p. 56.

¹³ *Ibid.*, p. 56.

¹⁴ De Man, Paul., op. cit., p. 230.

De la ortiga al granizo
del granizo al terciopelo
del terciopelo a los orinales
de los orinales al río
del río a las amargas algas
de las amargas algas a la ortiga
de la ortiga al granizo
del granizo al terciopelo
del terciopelo al hotel¹⁵.

El sentido que Mutis otorga a sus palabras, no solo este fragmente sino en la mayoría de sus textos reafirma que “la ironía es el vértigo total, el mareo al punto de la locura. La cordura puede darse sólo porque estamos dispuestos a proceder dentro de las convenciones de la duplicidad y el disimulo...”¹⁶ y por eso en el fragmento del poema “204” no solo se burla del ciclo de la evaporación sino que desde la naturaleza humana en el texto se muestra el paso de la misma en un simple hotel que solicita escuchar, escuchar lo que no quiere oír.

Así mismo, pongamos por caso el texto “Cita”, que en muchos de sus versos hace notar su tono irónico, hiperbólico y alegórico en lo relacionado a la precariedad y la espera de la muerte, que sin importar el lugar siempre llegará y no podrá ser burlada:

Bien sea en la orilla del río que baja de la cordillera
golpeando sus aguas contra troncos y metales dormidos,
en el primer puente que lo cruza y que atraviesa el tren
en un estruendo que se confunde con el de las aguas;
allí, bajo la plancha de cemento,
con sus telarañas y sus grietas
donde moran grandes insectos y duermen los murciélagos;
allí, junto a la fresca espuma que salta contra las piedras;
allí bien pudiera ser.
O tal vez en un cuarto de hotel,

¹⁵ Mutis, Álvaro. *Poesía y prosa*, op. cit., p. 28.

¹⁶ De Man, Paul., op. cit., p. 238.

en una ciudad a donde acuden los tratantes de ganado,
los comerciantes en mieles, los tostadores de café.
A la hora de mayor bullicio en las calles,
cuando se encienden las primeras luces
y se abren los burdeles
y de las cantinas sube la algarabía de los tocadiscos,
el chocar de los vasos y el golpe de las bolas de billar;
a esa hora convendría la cita
y tampoco habría esta vez incómodos testigos,
ni gentes de nuestro trato,
ni nada distinto de lo que antes te dije:
una pieza de hotel, con su aroma a jabón barato
y su cama manchada por la cópula urbana
de los ahítos hacendados.
O quizá en el hangar abandonado en la selva,
a donde arrimaban los hidroaviones para dejar el correo.
Hay allí un cierto sosiego, un gótico recogimiento
bajo la estructura de vigas metálicas
invasadas por el óxido
y teñidas por un polen color naranja.
Afuera, el lento desorden de la selva,
su espeso aliento recorrido
de pronto por la gritería de los monos
y las bandadas de aves grasientas y rijosas.
Adentro, un aire suave poblado de líquenes
listado por el tañido de las láminas.
También allí la soledad necesaria,
el indispensable desamparo, el acre albedrío.
Otros lugares habría y muy diversas circunstancias;
pero al cabo es en nosotros
donde sucede el encuentro
y de nada sirve prepararlo ni esperarlo.
La muerte bienvenida nos exime de toda vana sorpresa¹⁷.

¹⁷ Mutis, Álvaro. *Poesía y prosa*, pp. 70-71. Subrayado nuestro.

En efecto, el habitar el espacio como, la orilla del río, en el cuarto de un hotel, en las calles, en el hangar de la selva, en cualquier otro lugar, la muerte siempre llega y no hay forma de escapar, sin importar las condiciones y lo vivido alrededor de cada uno de estos espacios, esa dueña de todo, siempre llegará para terminar la vida; La Muerte, como ente bienvenido y recibido sin temores. Es evidente la sutilidad y el estilo que ofrece Mutis a sus expresiones, enaltece su ego y a partir de sí mismo condiciona la imagen “perfecta” del poeta. Sus hipérbolos de descenso en la vida, en el reconocimiento literario lo muestran como gran maestro de la ironía ligada a la burla de la desesperanza.

La suma de los tropos conforman una unidad, esa que ofrece Mutis en sus textos y que termina constituyendo un estado del alma, en relación con las imágenes que presenta, esas que “expresan o articulan este estado del alma”. Pero el estado del alma es el poema y no algo distinto de él. En este sentido, toda la estructura literaria es irónica: lo que dice es siempre diferente, por la forma y la intensidad, de lo que significa”¹⁸. En virtud de esa unidad este autor utiliza en forma magistral las imágenes creadas en la naturaleza y la vida misma. De esta forma, hace un planteamiento sobre la significación del lenguaje; este no sólo a nivel gramatical, sino ensoñador. Esta nueva concepción lo hace con la intención de rodear al lector en una atmósfera lúgubre encantada.

1. Espacios poéticos, ensoñaciones en la obra de Álvaro Mutis.

Gastón Bachelard plantea la ensoñación desde el método fenomenológico con el cual busca darle consciencias a las imágenes que poseen novedad, permiten maravillarse y se presentan como una creación en la manifestación del lenguaje nuevo y renovado. Además de ello, toma consciencia de lo que produce esa imagen poética en el ser del lector, es decir, desde la

¹⁸ Morrier, Henry. (1961). *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. París: PUF. Citado por Ricoeur, Paul. (2001). *La metáfora viva*. Madrid: Ediciones Cristiandad, S.A. 2001, p. 299.

temporalidad del ahora. Y por ello, desde sus estudios propone que se sitúe desde los cuatro elementos la forma de percibir las imágenes poéticas; agua, aire, fuego y tierra.

Sin embargo, a ello, se le suma la necesidad de revisar la diversidad de resonancias psíquicas que genera una imagen y que no solo puede ser explicada desde esas “cosmogonías intuitivas”. De esta forma, condensa en el libro “poética del espacio” la experiencia del lector desde el plano subjetivo, personal “un ser nuevo de la lengua” donde “la expresión crea al ser”¹⁹. Así, el lector se configura desde esa creación y está invitado a captar la realidad de la imagen desde ese acercamiento al topoanálisis de la obra artística y literaria.

Estos postulados encuentran correspondencia con lo que se percibe en la obra de Álvaro Mutis, en el que varios campos semánticos sustentan el cómo “habita en el lugar”²⁰. Ese espacio habitado, poetizado se traduce en hermosas y llamativas imágenes poéticas, que al ser leídas desde la ensoñación, trasciende en la percepción lineal para buscar el “sentido metafórico” (Ricoeur). Esto implica un desdoblamiento de referencia, es decir, no solo ver cada espacio, elemento, ser vivo y evocación desde el sentido literal de lo que significa. Sino que se piensa en la percepción y las resonancias desde la lógica del gusto, de la felicidad que las imágenes evoca en quien las percibe. Es decir, desde los impulsos que en las pupilas, en los oídos, en la lengua logra cada verso.

Lo que se requiere por lo tanto, es buscar esa “metáfora viva”, una nueva manera de ver estos sitios, acontecimientos en las formas de presentar el universo literario y la manifestación del mismo, una estética biocéntrica y es por eso, que este poeta colombiano organiza su mundo desde la sustancia de los cuatro elementos. Así que, Mutis ofrece una profundidad de significados dados por su riqueza semántica, ubica al lector desde la “plenitud

¹⁹ Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. México, D.F: Fondo de Cultura Económica. 2011, p. 15.

²⁰ *Ibid.*, p. 34.

sensitiva”²¹, coopera desde la intertextualidad y construye con el autor la posibilidad de significar, reinventar esa “realidad poética” planteada por Paul Ricoeur, es decir, el poema.

Para ello, la obra de Mutis se presenta llamativa en cuanto que la “poesía pone el lenguaje en un estado de emergencia”, mencionado así por Gastón Bachelard²². Es decir, un fenómeno de libertad ofrecida a través de imágenes que se construyen a partir de un sentido de miseria, pero que resulta antitético por la característica misma de esa “realidad poética”, lo que significa que en su obra despliega aspectos lúgubres de la existencia para permitir el nacimiento de la vida; del poema.

Por ello, toma prestado de los seres vivos, de la naturaleza, propiedades de las que carecen los seres humanos. Atribuciones de estados de ánimo que inventan juegos de palabras para que desde la condición de ser vivo se haga poesía, es así, que sus textos evocan descripciones que trascienden el sentido literal y por ello, convierte en representaciones que entrelazan y tejen unidades de sentido. En las siguientes tablas se hace un pequeño topoanálisis, término expresado por Bachelard para revisar las conexiones de lo que genera la imagen poética y el cómo el lenguaje logra la manifestación de la misma.

Lo que significa que Mutis juega con cada palabra para lograr la sintaxis perfecta que da una unidad de sentido, y es así que Bachelard propone acercarse a la imagen poética desde la topofilia que en definitiva «aspira a determinar el valor humano de los espacios de posesión, de los espacios definidos contra fuerzas adversas, de los espacios amados»²³. Es decir, que el topoanálisis se presenta bajo una marca y un sello propio, la topofilia del ensoñador que retoma la sensibilidad de los espacios que nos presenta Álvaro Mutis y por medio de ellos, se reconoce el ser que habla desde esa denominada “imaginación creadora”²⁴. Desde esta perspectiva trasciende lo sentimental para reconocer

²¹ Ricoeur, Paul. *La metáfora viva*. Madrid: Ediciones Cristiandad, S.A. 2001, p. 297.

²² Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*, op. cit., p. 19.

²³ *Ibid.*, p. 28.

²⁴ *Ibid.*, p. 21.

ese ser nuevo del lenguaje y dependiendo de los lentes que se coloque el lector podrá ser más rica la imagen concebida para lograr, lo que Gastón propone, es decir, ser “feliz en palabras”²⁵:

Nº	Espacios poéticos	Elementos de configuración	Relación ser vivo	Evocación del ser
1	Cafetal	Agua-lluvia	Hojas de plátano Cafetos Lluvia	Sosiego (p.49, 66)

Hablar desde el contexto natural es ponerse un caleidoscopio de sentires y proximidades que evocan vida, que rechazan acciones y reivindican el sufrimiento. En los textos ofrecidos en la obra de Mutis el hombre poeta dibuja con las palabras un sistema vivo, una integración de elementos naturales y unas emociones humanas, así, es recurrente encontrar el contexto y paisaje cultural cafetero. Desde este espacio se reconoce el territorio propio de un país como Colombia, un lugar en el que emergen poéticas, olores y vidas que tiñen colores de atardeceres o como lo expresa el mismo poeta, una permanencia agradable, “A la sombra acogedora de los cafetales”.

Paradójicamente al buscar en el diccionario de símbolos de Juan Eduardo Cirlot (2008) sobre qué es y cómo se define el cafetal, no se encuentra esta palabra y espacio. Para la cultura de occidente es invisible, pero este lugar es reconocido por cada uno de los habitantes de un territorio andino que despierta en aromas de frutos rojos y tradiciones multicolores.

Por ello, se retoma la definición de Cuartas y otros expresen en el texto *Poéticas del Paisaje Cultural Cafetero*:

El cafetal es fertilidad, apuesta vital del viento que lleva las semillas hasta las orillas más áridas, obstinación de la lluvia que humedece y rompe las semillas que germinan y la mano

²⁵ *Ibid.*, p. 21.

del chapolero que conoce la técnica de la siembra de café y llena de fecundidad, nacimientos, brotes y florecimiento de sueños de muchos rostros pintados de sol²⁶.

Y esta definición encuentra su eco en los versos ofrecidos por Álvaro Mutis, conversa con la imagen ofrecida en el poema “Nocturno” (p.66). Muestra así, la imagen del cafetal en las noches, bañado por la lluvia y la esperanza, la cual emerge de unos años pasados, de un trabajo concebido.

En segundo lugar, tenemos:

Nº	Espacios poéticos	Elementos de configuración	Relación ser vivo	Evocación del ser
2	Paisaje-tarde	Tierra: cultivo, miseria	Hojas de carbonero Lado del camino Hollín arrabales Sembrado de eucaliptos	Miseria (p. 31, 67-68, 89)

La tierra insulta, la tierra asume el lenguaje para reclamar y expresar la resignación y la posibilidad de esperar, de saber quién eres. En el poema “Sonata”, entre lluvia, desde la caída de palabras que salvan y donde se resignan expresiones.

No se puede saber todo.
No todo es tuyo.
No esta vez, por lo menos. Pero ya vas aprendiendo a
Resignarte y a dejar que
otro poco tuyo se vaya al fondo definitivamente
y quedes más solo aún y más extraño,
como un camarero al que gritan en el desorden matinal
de los hoteles,
órdenes, insultos y vagas promesas, en todas las lenguas
de la tierra²⁷.

²⁶ Cuartas, Deisy, Londoño, Andrea. y otros. *Poética del Paisaje Cultural Cafetero*. Cali: Beca Concertación Nacional. Ministerio de Cultura, 2014, p. 11.

²⁷ Mutis, Álvaro. *Poesía y prosa*, p. 89. Fragmento.

Desde esta misma perspectiva, en otro poema, “Oración de Maqroll”, la expresión de la miseria justificada en todo texto, pues se percibe en las contradicciones contra natura, por ejemplo en el verso “los peces copulaban sin lograr reproducirse”.

En tercer lugar, se encuentra:

Nº	Espacios poéticos	Elementos de configuración	Relación ser vivo	Evocación del ser
3	Alcoba-pieza de hotel	Río-barca Jabón barato (grasas de origen animal o aceites vegetales)	Río, aguas Remolinos de lodo y raíces	Muerte Olvido (p.28, 69-70, 78)

Los poemas “204”, “Un Bel morir” y “Breve poema de viaje” muestran las relaciones entre una habitación, relación íntima con el viaje, el agua y la muerte, desde la memoria y evocación de un deseo de libertad que se materializa en ese camino que se desea andar. Así mismo, utiliza majestuosamente la enumeración para mostrar el peso de la vida, el juego de palabras en retruécano para pasar de un estado a otro, para simplemente; vivir²⁸.

En un cuarto momento, se percibe:

Nº	Espacios poéticos	Elementos de configuración	Relación ser vivo	Evocación del ser
4	Tren-viaje	Telarañas-grietas Aire Azulejos	Oxido Agua Páramo Llanura	Soledad Sosiego Despedida, el adiós de lo que fue (p. 23, 46, 69,70, 75 y 78)

²⁸ *Ibid.*, p. 28.

El tren, voces del espacio. Son los lugares que gritan con desesperanza para encontrar el consuelo y sin embargo, la voz que conecta con objetos y espacios se siente perdida, abandonada en el miedo:

Fragmento poema “El miedo”

La mañana se llena de voces:
Voces que vienen de los trenes
de los buses de colegio
de los tranvías de barriada
de las tibias frazadas tendidas al sol
de las goletas
de los triciclos
de los muñequeros de vírgenes infames
del cuarto piso de los seminarios
de los parques públicos

de algunas piezas de pensión
y de otras muchas moradas diurnas del miedo²⁹

Así mismo, en el poema Trilogía de la Ciudad se ofrece la imagen del tren y sus vagones desde un Mito perdido:

En la paz del mediodía, en las horas del alba,
en los trenes soñolientos cargados de animales
que lloran la ausencia de sus crías,
allí está el mito perdido, irrescatable, estéril³⁰

El abandono, la desesperanza que recibe a la muerte, que espera su llegada, y la posibilidad de viajar en el último vagón. De esta forma, los vagones muestran unos “muros” que son construidos por Mutis para materializar ese lugar de protección, de un albergue no existente.

²⁹ *Ibid.*, p. 40.

³⁰ *Ibid.*, p. 49.

Como quinto espacio, se materializa una ciudad,

Nº	Espacios poéticos	Elementos de configuración	Relación ser vivo	Evocación del ser
5	Ciudad	Agua	Arena	Llanto de contemplación Prostituta Mujer-ciudad (p.46, 72)

Elegida magistralmente por Mutis para usar de primer escenario de la soledad, el abandono y el deterioro humano. Así como lo menciona Cirlot, la ciudad representa al paisaje, desde el simbolismo espacial, es decir, “la estrecha conexión con la construcción de una doctrina”³¹. Así mismo en el poema “El Húsar”³², el arcángel de los trenes se ofrece en un despliegue de imágenes que trascienden en las duplas de playa-ciudad, mujer-nutria, cangrejo-moscas, árboles-canciones, para cantar su muerte y amores vividos.

Finalmente, se tiene el:

Nº	Espacios poéticos	Elementos de configuración	Relación ser vivo	Evocación del ser
6	Vagón	Tierra Aire	Eucalipto Agua	Vagones de muerte Espera de la muerte (p.22-23,78)

³¹ Cirlot, Juan Eduardo. (2014). *Diccionario de símbolos*. España: Ediciones Siruela. 2014, p. 138.

³² Mutis, Álvaro. *Poesía y prosa*, op. cit., p. 46.

Los lugares que habitan los versos y prosas de Mutis evocan tristezas, desesperanzas y miseria. Es recurrente encontrar vagones de tren, barcos abandonados, ataúdes, escenarios cotidianos descritos con minucioso detalle y cargados de vida antitética. Así, en el poema “Breve poema de viaje” y “El viaje”, Álvaro Mutis hace una alegoría a la búsqueda de la muerte. Su recorrido muestra el estado de deterioro que ofrece la mirada del viajero, o como lo menciona Cirlot, el viaje representa la imagen de héroe y retoma a Jung, para referenciar el concepto de “un anhelo nunca saciado”³³. Que en definitiva muestran el recorrer un ciclo, la vida, la triste y desolada existencia. La búsqueda de lo perdido y sin diálogos con el otro. Ausencia, carencia en la vida.

Finalmente, el juego de ser un conductor guía al lector en un viaje de recintos llenos de recuerdos, de vivencias y desamores (Breve poema de viaje, p.78).

2. Elementos desde la poética de Mutis.

Por otro lado, se encuentra además de la prevalencia de estos espacios una relación del otro con la vida, que ayuda a ubicar la reflexión desde atención especial que se da en la obra de Mutis a “las fuerzas y materiales vegetantes”³⁴. Lo que implica que el lector encuentra en una obra diversas imaginaciones “materiales que según se vinculen al fuego, al aire, al agua o a la tierra”³⁵. Lo que da así, su propia sustancia, su poética específica y a las ensoñaciones que enriquecen la contemplación del lector.

Así, se ofrece, desde los cuatro elementos y en el texto “Del Campo” éstos resaltan en la poética de Mutis. De esta forma, el agua se prende con furia, se asocia con el grito, el alarido del viento, la tierra que reclama un cuerpo en la tumba y el fuego de la copulación con la mujer del fogonero.

³³ Jung, Karl, p. 31. Citado por Cirlot, Juan Eduardo. (2014). *Diccionario de símbolos*, op. cit., p. 463.

³⁴ Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*, op. cit., p. 9

³⁵ *Ibid.*, p. 10.

Y la relación estrecha del agua con el viaje ofrece un buen elemento material de la misma hecha poesía.

Agua. Desde la representación y soporte de purificación de la desesperanza en un espacio abandonado y acompañado por los recuerdos y la soledad.

Somos agua. Bachelard (2016) evoca el líquido de la vida para ensoñar las poéticas y ante ello, Mutis recuerda una leve felicidad y una ilusión de esperanza de la existencia. En el poema “Sonata” ofrece un canto hermoso al ser de agua, a la comunión con el elemento fundamental.

Así mismo, se percibe al agua sin respuesta “y entre el vocerío vegetal de las aguas”. También las aguas reciben al hombre, para lavar y purificar, así “el hombre vencido y taciturno que seca con su muerte la gracia luminosa de las aguas que vienen de lo más oscuro de las montañas”.

Agua de la muerte “Te abrirá los ojos a sus grandes aguas”. Y finalmente este líquido ayuda a refrescar a materializar la voz acallada por la distancia y la memoria, de lugares recordados, pero que evidencia la “irrescatable soledad de lo perdido”.

Tierra-placer. Se presenta con la androginia, un placer insaciable desde la alegoría del cuerpo de la tierra.

Y la relación estrecha entre la tierra y el reptil para mostrar que después de vivir batallas no encuentra nada nuevo o finalmente para verse preso y atrapado sin salida.

También, se dan varias resonancias de las piedras que recogen amargos cobres, en conexión con el sistema vivo y el ser emergente del poeta desde lo leído desde un binomio fantástico (Rodari, 1999):

Binomio	Página
Piedra-Flauta	18
Piedra-Soldadura	19
Piedra-abandono	41
Piedras lisas-muerte	54
Piedra-pureza	54
Piedras-Cama	58
Piedras-nostalgia	65
Piedra-ingenuidad	80
Piedra-caída	80

Así mismo, los árboles son importantes para la configuración tanto del elemento agua como de la tierra. Y en la obra de Mutis es recurrente la imagen del eucalipto como árbol que encarna las penas femeninas o la embriaguez por los olores que desprenden, para perderse atormentado.

Viento, ayuda a trasladar la voz. La voz lejana, Mutis utiliza y materializa la hierba para darle adjetivación de fuera ante la voz que se encuentra en el exilio, en la espera de ser escuchado. Es así, que en el poema “Exilio” personifica desde las aves y la imagen antitética de la libertad el grito ahogado. Grito como imagen libertaria sobre un contexto verde de la vida, para evocar unas familiaridades anheladas.

Otra imagen importante, aérea, es el murciélago, que personifica la huida. Para concluir, encontramos que la obra de Mutis posee “un origen absoluto...una imagen poética puede ser el germen de un mundo, el germen de un universo imaginado ante las ensoñaciones de un poeta”³⁶. Las imágenes que ofrecen sus textos se presentan de esta forma en una “sutileza de una novedad” que redobla la alegría de maravillarse. Por ende, la trascendencia del momento onírico que encontramos en sus

³⁶ *Ibid.*, p. 10.

versos ofrece un color diferente, más allá del claro oscuro del lúgubre pensamiento.

3. El color de la poesía y la expresión antitética

La naturaleza abrió su boca para dar a luz a unas cuantas palabras, éstas nacían acompañadas de un reflejo de hombres, hombres de fuego, hombres de colores, hombres que pintaron con sus huellas las palabras de tierra, hombres que sólo encontraron en el lenguaje sus formas perfectas; *la plenitud sensible, sensitiva* que pintó desde antaño el dios dador de la vida en sus mentes. La angustia del nacimiento los acompañó, su percepción encontró un mundo inexplorado que se moldeó en imágenes multicolores que finalmente son dibujadas por el poeta. De esta forma, el poeta es quien personifica la angustia de su primer nacimiento, crea y recrea su mundo por medio de las palabras pintadas, coloreadas y llenas de vida.

Sus desesperanzas e imágenes habladas o escritas por Álvaro Mutis se hacen gracias a ese ser poético, Paul Ricoeur lo expresa así: "...la poesía convierte al lenguaje en material labrado para sí mismo"³⁷, que muestra un movimiento de representaciones que vienen desde el interior. Por ello, es posible que el lenguaje sirva de *medium* o puente entre ese mundo que desea expresar el poeta y lo que le ha sido sembrado muy dentro.

El misterio que se pliega a la sensación, el extrañamiento, al uso del lenguaje y al no paso de la temporalidad nos permite encontrar en las imágenes de los versos, el colorido y las imágenes que ofrecen los textos permiten vislumbrar la madurez y riqueza de la tradición lírica expuesta por él en sus obras. Finalmente, el ser poético encontrado materializan la vida misma, sus líquidos permean sus universos simbólicos. Es decir, la manifestación más sublime e ideal de la vida, en la cual se refleja precariedad-sencillez, belleza-humildad,

³⁷ Ricoeur, Paul. *La metáfora viva*, op. cit., p. 297.

aroma-hastío y personificación del suspiro de la gran poseedora de la vida, la muerte. Leer a Mutis, implica aceptar otras miradas, acercarse desde la ensoñación para reconocer su majestuosidad literaria.

ÁLVARO MUTIS:

poesía onírica y sueños contados

Martha Canfield
Università degli Studi di Firenze, Italia

En toda la poesía hispánica anterior al Romanticismo –desde las cantigas medievales, al Romancero, a la gran poesía manierista y barroca del Siglo de Oro y en la literatura del siglo XVIII–, aparece una distinción neta entre pensamiento y elaboración onírica o, en otras palabras, entre la comunicación de la vigilia y la del sueño¹. Así, lo que se sueña está libre de las reglas morales que rigen la vida en sociedad y el honor de una doncella no se compromete por el hecho de que su amante la sueñe entre sus brazos. En el Romanticismo, en cambio, y precisamente después del “siglo de las luces”, el mundo del sueño y lo nocturnal se transforman en el ámbito privilegiado de la poesía. Bécquer convive con sus fantasmas y la poesía nace de estos seres fantasmales, producidos por el sueño y que están hechos de la sustancia del sueño. Como habría dicho más tarde Rafael Alberti, Bécquer abrió “en la frente sin corona del cielo / la primera dinastía del sueño”². Esos seres son el sueño mismo y por tanto encarnan el Ideal, que se contrapone al mundo de la realidad, concebido como material, banal, dominado por el pragmatismo y, de consiguiente, vulgar y cruel. En el marco del Modernismo entendido como rebelión romántica contra el positivismo del poder político y de la cultura dominante en la América Latina³, Rubén Darío usa una amarga ironía para oponer el pragmatismo y los valores burgueses –aun cuando aparezcan enmascarados

¹ Jauralde Pou, Pablo. “Un viaje literario de ensueño”. En: *Sogno e scrittura nelle letterature Iberiche* (Atti del XVII convegno dell'Associazione Ispanisti Italiani, Milano, 24-26 ottobre 1996). vol. Bulzoni, Roma: 1998, pp. 19-36.

² Alberti, Rafael. “Tres recuerdos del cielo. Homenaje a Gustavo Adolfo Bécquer”. En: *Sobre los ángeles* (1927-1928). Madrid/Buenos Aires: Alianza/Losada, 1982, p.85.

³ El Modernismo, dice Octavio Paz, es “nuestro verdadero romanticismo”: cfr. *Cuadrivio*, México: Joaquín Mortiz, 1965, p. 28, y luego, p.48 y sig.

de apertura intelectual, como se ve ya en su célebre relato *El rey burgués*— al sueño del Ideal poético, en el que habrá de reconocer al alma misma americana, que sueña, ama, vibra⁴.

En la literatura contemporánea, en cambio, especialmente en la más actual, el mundo del sueño y el mundo de la vigilia se confunden de tal manera que ya no es posible distinguir entre uno y otro. El ejemplo más emblemático es el cuento de Jorge Luis Borges, *Las ruinas circulares*, donde un experto soñador logra construir, mediante manipulación chamánica del sueño, una criatura que se confunde con la realidad. Al final descubrirá humillado que él también es una imagen vana de otro sueño:

Caminó contra los jirones de fuego. Éstos no mordieron su carne, éstos lo acariciaron y lo inundaron sin calor y sin combustión. Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo⁵.

Por su parte Cortázar, que tampoco es ajeno a la fascinación de lo esotérico y de lo mágico como una erupción insospechada de lo cotidiano, prefiere el acercamiento psicoanalítico al sueño. Reconoce en éste un instrumento de penetración en los meandros más profundos de la psiquis, donde el “otro”, la alteridad, el oscuro habitante, se revela, en contraposición con la “persona”, conocida y luminosa:

El sueño, esa nieve dulce
que besa el rostro, lo roe hasta encontrar
debajo, sostenido por hilos musicales,
el otro que despierta⁶.

Ambos autores provienen de una iniciación vanguardista que les ha dado la libertad de acercarse, en el caso de Borges a las

⁴ Dice Rubén Darío: “Mas la América nuestra, que tenía poetas / desde los viejos tiempos de Netzahualcoyotl, [...] que tiembla de huracanes y que vive de Amor; [...] vive. / Y sueña. Y ama, y vibra”; cfr. “A Roosevelt”, en *Cantos de vida y esperanza* (1905).

⁵ Borges, Jorge Luis. “Las ruinas circulares”. En: *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé, 1956, p. 66.

⁶ Cortázar, Julio. *Último round*. México: Siglo XXI, 1969, p. 140 (“primer piso”).

culturas arcaicas y al mundo mágico-mítico y en el caso de Cortázar al surrealismo y por ende al psicoanálisis.

La misma línea romántico-simbolista-surrealista nos conduce a la obra de Álvaro Mutis quien, con un primer exiguo grupo de poemas –*La balanza* (en colaboración con Carlos Patiño)– se propone en 1948 como un fuerte elemento de ruptura en el marco entonces todavía convencional de la poesía colombiana. La originalidad de su escritura fue inmediatamente puesta en evidencia por la crítica. Mutis se servía de ciertos recursos canónicos del surrealismo, si no exactamente la escritura automática sí un enunciado poético que seguía libremente el fluir de la conciencia y, por lo mismo, prefería el verso libre, a menudo dilatado hasta las formas extremas del versículo o del párrafo de prosa. Construía atmósferas nocturnales y oníricas, para aludir, en efecto, a la condición transeúnte del hombre; pero recreando al mismo tiempo, como una forma de consolación, el paisaje que le era familiar y sumamente caro, el de la provincia tolimense de su infancia y de la “tierra caliente” colombiana.

Un poeta francés, de raíz simbolista y de origen antillano, nacido por tanto en un paisaje semejante, había sido el modelo desencadenante para el joven Mutis. Dice Saint-John Perse:

Mon cheval arrêté sous l'arbre plein de tourterelles,
je siffle un sifflement si pur, qu'il n'est promesses à leurs
rives que tiennent tous
ces flueves (Feuilles vivants au matin sont à l'image de la
gloire)...⁷

Y Mutis a su vez querrá cantar los árboles y las flores, el cámbulo, el guamo, los ríos Coello y Cocora, el brillo de una vegetación que, también para él, será «a imagen de la gloria».

⁷ “Mi caballo detenido bajo el árbol lleno de tórtoras, / silbo un silbido tan puro, que no existe promesa a las orillas que mantengan todos estos ríos (Hojas vivas de mañana son a imagen de la gloria)...”: traduzco de “Anabase. Chanson”, en *Oeuvres Complètes*. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1972.

En cambio, la lógica onírica de ciertas asociaciones y el clima a veces pesadillesco de ciertas páginas de Mutis, vertidas en el difícil género del *poème en prose*, tienen otro referente: el desdichado y romántico autor de *Gaspard de la Nuit*, Aloysius Bertrand⁸. La breve obra de este último nace y se construye como materia onírica, despertando una enorme sugestión en poetas posteriores a él, como por ejemplo Baudelaire, y abriendo espacios que más tarde serán ocupados por el decadentismo y, en el siglo XX, por el surrealismo.

El primer poema publicado por Mutis, “La creciente”⁹, propone en seguida, aunque aún de manera no consciente por parte del autor, su *ars poetica*: en la noche, entre el sueño y la vigilia, el poeta se acerca al río y observa todos los materiales que la creciente arrastra, residuos, techos arrancados a las casas, animales muertos o enloquecidos de terror... Pero de esos mismos materiales, con la ayuda de la memoria que remite hacia la materia dichosa y fresca del pasado, nace, en una especie de transformación alquímica, la poesía:

Tras el agua de repente enriquecida con dones
fecundísimos se va mi memoria.

Transito los lugares frecuentados por los adoradores del
cedro balsámico, recorro perfumes, casas abandonadas,

hoteles visitados en la infancia, sucias estaciones de
ferrocarril, salas de espera.

Todo llega a la tierra caliente empujado por las aguas del

⁸ Aloysius Bertrand (1807-1841), escritor francés afincado en Dijon y luego en París, murió tísico a los 34 años, dejando un volumen de poemas en prosa, publicado póstumo en 1842 por su amigo y protector David D'Angers y con el apoyo de Sainte-Beuve.

⁹ Escrita aproximadamente entre el 45 y el 46, “La creciente” fue publicada por la revista *Vida de Bogotá* en 1947. Nunca fue recogida en libro hasta que Santiago Mutis la incluyó en la edición de *Poesía y prosa* (Bogotá, Colcultura, 1981), en la sección “Primeros poemas”, junto con otros textos de La balanza. Después “La creciente” ha sido siempre recogida en las ediciones antológicas o completas de la poesía de Mutis y en las traducciones: *Summa de Maqroll el Gaviero. Poesía 1948-1988*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990, y Madrid: Visor, 1992; *Summa di Maqroll il Gabbiero*, a cargo de Fabio Rodríguez Amaya. Torino: Einaudi, 1993; *Les éléments du desastre*, a cargo de Francois Maspero. Paris: Grasset, 1993; *Gli elementi del disastro*, a cargo de Martha L. Canfield. Firenze: Le Lettere, 1997.

río que sigue creciendo: la alegría de los carboneros, el humo de los alambiques, la canción de las tierras altas, la niebla que exorna los caminos, el vaho que despiden los bueyes, la plena, rosada y prometedora ubre de las vacas.

Todo lo que era materiales en descomposición se puede transformar en material precioso de evocación y de convocación poética: “Torna la niñez...”. Dicho en otras palabras, puede provocar la epifanía. Y esa epifanía no tiene otro espacio de manifestación que la noche y el sueño:

Hace calor y las sábanas se pegan al cuerpo. Con el sueño auestas, tomo de nuevo el camino hacia lo inesperado en compañía de la creciente que remueve para mí los más escondidos frutos de la tierra.

En el espacio del sueño se produce la obra alquímica de transformación de los materiales de desecho de la existencia en el oro puro de la poesía. En síntesis, en una visión romántico-simbolista del mundo –que prevé una cierta relación con el paisaje, tanto para Mutis como para Saint-John Perse¹⁰– el sueño y la vigilia son dos mundos separados, aunque estrechamente conectados, tanto que uno remite al otro; y el acto poético nace de la transformación de los materiales existenciales residuales, operación posible en el ámbito del sueño. Que a través del sueño, o en el estado de duermevela, sea posible acceder a las zonas más profundas de la psiquis y llegar a conocer así el aspecto más misterioso y revelador de la personalidad fue algo establecido por el psicoanálisis y que más tarde se iba a convertir en el campo de trabajo privilegiado por los surrealistas, quienes ocupan un lugar fundamental en la formación literaria de Mutis.

Pero ya antes de leer a los surrealistas Mutis había descubierto a un escritor del siglo XIX, generalmente considerado “menor”, el ya citado Aloysius Bertrand, para

¹⁰ La fuente romántica de este sentimiento aparece con toda evidencia en Leopardi cuando afirma: “un sito, una campagna, per bella che sia, se non desta alcuna rimembranza, non è poetica punto a vederla” (*Zibaldone*, 4426).

quien la obra literaria se construye como ambiguo producto del sueño y del demonio. Según Bertrand, en efecto, que sigue la idea platónico-cristiana de la inferioridad de la reproducción artística, si la naturaleza ha sido creada por Dios, la literatura es probablemente la demostración de la soberbia diabólica. En el texto que sirve de introducción a las *Fantasías de Gaspard de la Nuit*¹¹, el extraño personaje que da nombre al libro y que se presenta en un encuentro casual con el autor-editor (según un viejo modelo literario), asegura que:

[...] ya que Dios y el amor son las principales condiciones que el arte requiere, lo que en el arte es sentimiento, bien pudiera ser que Satán fuera la segunda de esas condiciones, lo que en el arte es idea¹².

Sin embargo, hacia el final de su relato, confiesa que, en realidad, todo no había sido más que un sueño. Al día siguiente el narrador, después de muchas dudas y perplejidades, se propone buscar a su extraño interlocutor y no logra encontrarlo, pero descubre que su nombre corresponde, en la tradición local, al del diablo. Lo cual no le quita de ningún modo valor a la obra literaria que había dejado en sus manos: “Si Gaspard de la Nuit está en el infierno, que en él se tueste. Yo voy a imprimir su libro”¹³.

Naturalmente con otro lenguaje, la misma idea que asocia el sueño a la creación poética y a lo diabólico –no ya bajo la forma ingenua de su aparición personificada, sino mediante la presencia tangible del mal– se encuentra claramente en la obra de Mutis. Dice éste en “Los elementos del desastre”:

Los guerreros, hermano, los guerreros cruzan países y climas con el rostro ensangrentado y polvoso y el rígido ademán que los precipita a la muerte. Los guerreros esperados por años y cuya cabalgata furiosa nos arroja

¹¹ Bertrand, Aloysius. *Gaspard de la Nuit*, tr. Emma Calatayud. Barcelona: Bruguera, 1983, pp. 27-47.

¹² *Ibid.*, p. 41.

¹³ *Ibid.*, p. 47.

a la medianoche del lecho, para divisar a lo lejos el brillo de sus arreos que se pierde allá, más abajo de las estrellas.

Los guerreros, hermano, los guerreros del sueño que te dije¹⁴.

Esos guerreros son el llamado a la lucha en cualquier época y lugar, el mecanismo de la guerra que arrastra ineluctable, sin lógica, como una fuerza desencadenada e irremediable. Ellos son sin duda la manifestación de un oscuro contenido del inconsciente colectivo que atraviesa el tiempo de la historia y el abismo de la psiquis, para presentarse con una forma ya bien constituida ante la conciencia, que los acepta como imagen onírica y poética: “los guerreros del sueño”. Ellos son lo que Jung llamaba “un complejo autónomo”¹⁵, o sea una estructura psíquica que se desarrolla de manera totalmente inconsciente, hasta que irrumpe en el umbral de la conciencia con el valor absoluto de un «símbolo», o de una imagen primordial o arquetípica¹⁶.

Pero ese mundo “inferior” del que provienen está naturalmente vinculado a lo que míticamente es el mundo subterráneo, de Hades y Perséfone en términos míticos, del Infierno y lo diabólico en términos cristianos. Por eso la poesía tiene un lado infernal y diabólico, además de su lado “divino” o sublime. Dice Mutis:

La poesía substituye,
la palabra substituye,
el hombre substituye,
los vientos y las aguas substituyen...
la derrota se repite a través de los tiempos
¡ay, sin remedio!¹⁷

¹⁴ Mutis, Álvaro. “Los elementos del desastre”. En: *Obra literaria. Poesía*, al cuidado de Santiago Mutis Durán. Bogotá: Procultura, 1985, p. 18.

¹⁵ Jung, Carl Gustav. *Psicología e poesía*. Torino: Boringhieri, 1988, pp. 41-44.

¹⁶ *Ibid.*, p. 45

¹⁷ Álvaro Mutis, «Los trabajos perdidos», en op. cit., p. 39.

Y más adelante, en la misma composición, mezclando según su gusto neovanguardista el verso con el párrafo:

Poesía: moneda inútil que paga pecados ajenos con falsas intenciones de dar a los hombres la esperanza. Comercio milenario de los prostíbulos¹⁸.

No obstante, y al mismo tiempo, la actividad poética, esa atención espasmódica al posible llamado, a ese momento imprevisible y revelador en que la imagen poética aparecerá en el umbral de la conciencia y descargará sobre ella todo su valor profético – como la revelación mediante los sueños–, redime al hombre de su miseria. Porque lo eleva por encima de ella y lo acerca a la labor titánica de los dioses:

(...) Pero si acaso el poema viene de otras regiones, si su música predica la evidencia de futuras miserias, entonces los dioses hacen el poema. No hay hombres para esta faena.

Pasar el desierto cantando, con la arena triturada en los dientes y las uñas con sangre de monarcas, es el destino de los mejores, de los puros en el sueño y la vigilia¹⁹.

Si la poesía se nutre de sueño en un sentido esencial y simbólico, ella se nutre también de los sueños mismos: el poeta ama “contar sueños”, que serán reales o inventados, y de los cuales no necesariamente se debe derivar un mensaje particular (o sea, no se trata del Sueño mensajero de la antigua épica). Dice Pantagruel en el Libro III de la novela de Rabelais: “He soñado tanto y más, pero no entiendo ni palabra”. Y partiendo de esa cita, Gaspard de la Nuit cuenta una cadena de sueños aparentemente sin conexión:

Era de noche. Lo que primero vi –y tal como lo vi, así lo cuento– fue una abadía con las paredes agrietadas por la

¹⁸ *Ibíd.*, p. 40.

¹⁹ *Ibíd.*, p. 39.

luna, un bosque atravesado por senderos tortuosos, y el Morimont, que era un hervidero de sombreros y capas.

Después –y tal como lo oí, así lo cuento– oí el lúgubre doblar de una campana, al que respondían los fúnebres sollozos que salían de una celda –gritos de queja y risas feroces que hacían estremecerse a cada una de las hojas de la enramada–, y el zumbido de las oraciones que unos negros penitentes rezaban acompañando a un criminal hasta el suplicio.

Y finalmente –y tal como acabó el sueño, así lo cuento– vi a un monje que expiraba tendido en las cenizas de los agonizantes (...)

En realidad las varias imágenes del sueño están conectadas por la idea del suplicio y de la muerte, seguramente bajo la Inquisición, visto que se habla de monjes, priores, penitentes y suplicio. Al final el narrador (o voz poética) asegura que de ahí iba a proseguir su “camino hacia otros sueños y hacia el despertar”²⁰. El meandro de sueños por el cual transita el poeta como testigo y cronista, se disuelve a menudo con ironía, sin implicar dramáticamente al sujeto, lo cual se explica claramente si ese sujeto –llamado Gaspard de la Nuit– es el Diablo.

No ocurre así, en cambio, en la obra de Mutis. Allí la secuencia laberíntica de sueños también se presenta a menudo vinculada a la muerte y los sueños tienen siempre una connotación angustiosa, coherentemente con el tono general de su poética. No se excluye que ello tenga asimismo un origen autobiográfico²¹. En “Morada”, una de las composiciones en prosa de *Reseña de los Hospitales de Ultramar*²², alguien no nombrado pero que es el constante personaje de Mutis, Maqroll

²⁰ Bertrand, Aloysius. “Un sueño”. En: *op. cit.*, pp. 113-114.

²¹ A la pregunta sobre cómo son sus sueños, Mutis contesta: “Mis sueños en general son terribles, espantosos”: entrevista inédita, un fragmento de la cual se puede leer en *Conversazione con Álvaro Mutis*, en la antología poética *Gli elementi del disastro*, *op. cit.*, pp. 297-311.

²² “Morada” no aparece en la edición original del poemario, publicado como separata de la revista *Mito* (Bogotá), n° 26, 1959. Fue agregado en la segunda edición del poemario, en *Los trabajos perdidos*. México: Era, 1965.

el Gaviero, durante el itinerario de una pesadilla, pasa de un espacio a otro hasta que finalmente desemboca en el despertar y en la muerte. El personaje va de una terraza a otra, “amplias terrazas que debieron servir antaño para reunir la asamblea de oficios o ritos de una fe ya olvidada”, y es como si en ellas cumpliera, efectivamente, un rito de purificación, que consiste en ir olvidando paulatinamente todo, hasta acercarse despojado al encuentro con la muerte. Pero la muerte en este caso no es soñada: ella espera afuera del sueño, transformando a éste en una macabra anticipación, y produciendo un cambio de perspectiva narrativa, de interior a exterior, que permite focalizar a Maqroll ya muerto:

En la sexta terraza creyó reconocer el lugar y cuando se percató que era el mismo sitio frecuentado años antes con el ruido de otros días, rodó por las anchas losas con los estertores de la asfixia...

A la mañana siguiente el practicante de turno lo encontró aferrado a los barrotes de la cama, las ropas en desorden y manando aún por la boca atónita la fatigada y oscura sangre de los muertos²³.

Entre Aloysius Bertrand y Álvaro Mutis está un escritor venezolano, José Antonio Ramos Sucre (1890-1930), que ha causado bastante desconcierto en la crítica pues a menudo no se sabe cómo catalogarlo: ha sido considerado postmodernista y decadente, neorromántico e incluso precursor del surrealismo²⁴. En él se da la misma preferencia por el poema en prosa y la representación de un mundo ajeno al real, poblado por personajes arcaicos, a menudo inclinados a ejercer o a recibir el mal, en un clima de pesadilla, donde rige una lógica más cercana a lo onírico que a lo racional. Aunque se dan personajes que

²³ Mutis, Álvaro. «Morada», en *Obra literaria. Poesía, op. cit.*, p. 90

²⁴ Cfr. J. A. Ramos Sucre, *Obra completa*, Prólogo de José Ramón Medina. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1989, p. 462. Como precursor del surrealismo lo propone Stefan Baciu, *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*. México: Joaquín Mortiz, 1974, pp. 49-52 y pp. 138-140.

usan el sueño como una forma de rito colectivo, en la que cabe por tanto la adivinación, en general los poemas en prosa de Ramos Sucre se mueven en un incierto umbral entre lo soñado, lo visionario y lo fantástico. Veamos algunos ejemplos:

He recorrido el palacio mágico del sueño.

(“De profundis”, en *El cielo de esmalte*, 1929, p. 223)²⁵.

Yo no alcanzaba a desprenderme de los fantasmas del sueño en el curso de la vigilia.

(“La ciudad de los espejismos, en *Ibíd.*, 258)

Yo había despertado de un sueño inmóvil y de sus visiones fatídicas, originarias de la luna.

(“La presencia”, en *Ibíd.*, p. 222)

Se abandona sin zozobra al sueño inerme.

(“El talismán”, en *Las formas del fuego*, 1929, p. 275)

Olvidó las gracias de la amada y las tentaciones de la juventud, merced a un sueño desvariado, fantasma de una noche cálida. Perseguía un animal soberbio, de giba montuosa, de rugidos coléricos, y sobresaltaba con risas y clamores el reposo de una fuente inmaculada. Una mujer salía del seno de las aguas, distinguiéndose apenas del aire límpido.

El cazador despertó al fijar la atención en la imagen tenue.

(“El ensueño del cazador”, en *La torre de Timón*, 1925, p. 91)

²⁵ Todas las citas corresponden a la *Obra completa*, cit., de la que se indican los números de página.

El parentesco literario entre Ramos Sucre y Álvaro Mutis es bastante claro, aunque hasta ahora no haya sido puesto claramente en evidencia. Pero dado que Ramos Sucre después de su muerte fue prácticamente olvidado, incluso en Venezuela, y sólo se ha vuelto a publicar a partir de la década de los ochenta²⁶, se puede afirmar con toda seguridad que Mutis no lo conoció sino muy tarde, cuando su propia obra poética estaba ya muy definida. Cabe suponer entonces que lo que acerca a los dos escritores es una fuente común, y que esa fuente sea el *Gaspard de la Nuit*, de Aloysius Bertrand.

Ellos coinciden no solamente en el difícil género del poema en prosa, sino también en el clima de ensoñación, cuando no de pesadilla, en la irreverencia religiosa que encubre el respeto a una ley intangible y superior, y en la reflexión sobre la literatura como producto a la vez divino y diabólico. Ahora bien, en Aloysius Bertrand el sueño se opone a la vigilia (“Entonces, ¿qué pasó?”, pregunta el narrador, y su interlocutor contesta: “Había estado soñando”. “¿Y el diablo?”, insiste el narrador. “El diablo no existe”). En Ramos Sucre, en cambio, sueño y vigilia se mezclan en una atmósfera alucinante y visionaria, que ya había sido anunciada por la literatura *fin de siècle*, decadentista y simbolista. Dice, por ejemplo, Hugo von Hofmannsthal en un célebre poema (y haciéndole eco a Shakespeare): “Estamos hechos de la misma materia de los sueños”.

Con Álvaro Mutis vamos todavía un poco más allá y en su obra el sueño tiene autonomía, desarrollando así completamente su raíz surrealista. Salvador Dalí, pintor de sueños, llega a considerar el sueño como *otra* realidad paralela y esa concepción se difunde cada vez más, a medida que nos acercamos a nuestros días. Estos autores vienen a coincidir con la concepción junguiana y neo-junguiana del sueño.

²⁶ La primera edición moderna de su obra, correspondiente a una seria revisión crítica y a la consiguiente revalorización del autor, es *Obra poética*. Caracas: Edición del Cincuentenario, Universidad Central de Venezuela, 1979. Otras importantes ediciones son: *Obra completa*, prólogo de José Ramón Medina. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1980; *Antología poética*. Caracas: Monte Ávila, 1985; *Las formas del fuego* (vasta antología de toda la obra), prólogo de Salvador Garmendia. Madrid: Siruela, 1988; *Obra poética*, coord. Alba Rosa Hernández Bossio. Ediciones Unesco/ALLCA, Colección Archivos, 2001.

Romano Màdera distingue entre “racconto figurale”, es decir el sueño, y “calcolo argomentativo”, es decir el pensamiento, considerando el sueño como *otra* forma de pensamiento²⁷. Queda atrás la concepción freudiana, que concebía el sueño como un enmascaramiento del deseo, para encontrarnos con Jung, para quien el sueño es tan otra realidad que él invita a “hacer amistad con el sueño”, a tratarlo como un amigo, a adquirir familiaridad con los propios sueños y a establecer un diálogo con el propio mundo interior: ¿quién vive dentro de mí?, ¿cuáles son mis paisajes interiores?²⁸

En los mismos términos se define la posición de Mutis frente al sueño. Él nos asegura que cuando sueña con agua quiere decir que todo está bien y refiere que cada tanto sueña con su padre y dialoga con él en sueños. Pero esos sueños no significan nada distinto de lo que son: una realidad paralela, no especular o simbólica. Conocer mejor esa otra realidad, nos *ayuda*.

Ahora bien, ¿a *qué* nos ayuda exactamente? La respuesta de Hillman, para quien no esté familiarizado con su obra, puede resultar desconcertante. La obra de Mutis y sus personales confesiones y declaraciones, la confirman.

En uno de los poemas recogidos en *La balanza*²⁹, “El miedo”, cuya importancia como pieza clave en el conjunto de la obra ha sido señalada por el propio autor, la temática del sueño aparece más sugerida que declarada, en asociación con la memoria vertiginosa que la noche y la deposición de las defensas de la vigilia desencadenan. “Todo” dice el poeta, “queda bajo [el] astuto dominio” de la noche, los recuerdos “invaden” de manera inconexa, obsesiva y angustiosa: “playas

²⁷ Romano Màdera, *Pensando col sogno*, en “Klaro”, *Quaderni di Psicologia Analitica* (Firenze), Anno X, n. 1-2, diciembre 1997, pp. 41-46.

²⁸ “Acquistando dimestichezza con i miei sogni, mi familiarizzo con il mio mondo interiore”, Hillman, James. *Fuochi blu* (antología a cura di Thomas Moore). Milano, Adelphi: 1996, p. 352.

²⁹ Se trata de una *plaque* de 32 páginas, en la que se alternan seis poemas de Mutis y seis de Carlos Patiño; al final la “biografía” está concebida también con intervenciones alternas, éstas no firmadas, de espíritu surrealista y humorístico. El pie de imprenta reza: “Acabado de imprimir en los talleres Prag de Bogotá el 16 de febrero de 1948”.

de tibia ceniza, vastos aeródromos a la madrugada, despedidas interminables”. El sentido de esos recuerdos es inaferrable, pero las voces que dejan oír resultan nítidas:

Solo entiendo algunas voces. La del ahorcado de Cocora, la del anciano minero que murió de hambre en la playa [...]; la de los huesos de mujer hallados en la cañada de “La Osa”; la del fantasma que vive en el horno del trapiche.

Y esas voces transmiten al atento escucha, que es el poeta, la palabra sobre la cual se construirá el poema. Que se hará seguramente de modo fragmentario e inconexo, pero no importa, porque ésa será precisamente la poética más afín a la visión que se desea transmitir.

Es también muy importante observar que fue en este mismo poema donde Mutis quiso introducir su verso primigenio: “Un dios olvidado mira crecer la yerba”³⁰. Si el “dios olvidado” es el poeta mismo (dios menor, dios exiliado que observa las ruinas de su propio mundo y medita³¹), imaginando ya la salvación de ese mundo por medio de la palabra, la procesión alucinante de imágenes es la materia poética; y esa materia está vinculada a una forma particular de la memoria, que se confunde con el sueño. Decía Mutis en un verso límpido, injustamente eliminado en las ediciones posteriores del poema:

Este cortejo me acompaña toda la noche. Me confundo con él, participo de su materia agobiadora de oscuros horizontes.

Y más adelante, en versos inmodificados:

Mías son todas estas regiones, mías son las agotadas familias del sueño.

³⁰ En las versiones sucesivas, «yerba» será sustituido por «hierba»

³¹ Cfr. M. Canfield, *Studio introduttivo*. En: Mutis, Álvaro. *Gli elementi del disastro*, op. cit., p. 11.

Imágenes vertiginosas que una conciencia embotada por el sueño (el acto o el deseo de dormir) va liberando sin orden ni control, como sucede con las imágenes oníricas. Éste es nuestro mundo interior, los paisajes sumergidos que no representan nada distinto de lo que son.

Pero, ¿qué son exactamente? El poema de Mutis se intitula “El miedo”, coherentemente con el sentimiento que despiertan las imágenes evocadas, un sentimiento de miedo y de angustia. “Mis sueños, en general, son terribles, espantosos”, había dicho el autor.

Sabemos que la angustia, como había explicado Freud, es provocada por el retorno de lo reprimido, y que lo reprimido, hoy día, no es la sexualidad, ni la violencia, ni el crimen, sino que *lo reprimido es la muerte*³². Si volvemos a mirar las imágenes que pueblan el poema de Mutis, vemos que, efectivamente, todas ellas están vinculadas a la muerte: ahorcado, minero muerto, huesos de mujer, fantasma...

El sueño nos conduce al mundo inferior y ese “descensus ad inferum”, a lo que está debajo, a lo “más inferior”, es asimismo el descenso al infierno, al mundo de los muertos. Tal vez, dice Hillman, “el objetivo de los sueños, noche tras noche, año tras año, es preparar al Yo imaginal para la vejez, la muerte, el destino, sumergiéndolo cada vez más profundamente en la memoria”³³. Y más claramente aún: “Cada sueño es un ejercicio para entrar en el mundo inferior, una preparación de la psiquis a la muerte”³⁴. Pero esa misma preparación, con las luces del alba se reprime, se aleja rápidamente de la conciencia, que la arroja en la profundidad “inferior” como causa de angustia. Porque “si cada sueño es un paso hacia el mundo infernal, entonces recordar un sueño es convocar la memoria de la muerte, y abre a nuestros pies un abismo aterrador”³⁵.

³² Hillman, James. *Fuochi blu*, op. cit., p. 381.

³³ Hillman, James. *Mito dell'analisi*. Milano: Adelphi, ed. riveduta 1991, pp. 195-196.

³⁴ Hillman, James. *Fuochi blu*, op. cit., p. 356.

³⁵ *Ibid.*, p. 355.

Al mismo tiempo, ese mundo oscuro y esa “iniciación” a lo que será nuestro destino ineludible, es fascinante y fatalmente atractivo. Como ha explicado con lógica desarmante Hillman, el sueño es la ocasión para volvernos totalmente hacia atrás, para dejarnos seducir como Eurídice por el mundo inferior o infernal, y así confrontarnos con el reino misterioso de la profundidad psíquica, ámbito fantasmal, elusivo e irredimible³⁶.

En la novela *Ilona llega con la lluvia*³⁷, Mutis crea un personaje, misterioso y bastante siniestro, Larissa, que vive obsesionada por una serie de encuentros amorosos nocturnos, que se desenvuelven en una atmósfera indefinible entre el delirio o la alucinación y el sueño. Larissa ama a estos seres que parecen surgir de su profundidad psíquica a medida que la nave en la que viajan se aleja de la costa y los vínculos con la vida consciente (la tierra) se debilitan, siendo favorecidos y adquiriendo vigor en el vacío ambiguo de la vastedad marina. Larissa ama y es amada por esos fantasmas nocturnos que poco a poco la arrastrarán a su propia destrucción, y ella a su vez arrastrará a la muerte a Ilona, ser extraordinariamente vital y luminoso.

Es esta relación desconcertante y abismal entre el sueño y la muerte, muy probablemente, lo que ha llevado a Mutis a distinguir cada vez más entre el mundo del sueño y el mundo de la vigilia y a desarrollar respecto al sueño una forma de respeto temeroso que le impide manipular el sueño en la obra literaria, aunque lo haya hecho en el pasado y, creemos, de manera muy provechosa. En su novela *La mansión de Araucaíma*³⁸, por ejemplo, se cuentan tres sueños, de tres personajes distintos, y ninguno de esos sueños tiene una relación directa con la acción. La relación es indirecta, en el sentido de que ellos nos iluminan el mundo más secreto de cada

³⁶ Thomas Moore, «I sogni e l'anima del sangue», in *Fuochi blu*, op. cit., p. 351.

³⁷ Mutis, Álvaro. *Ilona llega con la lluvia*. Madrid: Mondadori, 1988. La novela fue llevada al cine por el productor italiano Sandro Silvestri, bajo la dirección del colombiano Sergio Cabrera, y presentada en el Festival de Venecia en septiembre de 1996.

³⁸ Mutis, Álvaro. *La mansión de Araucaíma*. Buenos Aires: Sudamericana, 1973.

uno: por ejemplo, de la Machiche –de quien se dice que “tenía un talento espontáneo para el mal”³⁹– se descubre en el sueño una tristeza insospechable, y ella llora en el sueño su tristeza. La novela, que nace de una conocida anécdota⁴⁰, se propone como una novela de tesis: el Mal y el Bien existen como fuerzas opuestas y el poder del primero puede entronizarse, haciendo del sitio que ocupa un sitio maligno o demoníaco. En la novela ese “sitio” es precisamente, la mansión; y sus recintos secretos representan asimismo lo recóndito de las almas donde ha arraigado el mal. Por eso en los sueños que allí se producen se puede sentir la ausencia de la Providencia, y el poder del Maligno. Dice el fraile en su oración cotidiana:

Dame ¡oh Bondadoso de toda bondad! la clave para encontrar el sentido de mis días, que he perdido en el mundo de los sueños en donde no reinas ni cabe tu presencia. (p. 42)

El *contar sueños* le sirvió a Mutis en el pasado para poner en evidencia ciertas situaciones psicológicas, como el insospechado itinerario de Maqroll hacia la muerte, en el citado poema “Morada”. Resulta muy significativo que el poema indique desde el título la “morada” como sede final del sujeto soñante. Citemos una vez más a Hillman: “La obra de deformación y de transformación de los sueños construye la Morada de Hades, la propia muerte individual. Cada sueño aporta materiales para la construcción de esa morada. Cada sueño es [...] una preparación de la psiquis para la muerte”⁴¹. Y de hecho, a la pregunta si cree que a través del sueño se pueda

³⁹ *Ibid.*, p.29.

⁴⁰ Estando Mutis en México, a principios del 60, conoció a Luis Buñuel, quien deseando hacer una película basada en *The Monk* de Lewis, afirmaba que la novela gótica necesitaba para existir del contexto europeo en el que se había desarrollado, pues debía poder contar con castillos medievales y monjes perversos. Mutis quiso demostrarle que se podía escribir una “novela gótica en tierra caliente”, es decir en el trópico. Así nació *La mansión de Araucaíma*, que sería publicada mucho más tarde. La atribución de esta historia a García Márquez, en lugar de Buñuel, tal como aparece en la solapa de la edición italiana (*La casa di Araucaíma*. Milano: Adelphi, 1997) es un error que el autor ha denunciado a través de la prensa (véase, por ejemplo, *La Nazione*, 16-VII-1997, p. 20).

⁴¹ Hillman, James. *Il sogno e il mondo infero*. Milano: Il Saggiatore, 1988, pp. 98-99.

intuir la muerte, Mutis responde con una enfática afirmación. Pero, agrega, “no soy partidario, ni considero que sea *fair-play*, inventar sueños de los personajes”⁴². Es como si para él, que da a los sueños una gran importancia, no fuera justo mimar conscientemente la lógica onírica. Hacerlo sería una forma sacrílega de manipulación de una materia “ajena”. Que debe ser conocida, tomada en cuenta, porque ella nos habla de lo más profundo de nosotros mismos. Es importante dialogar con los sueños, “hacerse amigo de ellos”, como aconsejaba Jung. Pero no degradarlos con la forma mimética de la ficción literaria.

Como buen hijo del surrealismo Mutis cree que la invención literaria y el sueño estén estrechamente vinculados. Dos son las claves de la creación literaria, afirma, la niñez del escritor y el mundo de sus sueños. “El sueño hay que vigilarlo, es la tercera parte de tu vida, eres tú mismo. No son gratuitos ni nacen de casualidades”⁴³.

La afinidad entre el sueño y la poesía es, por otra parte, inmediata y mayor que con la narrativa: en la lectura narrativa el sentido surge solamente al final, mientras que en la lectura de las imágenes el sentido surge a cada instante, ya sea que se trate de imágenes oníricas o de imágenes poéticas. Si el Sueño y la Muerte eran hermanos en la antigua tradición helénica, hoy podríamos decir que, en el imaginario desarrollado a través de la línea romántico-simbolista-surrealista, el sueño y la poesía son hermanos, no solo porque están animados por una lógica semejante y porque se nutren uno del otro, sino porque ambos constituyen una preparación para el destino último del hombre, para la muerte. Alto destino de la poesía que nos explica por qué poetas de todos los tiempos han insistido en que la poesía nos mejora, en que no es un simple *divertissement* o una evasión, sino que cumple una función educativa superior.

⁴² Entrevista inédita, cfr. nota n° 21.

⁴³ *Ibid.*

En síntesis podemos decir que el sueño y la vigilia se presentan en la literatura contemporánea y en la obra de Mutis como mundos separados y que el acto poético nace de una transformación alquímica de los materiales existenciales residuales, operación posible en el ámbito del sueño. En segundo lugar, el sueño remite a lo infernal, en términos míticos al mundo de Hades y Perséfone, o sea a la muerte. En tercer lugar, precisamente porque el Hades no es solamente el mundo que aniquila sino también la sede de una inteligencia incomparable, es fundamental llegar hasta esa inteligencia escondida y dialogar con ella, “hacerse amigo del sueño”, como decía Jung, o comunicarse con el Dios que vive en el sueño, como sugiere Hillman. No obstante –cuarta conclusión– la sumisión inerme a ese mundo contiene un peligro en acecho, que es el del abandono suicida, el de la fascinación destructiva de la muerte.

En la obra de Mutis el riesgo de esa fascinación destructiva aparece superado mediante el desarrollo de una profunda fe religiosa, una confianza en la sagrada Providencia a la que él, confiado, se entrega, como se ve a partir de *Un homenaje y siete Nocturnos* (1987), y muy especialmente en el “Nocturno en Compostela”. Y este camino –este proceso– es el que lo distingue y lo aleja de Maqroll, al cual podrá luego dedicarle novelas (ya no poemas), en las que podrá contar por fin su historia, situándose en la perspectiva exterior y distinta de la voz narrativa.

SEGUNDO CICLO NARRATIVO DE ÁLVARO MUTIS: *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero**

Mario Barrero Fajardo
Universidad de los Andes, Colombia

A diferencia del primer ciclo narrativo de Álvaro Mutis, concebido en gran medida de manera independiente a la evolución de su obra poética (1960-1982)¹, en su segundo ciclo narrativo ocurre lo contrario: las *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero* –nombre con el que se conoce el conjunto de narraciones publicadas entre 1986 y 1993: *La Nieve del Almirante* (1986), *Ilona llega con la lluvia* (1987), *Un bel morir* (1989), *La última escala del Tramp Steamer* (1989), *Amirbar* (1990), *Abdul Bashur, soñador de navíos* (1991) y *Tríptico de mar y tierra* (1993)²– presentan una profunda relación con sus poemarios, al punto que en numerosas

* La escritura de este artículo se inscribe en el marco de la investigación “La heteronimia poética y su desarrollo en la poesía hispanoamericana contemporánea” que desde 2009 adelante en la Universidad de los Andes con el apoyo financiero y académico de la Vicerrectoría de Investigaciones, la Facultad de Artes y Humanidades y el Departamento de Humanidades y Literatura.

¹ Cf. Barrero Fajardo, Mario. “Primer ciclo narrativo de Álvaro Mutis: del *Diario de Lecumberri* a *La verdadera historia del flautista de Hamelin*”, *Anthropos* No. 202, 204, pp. 108-114.

² *La Nieve del Almirante*. Madrid: Alianza Editorial, 1986; *Ilona llega con la lluvia*. Bogotá: Oveja Negra, 1987; *Un bel morir*. Bogotá: Oveja Negra, 1989 y Madrid: Mondadori, 1988; *La última escala del Tramp Steamer*. Bogotá: Arango Editores, 1989 y Madrid: Mondadori, 1990; *Amirbar*. Bogotá: Norma, 1990 y Madrid: Siruela, 1990; *Abdul Bashur, soñador de navíos*. Bogotá: Norma, 1991 y Madrid: Siruela, 1991; *Tríptico de mar y tierra*. Bogotá: Norma, 1993; *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*. Madrid: Siruela, 1993, 2 vol. y 1997, 1 vol. y Bogotá: Alfaguara, 1995. Asociado a ese conjunto de narraciones, Mutis publicó el relato titulado “Un rey mago en Pollensa” (*El Tiempo*, 24 de diciembre de 1995), recogido posteriormente en *Relatos de mar y tierra*. Buenos Aires, DeBolsillo, 2008.

De aquí en adelante se citará a partir de la edición de Siruela de 1997, indicando el número de página entre paréntesis en el texto.

ocasiones el propio autor ha reconocido que constituyen una prolongación y recreación de ciertos núcleos poéticos, ahora en un plano narrativo: “Mis novelas son prolongaciones de mis poemas. Una persona que lea con cuidado mis poemas verá que ahí están todos los temas de mis novelas: las situaciones, los paisajes, las obsesiones. En la novela le he dado otro ritmo, otro andar a las mismas obsesiones y a los mismos fantasmas”³. Esta relación entre la prosa y la poesía mutisianas genera que en las *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero* prevalezca un tono reflexivo, un discurso donde lo poético se introduce por la menor rendija que le otorga el desarrollo narrativo de las diferentes tramas. A este respecto, la catedrática española Carmen Ruiz Barrionuevo ofrece una precisa síntesis de la profunda interrelación existente entre los dominios poéticos y narrativos de Mutis: “La poesía de Álvaro Mutis reivindica la épica y lo narrativo en estos tiempos en que la lírica no goza más que de muy reducidos círculos de lectores; pero en contrapartida, lo narrativo de su obra novelesca nunca abandona la intensidad de la lírica, con lo que el tono unitario de su obra se concentra en lo poético”⁴. Un entrecruzamiento de senderos creativos que en determinados pasajes de las *Empresas y tribulaciones* no se camufla bajo el manto de la narración, sino que se presenta con su reluciente vestido de canto lírico, ya sea directamente traspasado desde los antiguos poemarios o como una producción inédita surgida en el marco del nuevo

³ Pulido, Natividad. “Álvaro Mutis obtiene también el VI Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana”, *ABC*, 4 de junio de 1997, p. 59.

⁴ Ruiz Barrionuevo, Carmen. “Summa de Maqroll: la poesía de Álvaro Mutis”. En: Mutis, Álvaro. *Summa de Maqroll el Gaviero. Poesía, 1948-1997*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca – Patrimonio Nacional, 1997, p. 23.

entramado literario⁵. La anterior dinámica discursiva permite caracterizar al segundo ciclo narrativo mutisiano de acuerdo con el modelo bosquejado por Ricardo Gullón en su “mapa general de la novela lírica”:

La cordillera central del sistema (...) va ligada al predominio de la sensación, la constituyen los momentos de visión, de intensificación del ser en que éste trasciende sus fronteras, sus habituales limitaciones, y es capaz de sentir más y de sentir de otra manera. Momentos, visión, percepción y sensación, son los puntos elevados de la cordillera y, traspuestos a la palabra, declaran su complementariedad⁶.

Pero ese carácter poético no constituye la única herencia que las *Empresas y tribulaciones* retomarán del ciclo lírico mutisiano. De similar importancia será la reaparición de las emblemáticas voces del Gaviero y de su fiel introductora desde la lejana “Oración de Maqroll”, publicada a mediados del siglo XX. Estas voces aparecen ahora convertidas en narradores y personajes de las nuevas tramas, y plenamente conscientes de la relación que las une. A saber que, aunque

⁵ Al final de *La Nieve del Almirante* (1986) y bajo el título de “Otras noticias de Maqroll el Gaviero” se transcriben los siguientes poemas: “Cocora” y “La Nieve del Almirante” de *Caravansary* (1981), y “El cañón de Aracuriare” y “La visita del Gaviero” de *Los emisarios* (1984) (pp. 95-109). Situación similar ocurre en *Un bel morir* (1989) –cuyo título corresponde al de uno de los poemas incluidos en *Los trabajos perdidos* (1965)–; en su parte final se plantean tres versiones de la supuesta muerte de Maqroll que corresponden a sendos testimonios poéticos, y se reproduce aquel al que se le otorga mayor credibilidad por parte del narrador de la novela: “En las esteros”, proveniente de nuevo del poemario *Caravansary* (pp. 318-320). Las otras dos versiones del deceso del Gaviero corresponden a los tres poemas (“Soledad”, “La carreta” y “Letanía”) que se incluyeron al final de la primera *Summa de Maqroll el Gaviero* (1973) y al titulado “Morada” de la *Reseña de los Hospitales de Ultramar* (1959). En cuanto a los nuevos pasajes líricos surgidos en el desarrollo de las narraciones, se destacan dos: la oración pronunciada por el Capitán del lanchón que avanza por las turbulentas aguas del río Xurandó, con la intención de conjurar los peligros que representan para los viajeros los rápidos conocidos con el nombre del “Paso del Ángel”, y que Maqroll reproduce en su “Diario” (*La Nieve del Almirante*, pp. 65-66); y la súplica de retornar un día a los dominios marinos que dirige Maqroll al “Emir Bahr, Amirbar, Almirante”, en medio de su caótica experiencia como minero (*Amirbar*, pp. 457-460); nuevos cantos poéticos cuyo tono guarda una marcada similitud con el empleado en la emblemática “Oración de Maqroll”.

⁶ Gullón, Ricardo. *La novela lírica*. Madrid: Cátedra, 1984, p. 44.

el Gaviero sea la voz principal, la introductora siempre tiene la potestad de recoger, juzgar y editar los testimonios de su peculiar amigo, tal cual queda explicitado en “Jamil”, el último tablero del *Tríptico de mar y tierra* (1993):

Usted, que ha contado tantos episodios de mi vida, estoy seguro de que nunca pensó en escuchar de mis labios una historia como la que me ha hecho el favor de oír. No sé si valga la pena contarla. A veces pienso que la forma parte, simplemente, de lo que un poeta que admiro mucho llamó “los comunes casos de toda suerte humana”. No lo sé. Es a usted a quien le toca juzgarlo (p. 759).

En cuanto a la estructura de las nuevas narraciones, en ella se perfecciona un método ya empleado en algunos de los relatos del ciclo anterior: la presentación de un “texto nuevo” a partir del hallazgo, transcripción y/o edición de otros “textos”, tanto de carácter escrito como oral, tales como: fragmentos o textos completos consignados previamente en los poemarios *mutisianos*; documentos escritos por el Gaviero u otros personajes que llegan –generalmente fruto del azar– a las manos del narrador; cartas enviadas directamente por Maqroll al narrador; conversaciones sostenidas entre el Gaviero y el narrador o entre este último y otros personajes allegados a su amigo; y supuestos escritos de terceros sobre las andanzas

de Maqroll⁷. Al nutrirse de esa variada gama de fuentes, los nuevos relatos presentan un tejido heterogéneo y cambiante, lleno de autorreferencias –en el que podrán percibirse determinadas puntadas, según con qué aguja han sido dadas y desde qué perspectiva se les admire luego–, que rompe con cualquier vestigio de linealidad, y que nunca oculta que es fruto de la voluntad de dejar un testimonio que sobrepase los estrechos límites del ámbito privado, pero que a su vez descarta cualquier rasgo ejemplarizante de cara a sus posibles lectores. Un ejemplo significativo de esto lo constituye el primer encuentro entre Maqroll y Abdul –experiencia que marcaría de manera profunda sus respectivas existencias y que tuvo lugar en un café de Port Said– del que se presentan cuatro versiones a lo largo de las *Empresas y tribulaciones*: dos a cargo del Gaviero (*La Nieve del Almirante*, p. 75 y *Tríptico de mar y tierra*, p. 739), una corre por cuenta de Abdul (*Abdul Bashur, soñador de navíos*, p. 583), y otra del narrador (*Abdul Bashur, soñador de navíos*, p. 530); siendo el efecto de ese cruce de versiones, llenar de luces y sombras el turbio negocio que dio origen a su amistad (la venta fraudulenta de unos ópalos a un judío de Tetuán) y la entrañable relación que sostuvieron

⁷ Los siguientes son algunos ejemplos de las diversas fuentes que nutren las *Empresas y tribulaciones*: el “Diario” escrito por Maqroll durante la travesía del Xurandó, que el narrador encuentra en el bolsillo destinado a los mapas y cuadros genealógicos de la *Enquête du Prévôt de Paris sur l’assassinat de Louis Duc D’Orleans* del profesor P. Raymond, libro editado a mediados del siglo XIX y al que el narrador le sigue la pista durante numerosos años hasta finalmente hallarlo en una librería de viejo del Barrio Gótico de Barcelona (*La Nieve del Almirante*, pp. 19-21); la correspondencia sostenida por Abdul Bashur y su familia, que su hermana Fátima le hace llegar al narrador luego de un encuentro casual de los dos en la estación de trenes de Rennes (*Abdul Bashur, soñador de navíos*, pp. 508-511); la misiva enviada por Maqroll al narrador desde Pollensa, en la que le brinda un pormenorizado relato de su continuo deambular y de su nuevo trabajo como celador en unos abandonados astilleros del puerto mallorquín (*Amirbar*, pp. 481-489); el paquete de documentos, con matasellos igualmente de Pollensa, que contiene el *sui generis* “Diálogo en Belém do Pará” que en principio sostuvieron Abdul y el Gaviero (*Abdul Bashur, soñador de navíos*, pp. 608-617); la extensa charla entre Maqroll, el narrador y el hermano y la cuñada de este último, en la residencia que la pareja de esposos tiene en el valle de San Fernando (California), durante la cual el Gaviero dio cuenta de sus peripecias en las cordilleras andinas en busca de oro (*Amirbar*, pp. 404-480); el diálogo que tuvo lugar en el bar del Hotel Wellington de Madrid entre el narrador y el pintor colombiano Alejandro Obregón, en el que éste entera a su interlocutor de su primer encuentro con Maqroll en Cartagena de Indias y de sus posteriores viajes en compañía del Gaviero a través de las Antillas y otros confines del mundo (*Tríptico de mar y tierra*, pp. 663 y ss.); el supuesto texto periodístico escrito por Gabriel García Márquez sobre el aparente hallazgo del cadáver de Maqroll en la Ciénaga Grande de Cartagena (*Tríptico de mar y tierra*, pp. 682-683); entre otros.

desde entonces hasta el fatídico accidente aéreo en el que Abdul perdió su vida en Funchal.

Esta apuesta por una “polifonía novelesca”⁸ sitúa a las *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero* en el marco de la tradición novelesca que iniciara Cervantes con el *Quijote*. Recuérdese que la primera parte de éste (1605) se presenta como la traducción y posterior transcripción de un supuesto “texto original” que relataba las aventuras del ingenioso hidalgo –un manuscrito en árabe, cuya autoría es atribuida al historiador-sabio Cide Hamete Benengeli, que el narrador encuentra en la alcañá de Toledo (I, 9)–. Un texto que es ampliado con otros “documentos” y “testimonios” –provenientes de la consulta de los archivos manchegos y de la misteriosa caja de plomo que fue hallada en los cimientos de una antigua ermita de Zaragoza (I, 52)– que matizan el desarrollo de la trama. Entramado narrativo que a su vez no discurre de forma continua, sino que da cabida a contrapuntos narrativos, producto de la intercalación en la historia central de otras historias aparentemente independientes –*Novela del curioso impertinente* (I, 33-35) y *El capitán cautivo* (I, 39-41)– que enriquecen, tanto en el terreno temático como formal, el conjunto de la obra. Pero el legado técnico que Mutis hereda del *Quijote*, no se limita a las variantes de desarrollo narrativo descritas. De la segunda parte de la sin par obra cervantina (1615) también recoge la valiosa posibilidad de cuestionar la validez de la ficción desde su propio seno, de asumir los retos de la metaliteratura como parte fundamental del propio engranaje creativo. En la segunda entrega cervantina, el ingenioso hidalgo y su fiel escudero evalúan la existencia tanto de la primera parte de la obra (II, 2-4), como de la versión apócrifa de la segunda (la publicada en 1614 por el supuesto licenciado Alonso Fernández de Avellanada), contra la cual envían venenosos dardos críticos (II, 59, 72 y 74). Sin olvidar que el conjunto del *Quijote* constituye en sí mismo un ejercicio metaliterario en el que se recrea un modelo –la

⁸ Cf. Kundera, Milan. *El arte de la novela*. Barcelona: Tusquets, 1994, pp. 85-89.

novela de caballería— con la intención de poner en evidencia su agotamiento y a partir de su “cadáver” proponer una nueva alternativa narrativa —la novela moderna—, que desde sus orígenes brillará por su carácter intertextual, tal como puede apreciarse en el episodio de la “despiadada purga” de la biblioteca del *Quijote*, en la cual no sólo se somete a juicio a la novela de caballería, sino también al teatro renacentista, a la novela pastoral y a la poesía épica, entre otros (I, 6)⁹. Aunque como bien lo matizó Jorge Luis Borges, en uno de sus ensayos sobre el legado cervantino, la metaliteratura no sólo enriquece la técnica y la temática narrativas, sino que va más allá, al permitir poner en duda la endeble base de la existencia humana al evidenciar la fragilidad de los supuestos límites existentes entre la ficción y la realidad:

¿Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa y las mil y una noches en el libro de *Las Mil y Una Noches*? ¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del *Quijote*, y Hamlet, espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios. En 1833, Carlyle observó que la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en el que también los escriben¹⁰.

Inquietud que también transmiten en sus relatos, Maqroll y su fiel narrador —en cuanto descendientes de la tradición iniciada

⁹ Martín de Riquer señala que, antes de la publicación del *Quijote*, ya existían antecedentes de simular que el texto que se presentaba al lector era producto de la traducción o hallazgo misterioso de otro texto (ej. Las propias novelas de caballería), así como el “jugar” con los posibles de la ficción dentro de la ficción (ej. *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio), lo que no impide el considerar a la obra de Cervantes como el paradigma en el uso de esos recursos técnicos de cara a la futura literatura en lengua castellana: de Cervantes, Miguel. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Introducción, edición y notas de Martín de Riquer. Barcelona: Planeta, 1992, pp. 99 y 209.

¹⁰ Borges, Jorge Luis. “Magias parciales del Quijote” (*Otras inquisiciones* (1952)). En *Obras completas*. Barcelona: Emecé, 1989, vol. II, p. 47.

por el *Quijote*, parientes cercanos del universo *borgeano*¹¹ e hijos “ejemplares” de la obra poética *mutisiana*–, en la medida que no sólo reflexionan sobre las razones que los impulsan a “narrar”, sino que a partir de dicha indagación también evalúan de manera inquisitorial sus propios cimientos existenciales.

Respecto a su quehacer escritural el ahora narrador de las empresas maqrollianas oscilará entre cierta postura altruista –como puede comprobarse en el siguiente pasaje de *Abdul Bashur, soñador de navíos*: “Dejar testimonio de esta saga impar (Maqroll, Flor Estévez, Ilona, Amparo María, Abdul Bashur, Warda Bashur, Jon Iturri, entre otros) es lo que he venido intentando, si no con cabal fortuna, al menos sí con la ilusión de retardar en la parca medida de mis posibilidades, su caída en el olvido” (p. 529)– y confesar en el mismo libro que mediante dicho ejercicio escritural también persigue un fin particular, privado, como es el de “prolongar mis nostalgias que, a esta altura de mis días, representan una porción muy grande las razones que me asisten para continuar mi camino” (p. 529). Esta última, una motivación escritural cercana a la de la concepción poética *mutisiana* visible en los poemarios de los años ochenta, de escribir para satisfacción de unos intereses eminentemente personales y como forma de soportar la agobiadora carga del diario vivir¹².

¹¹ Los siguientes son algunos relatos *borgeanos* fruto del recrear y manipular supuestas “fuentes” preexistentes, y en cuya caracterización puede apreciarse varios de los mecanismos empleados por Mutis para la composición de las *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*: “Pierre Menard, autor del Quijote” (reescritura y reinterpretación de cierto fragmento del *Quijote* y confrontación de distintos testimonios, tanto orales como escritos, a propósito de la producción literaria de Menard), “Las ruinas circulares” (paradoja del soñador soñado, de la imposibilidad de establecer donde termina la realidad y comienza la ficción), “Parábola del palacio” (pérdida del “texto” que se supone contenía la “Historia Total”), “El inmortal” (hallazgo casual de un manuscrito, en el interior de un libro renombrado –sexto tomo de la traducción de la *Iliada* adelantada por Pope–, que es traducido del inglés y el latín al español, pero respecto al cual existen dudas sobre su autenticidad), “La intrusa” (versión de dos versiones anteriores), y “El informe de Brodie” (de nuevo el hallazgo de un manuscrito –en este caso en el interior de una edición inglesa de 1840 de *Las mil y una noches*– que en su traducción al español, sólo se han incluido sus fragmentos en inglés, omitiendo (y privando de dicha información al lector último) los consignados en latín).

¹² Cf. Barrero Fajardo, Mario. “La poesía: no sólo un trabajo perdido. Aproximación a la obra poética de Álvaro Mutis”, *Revista Casa Silva* No.9, 1996, pp. 115-122.

Una postura similar a esta última aparece registrada en el “Diario” escrito por Maqroll durante su viaje por el río Xurandó en busca de unos miríficos aserraderos, documento que constituye la parte central de *La Nieve del Almirante*. Aunque existe una gran diferencia entre el narrador y el Gaviero. Mientras el primero se asume como un escritor profesional que, aunque intenta negarlo, le preocupa la recepción de su obra por parte de la crítica; el segundo encarna a un ser que a lo largo de su vida escribe ciertas líneas para comunicarse con sus semejantes y plasmar su opinión sobre determinados aspectos de sus diversas travesías. Un ejemplo de ello lo constituye su aludido “Diario”, que según palabras del narrador “es una mezcla indefinible de los más diversos géneros: va desde la narración intrascendente de los hechos cotidianos hasta la enumeración de herméticos preceptos de lo que pensaba debía ser su filosofía de vida” (pp. 20-21). En él presenta a la escritura como aquella herramienta que le permite superar los obstáculos cotidianos que lo acosan durante su permanente peregrinar. Ya sea para evadirse del medio circundante –“ahora me distraigo escribiendo para no mirar hacia la gótica maravilla de aluminio y cristal (los aserraderos)” (p. 87)–; o para exorcizar los fantasmas y las calamidades siempre al acecho –“Escribo con enorme dificultad, pero al mismo tiempo al registrar estos recuerdos de mi mal (la “fiebre del pozo” que padeció luego de sostener una relación sexual con una indígena), me voy liberando de esa visitación de la demencia que trajo consigo y que fue lo que mayor daño me hizo” (pp. 57-58)–; o simplemente para satisfacer una necesidad física –“Escribo para conciliar el sueño” (p. 45)–. Tres opciones que se ajustan de nuevo a la ya aludida concepción poética mutisiana, aquella en que se asume las limitaciones de la palabra, al tiempo que se reivindica su valor catártico, según los intereses particulares de quien acuda a ella.

Al apreciar el conjunto del universo literario mutisiano, tanto en su vertiente lírica como en la narrativa, bien puede vislumbrarse al quehacer literario concebido allí como un coloso con pies de barro debido a las limitaciones propias de la palabra en que se funda y del ser humano que lo adelanta. Un coloso que al menor viento tambalea y cae de bruces en el limo,

pero que a pesar de ello sigue siendo reivindicado por sus torpes ejecutantes, dado que constituye un factor imprescindible de su ser, de su existencia, tal como lo señaló en su momento el Capitán al Gaviero a propósito de los habitantes de las riberas del Xurandó: “La gente aquí es muy dada a inventar historias. De eso viven, de contarlas en las rancherías y en los puestos del ejército. Allí las adornan, las aumentan, las transforman, y con eso engañan el tedio” (p. 64). Por ende, mientras hombres y mujeres conserven su capacidad fabuladora y asuman el reto de recrear sus fantasías, ya sea para sí mismos o para compartirlas con sus semejantes, la “poesía” será más que un “trabajo perdido”, tal cual lo prueban los poemas y relatos *mutisianos*.

UNA PARTICULAR MIRADA: Álvaro Mutis y su obra

María del Carmen Porras
Universidad Simón Bolívar, Venezuela

¿Cómo introducirse en el mundo ficcional de Álvaro Mutis?
¿Cómo enfrentarse a una obra que podemos considerar total en un panorama literario caracterizado por la fragmentación, a una estética que se constituye en la conformación de una propuesta integradora y abarcadora de diferentes géneros literarios?

La respuesta a la primera pregunta es sencilla: a la obra de Mutis se puede entrar por cualquier puerta. O, más bien, por cualquier nudo. La obra del autor colombiano, desde mi perspectiva, puede comprenderse como una red que está constituida por una multitud de nudos, todos en contacto, todos articulados en lo que es una sólida propuesta artística. Desde una corta reseña sobre un libro, desde un artículo, un ensayo, un cuento, una novela, una carta, un poema, el lector es atrapado por una mirada muy particular a través de la que Mutis construye su mundo ficcional.

En mi caso, conocí la obra de Mutis a partir de una de las novelas que conforman *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero* (1995)¹, *Abdul Bashur, soñador de navíos*. Quizás uno de los nudos más complejos de la red pues en él hay una constante alusión a las otras novelas de Mutis. Pero, por eso mismo, es un nudo a partir del cual se alienta la curiosidad del lector por adentrarse aun más en la multitud de otros textos

¹ En el caso de las novelas, seguimos la siguiente edición: *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero. Siete novelas*. Bogotá: Editorial Santillana, 1995. Colocamos al final de cada cita y entre paréntesis, el número de página de la cita.

del autor. Maqroll es una presencia relativamente menor en la obra mencionada, pero su estrecha relación con Bashur hace que inevitablemente se busque mayor conocimiento del primer personaje que se introduce como el eje fundamental de la ficción de Mutis. Entonces, desde *Abdul Bashur* fui reconociendo todo el universo de *Empresas* y de ahí fui a su obra poética, a sus cuentos, a sus ensayos, indagué sobre la prisión del autor, leí las cartas publicadas por Elena Poniatowska. Y fue creciendo en mí la sospecha de que me encontraba ante un escritor que había diseñado una estética única, total, cuyos textos estaban fuertemente cohesionados por un mismo estilo literario que nace, lo señalé antes, de una especial mirada sobre el mundo.

A esa mirada la llamé en mi trabajo sobre Mutis, “mirada anacrónica”². Surge esta mirada como una forma de acercamiento a la realidad desde una perspectiva temporal desviada, que, frente a los imperativos del presente, los comprende a partir de criterios del pasado, lo que muestra la debilidad de los términos actuales para comprender el mundo. Un ejemplo paradigmático de esta mirada sería un pequeño texto titulado “El auténtico propietario de las Malvinas”³ en el que Mutis comenta la guerra de las Malvinas. Allí, lejos de seguir la polarización que creó la guerra, entre los que apuntaban que era una acción militar justa la recuperación de este territorio insular por parte de Argentina o los que señalaban que la guerra era una forma de alentar el nacionalismo en el país austral, dominado por una dictadura, el autor colombiano ilumina un aspecto que nadie estaba considerando: la real pertenencia de las Malvinas. Mutis rescata una pequeña nota leída en *Le Nouvel Observateur* en la que se relata que las islas le pertenecen, en realidad, al conde Francois de Bougainville, quien las heredó de su abuelo, descubridor del mencionado territorio. El conde, al enterarse del conflicto, señala que ha tratado de comunicarse con la embajada argentina, para

² Porras, María del Carmen. *Mirada anacrónica y resistencia. La obra de Álvaro Mutis*. Caracas: Editorial Equinoccio, 2006.

³ En: *De lecturas y algo del mundo (1943-1998)*. Barcelona: Planeta. 1999.

confirmarle al gobierno austral que piensa cederle a esta nación sus derechos. ¿Es acaso importante saber si todo esto es cierto, si es verdad que el tal conde es el verdadero dueño de las Malvinas? Ciertamente que no es importante este detalle. Lo que importa es cómo Mutis deja de lado los criterios del presente para analizar una realidad con problemas y, al acercarse a ella con ojos del pasado, demuestra la fragilidad del pensamiento actual: es inútil la guerra, son inútiles las muertes derivadas de ella, toda la crisis mundial que generó. ¿Es dar la espalda al mundo? No, es claro que no. Sería darle la espalda si se eludiera el problema. Y en este caso Mutis se ocupa de un tema que concitó interés mundial. Se trata el tema, pero desde una mirada con criterios del pasado, una mirada que por ello calificamos de anacrónica.

Esta mirada cubre toda la obra de Mutis. Desde el punto de partida, desde sus primeros poemas, donde el misterio de la pertenencia de las diversas voces poéticas que se van presentando tiene mucho que ver con una entonación melódica que tiene visos de salmo, de letanías. En ese sentido, afirmó en su momento Octavio Paz en un precursor texto sobre la poesía de Mutis: “la falta de forma del mundo moderno es ausencia de verdadera vida. Eros y la muerte han huido del hombre – cuerpo deshabitado, cuerpo desalmado–. En nuestros días la misión del poeta consiste en convocar a los viejos poderes, revivir la liturgia verbal, decir la palabra de vida”⁴, lo que, a pesar de las ciertas vacilaciones que percibe Paz, es una tarea que lleva adelante el autor colombiano⁵. Volver al pasado, porque allí se encontrarían propuestas no sólo estéticas, sino ideológicas que permiten entender –o soportar– mejor el presente. Pensar en cómo darle poder a la palabra, vacía de sentido en el caos del mundo moderno.

⁴ Paz, Octavio. “Los Hospitales de Ultramar”. En: Mutis, Álvaro. *Summa de Maqroll el Gaviero. Poesía 1948-1988*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 12.

⁵ En el texto antes citado dirá también Paz: “Por encima de las influencias y de los ecos, (...) no era difícil reconocer la voz de un verdadero poeta. Y agregó, un poeta de la estirpe más rara en español: rico sin ostentaciones y sin despilfarro. Necesidad de decirlo todo y conciencia de que nada se dice. Amor por la palabra, desesperación ante la palabra, odio a la palabra: extremos del poeta” (p. 10).

Pero no se trata de erigirse como una especie de profeta, que blande la palabra como una espada y considera que su valor es enseñar al resto de los seres humanos a comprender la vida. Se trata, en su lugar, de reconocer que el poder de la palabra radica, de manera paradójica, en la aceptación de su lugar secundario en el mundo actual. Aceptar que el discurso del intelectual, del escritor, del poeta, tiene que pasar la criba de una sociedad cada vez más mediática, más subsumida por las imágenes, por las pantallas. Fortaleza del artista y también su debilidad: la palabra está comprometida con su propio misterio, con la forma que tiene de decir y es fuerte en la medida en que toma conciencia de su ruina. En “Cada poema”, texto perteneciente a *Los trabajos perdidos*⁶ suerte de *ars poética* de Mutis, el autor lo afirma al construir metáforas alrededor de la palabra que ilustran el desgarramiento del poeta frente a su instrumento de trabajo: “Cada poema nace de un ciego centinela/ que grita al hondo hueco de la noche/ el santo y seña de su desventura” (p. 77); el poeta como un desvalido vigilante cuya expresión no llega a ninguna parte. “Cada poema un lento naufragio del deseo, / un crujir de los mástiles y jarcias/ que sostienen el peso de la vida” (p. 77); el poeta que se aleja del sentido de la existencia para adentrarse en una realidad donde el impulso de creación es también impulso de extinción. “Cada poema un paso hacia la muerte, / una falsa moneda de rescate, / un tiro al blanco en medio de la noche” (p. 77); la palabra no da vida, la palabra puede hacer creer que es la vida, pero en realidad es una puerta más hacia la oscuridad. Aunque interrumpido por mi discurso, puede notarse que este poema se construye a partir de una sucesión de metáforas; como decía antes, tiene una estructura propia de las letanías, este reiterar incesante de la frase “Cada poema”, que además es el título de la obra, le da al texto un ritmo, una cadencia propia de una oración sagrada. Si bien en este caso la voz poética no se identifica con la que será la determinante en este proyecto estético, la de Maqroll el Gaviero, sí se identifica

⁶ Todas las citas de la poesía de Mutis pertenecen a la edición de *Summa de Maqroll el Gaviero* ya mencionada. De ahora en adelante se colocará al final de la cita un número entre paréntesis que indica la página.

con la del que introducirá, cuando se inicien las novelas de *Empresas*, las aventuras de este personaje: Mutis, no como el ser humano real, sino más bien como su trasunto. Estas dos voces dan sonido a los planteamientos estéticos que surgen de una misma mirada: si algo comparten el trasunto de Mutis y su compañero Maqroll es el cansancio por un presente donde los valores del mercado se han impuesto por encima de toda la sociedad⁷.

Si la poesía en Mutis está marcada por la búsqueda de un orden anterior, sagrado, que es alternativo al presente, en el caso del discurso narrativo se trata, más bien, de dar cuenta de las posibilidades del relato; en uno de los poemas de *Reseña de los Hospitales de Ultramar*, titulado “En el río”, se afirma: “Derivaba el Gaviero un cierto consuelo de su trato con las gentes. Vertía sobre sus oyentes la melancolía de sus largos viajes y la nostalgia de los lugares que eran caros a su memoria y de los que destilaba la razón de su vida” (p. 99). He aquí el sentido de la narración: uno, que tiene relación con el pasado, que es la puesta en contacto con los recuerdos del pasado; dos, que en la palabra está, no el poder creador, sino el remedio contra la tristeza de no estar en el lugar que se debería, que en el caso de Mutis es no estar en ningún lugar, por la cantidad de territorios que se mencionan en su obra y que han recorrido sus personajes.

Es de destacar cómo, en la obra de Mutis, personaje, historia y espacio están fuertemente articulados. Y una de las preguntas que me hice al inicio de este texto apuntaba a cómo enfrentarse a una obra total. Esto tiene que ver, ciertamente con cómo es *Empresas* uno de los más importantes nudos de la obra de Mutis. En esta saga se construye todo un mural global de la situación del ser humano en el mundo actual, visto a partir de los ojos estrábicos de la mirada anacrónica. Pueblan

⁷ En ese sentido, señala la crítica Abril Trigo: “La verdadera y más rotunda novedad reside en la inédita subsunción de las distintas esferas de la vida social, incluyendo los afectos, los valores, los deseos, a la lógica expansiva y acumulativa del capital” (p. 275). Trigo, Abril. “Apuntes para una crítica de la economía política en la globalización”, *Estudios* 22/23 (2003-2004): pp. 269-302.

Empresas personajes, historias y espacios marginales, ajenos a los centros de poder, cuyas aventuras se alejan de los gustos contemporáneos de la literatura. Dada la importancia de este gran texto dentro de la obra de Mutis, dedicaremos las páginas que siguen al análisis de este material.

Para leer la saga de forma rica y comprenderla a cabalidad, es necesario ponerla en contacto con los demás textos del autor. Mutis algo nos advierte de ello: no por casualidad, su primera novela cierra con cuatro poemas en prosa, dos de *Caravansary* (1982) y dos de *Los emisarios* (1984). Lo que hace que inmediatamente busquemos los textos poéticos que acompañan a los transcritos en *La Nieve del Almirante*. De las siete novelas, quizás sea *La Nieve* la más poética, el texto donde el recurso del diario de viajes hace que en la narración no sean tan importantes las acciones, sino las reflexiones de Maqroll sobre el sentido de la vida, sobre el por qué de un viaje que se sabe de antemano fracasado. Es un texto precursor en el sentido de que se dan a conocer ciertos rasgos de Maqroll que ya habían sido adelantados en otros poemarios, pero que en la narración de *La Nieve* se fortalecen. Uno de los principales, y que ya había asomado en *Reseña de los Hospitales de Ultramar*, es el gusto de Maqroll por crear sentencias que dan cuenta de su forma de ver el mundo, sentencias que no son taxativas, pero que ofrecen una manera de comprender la forma en que se expresa eso que ya he mencionado que es la mirada anacrónica. Es claro que, en la obra de Mutis, la mirada anacrónica, si bien permea todos los textos, se hace más evidente en el caso de los escritos donde Maqroll es protagonista, pues la mirada de este personaje comparte la mirada anacrónica de Mutis. Así, en *La Nieve*, en la entrada correspondiente a “Abril 2” encontramos pensamientos como los siguientes:

Los gavilanes que gritan sobre los precipicios y giran buscando su presa son la única imagen que se me ocurre para evocar a los hombres que juzgan, legalizan y gobiernan. Malditos sean (p. 26);

Una caravana no simboliza ni representa cosa alguna. Nuestro error consiste en pensar que va hacia alguna parte o viene de otra. La caravana agota su significado en su mismo desplazamiento. Lo saben las bestias que la componen, lo ignoran los caravaneros. Siempre será así (p. 26).

Estos dos pensamientos nos hablan de cómo comprende el mundo Maqroll. El primero toca un tema fundamental en la obra de Mutis, que es la relación con la ley y el poder. En toda su obra, pero principalmente en su novelística, hay una fuerte crítica a todo lo que tiene que ver con el sistema de (in)justicia, con el orden, con las normas sociales. Maqroll mismo es la representación de todo lo que no debe ser un individuo: no sabemos bien su origen, vive de mal negocio en mal negocio – la mayoría de ellos al margen de la ley–, no tiene una residencia fija. De ahí el símbolo del animal de presa para representar a quienes conforman el sistema legal: son los agentes del poder que constriñe al ser humano.

En cuanto al segundo, debemos recordar que casi toda la obra de Mutis se construye sobre el tema del viaje. Sus personajes son seres que vagan por un espacio –a continuación lo analizaremos–, y que no hacen sino transitar sin descanso, en esencia trashumantes. En ese sentido, es inevitable relacionar este planteamiento de Maqroll con un poema de Mutis, titulado “Breve poema del viaje”, que pertenece a *Los trabajos perdidos* (p. 79) y que apunta a la misma dirección que la sentencia del personaje emblemático de Mutis: caravana o tren, barco o autobús, el sentido del viaje está en el movimiento, pues el destino será lo de menos, pues nunca será el definitivo, no dentro de esta obra artística. El poema al que nos referimos reza: “Desde la plataforma del último vagón/ has venido absorta en la huida del paisaje./ [...] / si el viaje persiste por días y semanas,/ si nadie te habla y, adentro,/ en los vagones atestados de comerciantes y peregrinos,/ te llaman por todos los nombres de la tierra/ si es así/ no habré esperado en vano/ en el breve dintel del cloroformo/ y entraré amparado por una

cierta esperanza” (p. 79). El viaje en Mutis supone soledad e introspección; por ello está en las antípodas del viaje de placer, del viaje de paquete turístico. Crítico de toda forma de control, la experiencia del viaje que se promociona en la sociedad actualmente, el viaje que se construye como una forma de conocimiento en píldoras de una realidad ajena en la que no se profundiza es extraña al viaje en Mutis. Los personajes de este autor deambulan como la voz poética describe en el poema anterior; viajan sin rumbo fijo, viajan precariamente, viajan como los vagabundos de los que habla Zygmunt Bauman, en contraposición los turistas⁸. Siguiendo la trayectoria de los vagabundos, los seres de la obra de Mutis se mueven bajo los dictámenes de los imperativos de una sociedad que distancia a los diferentes, a los que no siguen los criterios tradicionales de la vida. Se mueven en espacios donde el turista típico no llega y por ello tienen experiencias de viaje que no se consiguen en ningún tour.

En *Ilona llega con la lluvia*, segunda novela de *Empresas*, la experiencia del viaje se complementa con la de la vida al margen de la ley. Si en general todos los negocios de Maqroll son algo turbios, en este texto se nos presenta una forma de ganarse la vida al margen de la ley, cuya sofisticación tiene un nombre, Ilona. Como todos los personajes de Mutis, Ilona está marcada por la falta de residencia fija, lo mismo que Wito, personaje con el que abre la trama y cuyo suicidio desencadena la acción de la novela. Ilona, Wito, son seres de lugares periféricos, con una mezcla en sus venas de sangre de

⁸ En su conocido texto, *La globalización. Consecuencias humanas* Bauman plantea que la movilidad extrema que permite la globalización no es igual para todos los habitantes del planeta. Existen los turistas quienes “se convierten en viajeros y privilegian los sueños agrídulces de la nostalgia por el calor de hogar porque así lo desean; ya sea porque lo consideran el plan de vida más razonable (...) o porque los seducen los placeres reales o imaginarios de un cosechador de sensaciones. Sin embargo, no todos los viajeros se desplazan porque prefieren eso a quedarse quietos y quieren ir al lugar adonde se dirigen; muchos preferirían ir a otra parte o negarse a partir (...) Están en marcha porque ‘quedarse en casa’ en un mundo hecho a la medida del turista parece humillante y sofocante; además no parece una propuesta factible en el largo plazo (...). Estos son los vagabundos, oscuras lunas errantes que reflejan el resplandor de los soles turistas y siguen, sumisas, la órbita del planeta (...) Los vagabundos son los desechos de un mundo que se ha consagrado a los servicios turísticos (p. 121, destacado en el original). Los datos de la edición son: México: Fondo de Cultura Económica, 2001.

diversas regiones y cuyas vidas se mantienen al margen de las empresas exitosas –Wito es un capitán cuyo viejo barco no puede competir con la nueva forma de viaje de la carga, por vía aérea o de la ley– las actividades de Ilona están siempre marcadas por su límite con la ilegalidad. Ya vimos en el punto anterior que las leyes no son elementos de respeto por parte de Maqroll, pero en el caso de Ilona este irrespeto está marcado por la complejidad a la hora de romper la ley. No se trata de hacerlo de forma burda y descarada; se trata de jugar con las normas, de romperlas, pero de manera delicada y sutil. Por ello, dirá Maqroll que

La vida con Ilona se cumplía indefectiblemente, en dos niveles o, mejor, en dos sentidos simultáneos y paralelos. Por un lado, había un estar siempre con los pies en la tierra, en una vigilia inteligente pero nunca obsesiva de lo que nos va proponiendo cada día como solución al rutinario interrogante de ir viviendo. Por otra, una imaginación, una desbocada fantasía que instauraba, en forma sucesiva, espontánea y por sorpresa, escenarios, horizontes siempre orientados hacia una radical sedición contra toda norma escrita y establecida. Se trataba de una subversión permanente, orgánica y rigurosa, que nunca permitía transitar caminos trillados, sendas gratas a la mayoría de las gentes, moldes tradicionales en los que se refugian los que Ilona llamaba, sin énfasis ni soberbia, pero también sin concesiones, “los otros” (p. 148).

Es de ella la idea del muy particular burdel donde trabajan chicas que se hacen pasar por azafatas. Pero este mismo juego con las normas y las reglas la tiene en constante riesgo y de allí que el arribo de Larissa, lejos de ponerla en guardia, la haya más bien hipnotizado y se haya dejado arrastrar hacia una relación que no tenía sentido. La muerte de ella en la novela marca el límite de ese irrespeto a toda regla que rige los destinos de los personajes de Mutis. Quien rompe la ley, parece plantear la novela, debe atenerse a las consecuencias, en el sentido de

que debe ser más precavido que el que se ciñe a lo dictado por el poder. Ilona se arriesga y pierde al involucrarse con un ser que estaba marcado por el desatino y la locura, como lo era Larissa. Quizás sea esta una de las novelas más independientes de toda la saga en el sentido de que toda ella gira en torno a Ilona y su desenlace fatídico, su error que la lleva a la muerte. Con ello no queremos decir que en este texto se presente cómo quien rompe la norma es destruido, sino que es la propia Ilona quien, al establecer un nexo estrecho con un ser fuera de sí, no sabe mantener la distancia necesaria para sobrevivir. Ilona no pierde porque rompe la norma, sino porque no ha mantenido lo que leímos en la cita que hice de la novela, no ha mantenido su vigilia, su ancla con la realidad.

De muerte también habla la tercera novela de la saga, *Un bel morir*. Cuando fue publicada, se suponía que con ella Mutis daba por finalizada una trilogía que giraba alrededor de la figura del Gaviero. Retoma en esta obra el tono poético de *La Nieve*, un poco perdido en la narración constante de *Ilona*. De hecho, tal como en *La Nieve*, *Un bel morir* finaliza con un poema de *Caravansary* (1982), “En los esteros”, donde se plantea la muerte del Gaviero.

En el caso de esta tercera novela de Mutis, el movimiento constante de Maqroll lo lleva hasta un perdido caserío, donde, como en la primera narración de *Empresas*, se embarca en un negocio confuso y turbio. Quizás de esta novela lo más resaltante sean los personajes y el espacio. Y es que, aunque profundamente colombianos, en el texto se establece que hay una condición globalizada que abarca a distintas regiones – que no países–, que hermana a seres de distintas regiones, a regiones que aunque alejadas comparten su distancia geográfica con las zonas de poder y que, marginales, conviven siempre en el límite con la ley. En ese sentido, en mi trabajo sobre la obra de Mutis he llamado *caravasar* a esta forma particular de entender la geografía desde la mirada anacrónica. El *caravasar* es un espacio donde se refugian las caravanas, fuera de las fronteras de la ciudad. Es una zona de tránsito, abierta y a la

vez cerrada al mundo. Desde mi perspectiva, en toda la obra de Mutis, no sólo es que los personajes se mueven en espacios marginales, de muy lejanas localizaciones, sino que estos espacios están relacionados, componen una suerte de misma zona geográfica. Así, en la novela que nos ocupa, Maqroll compara su aventura –o desventura– con el tránsito de una carga para la construcción de un ferrocarril (que resulta ser tráfico de armas para grupos ilegales) con otras vividas en otras regiones lejanas regiones, como si las zonas interiores de Colombia fueran semejantes a zonas de África, de Asia, de la península arábiga. Y lo mismo es válido para los personajes. En *Un bel morir*, Amparo María, la joven que funge de amante de Maqroll es continuamente comparada con figuras femeninas de otras regiones: “princesa circasiana” (p. 215), “porte de maja andaluza” (p. 302); en el caso de don Aníbal, dueño de una hacienda vecina del caserío, se dice que Maqroll:

De inmediato estableció el parentesco espiritual del hacendado con esos hombres de campo que, ya fuera en el Berry francés, en la llanura castellana, en la Galitzia polaca o en las ariscas cumbres afganas, viven de la tierra, se apegan a ella y mantienen un código de conducta medieval e invariable, en donde persiste una gran dosis de innata e inflexible caballeridad (p. 221).

Prevista para cerrar la trilogía del Gaviero es lógico pensar que en ella Mutis quería reunir las características principales de su narrativa. Es por ello que Amparo María se articula a otros personajes femeninos de la obra: “Esa discreción, madura y contenida, estaba en armonía con la natural altivez de su belleza. En esto, también, estaba emparentada con mujeres como Ilona o Flor Estévez, tan decisivas en la vida del Gaviero quien, al constatar este parentesco, sintió crecer en su interior una punzante nostalgia” (p. 269). Y es por ello que en esta novela se destaca cómo Maqroll ya estaba agotado de su vida errante y sentía que ya no había lugar para él en el mundo; de ahí su muerte.

Finalizada la trilogía, no es de extrañar que la siguiente novela de la trama sea una en la que los personajes principales quedan en un segundo plano, y lo que se relata es una historia de amor, marcada claro está por la mirada anacrónica. La relación entre Jon y Warda en *La última escala del Tramp Steamer*, es una en la que los protagonistas no están unidos, como en otras novelas del autor, por su condición errante, sino que están unidos por el azar de haber coincidido en una misma embarcación, cuya vida regirá el destino de la historia entre los dos seres. Warda es hermana de Abdul Bashur y, criada bajo la norma musulmana, quiere vivir fuera de ella para tomar una decisión de vida: volver con su familia o quedarse en Occidente. He aquí el problema de la relación; Jon se enamora perdidamente de Warda, pero ella, como personaje afín a Maqroll, Bashur e Ilona, no quiere lazos que la limiten, sino la posibilidad de escoger su forma de vida. En ese sentido, Jon es un instrumento, una herramienta para la joven hermana de Abdul:

Lo que ella vio en mí, es quizás, un cierto orden, una cierta distancia que interpongo para resguardarme de los hombres y sus necedades, y que a Warda le fueron de inmensa utilidad para disipar sus lucubraciones europeizantes. Conmigo aprendió que los seres son iguales en el mundo entero y que los mueven iguales mezquinas pasiones y sórdidos intereses, tan efímeros como semejantes en todas las latitudes. Con esa convicción bien afirmada, el regreso a lo suyo era fácilmente predecible y demostraba una madurez muy rara en una mujer de nuestros días (p. 370).

En la historia de amor, pues, lo que se destaca es cómo Warda se acopla a la lógica de los personajes de la saga: es errante y libre, lo que choca con la visión de vida de Jon. La mirada anacrónica se expresa en la articulación de la relación a la trayectoria del viejo carguero. Ambos personajes de la novela se ven determinados por la situación del barco, que es ruinoso,

lo que también alerta sobre la fragilidad del nexo amoroso que se desarrolla en la narración. Es una historia de amor alejada de los términos tradicionales y comerciales del “final feliz”, pero, por eso mismo, es una historia de amor universal, que traspasa las fronteras del presente. Dice el cronista una vez que se ha despedido de Jon: “Los hombres (...) cambian poco, siguen siendo tan ellos mismos, que sólo existe una historia de amor desde el principio de los tiempos, repetida al infinito sin perder su terrible sencillez, su irremediable desventura” (p. 371). Por ello este relato amoroso no pierde su punto de contacto con las otras novelas de *Empresas*, pues todas ellas están contadas desde un tiempo inmemorial, desde un tiempo dudoso e indeterminado⁹.

Esto lo cumple la siguiente novela, *Amirbar*. Se retoman las aventuras del Gaviero esta vez en un relato en el que el personaje se transforma en minero o, mejor dicho, recuerda sus aventuras de minero, desde el poema de “Cocora”, que es mencionado en el texto, en una nota al pie de página. Se refuerza, como ya dijimos antes, la idea de la articulación de los diversos discursos textuales en la obra de Mutis.

En el caso de *Amirbar*, el Gaviero se introduce en el interior de un territorio que no se dice que sea Colombia, pero que en realidad lo es. De todas las narraciones de Mutis, esta es en la que de manera más clara el autor expresa sus opiniones con respecto a la violencia de su país. En la búsqueda de oro, Maqroll se topa con unas fuerzas llamadas CAF por quienes pregunta y obtiene la siguiente respuesta: “Las CAF son las Compañías de Acción Federal. Es un grupo de desesperados que no creo que sepan lo que quieren. Arrasan con todo, se enfrentan al ejército hasta que los copan, matan ganado y gente sin motivo ni sistema alguno y desaparecen en el monte. Quién les paga, quién los arma, eso nadie lo sabe” (p. 397). Los

⁹ Hace unos cuantos años alguien me recomendó que buscara un orden cronológico a las aventuras que se cuentan de Maqroll a lo largo de *Empresas*. Es decir, que colocara en orden temporal las acciones a lo largo de la saga. Lo cierto es que ello no puede hacerse ni tiene sentido porque los sucesos van y vienen, porque el relato de la narración es tal que no tiene sentido “ordenarlo”. Como la vida misma, los sucesos en *Empresas* se suceden sin mucho orden y concierto.

militares también son cuestionados; así, se describe la matanza de unos mineros ingleses:

Descendimos por los escalones y nos encontramos en un espacio circular, forma por entero ajena a como suelen excavar las minas. Era un espacio ceremonial, una catacumba insólita sin razón práctica alguna. Eulogio acercó la luz a las paredes y fueron apareciendo esqueletos humanos en posiciones improbables. De los huesos colgaban harapos de color ocre imposibles de identificar. Las mujeres eran fáciles de distinguir por los trozos de falda que pendían de las piernas. Algunos esqueletos de niños descansaban al pie de las mujeres. Fuimos recorriendo la pared y en toda su extensión había restos humanos [...]. La disposición escenográfica de esta gente, de las más diversas edades y condiciones tenía un no sé qué de burla siniestra, de vejamen gratuito y sádico que me produjo una mezcla de ira y piedad (p. 409).

La muerte quizás sea, en ese sentido, la principal protagonista de *Amirbar*. Desde la situación precaria en la que el trasunto de Mutis encuentra al Gaviero en un motel de Los Ángeles, temblando con unas fiebres producto de la malaria, hasta el intento de asesinato que Antonia, una joven perturbada que se ha enamorado de Maqroll, comete contra él, toda la novela es un largo discurrir sobre el sentido de la vida y su final. Quizás por ello es que en esta narración la vida del Gaviero transcurre en un sitio poco usual, no en un río, en el mar, en un puerto, sino tierra adentro, en el trabajo de una mina, en la que el paso del viento por sus cavidades producía un sonido que le da el nombre a la mina y a la novela. En esta obra, y a partir de ese sonido, de ese sentir que corre una voz diciendo “Amirbar”, que viene de Al Emir Barh, surge una oración, que recuerda las que Maqroll ha invocado en los poemas. Así, en esta novela se introduce un discurso poético, en el que el Gaviero, tierra adentro, pide ayuda en este nuevo tipo de aventuras en su vida:

Amirbar, aquí me tienes escarbando las entrañas de la tierra como quien busca el espejo de las transformaciones,/ aquí me tienes, lejos de ti y tu voz es como un llamado al orden de las grandes extensiones salinas,/ a la verdad sin reservas que acompaña a la estela de las navegaciones y jamás la abandona./(...) Mira en donde estoy y apártate piadoso del aciago curso de mis días, déjame salir con bien de esta oscura empresa,/ muy pronto volveré a tus dominios, y, una vez más, obedeceré tus órdenes. Al Emir Barh, Amirbar, Almirante, tu voz me sea propicia, / Amén (p. 439, cursivas en el original).

Incumplida la norma de vivir de la navegación, Maqroll se sume en un profundo interrogante sobre la razón de haber caído en una actividad tan alejada de sus dominios: “Por parte de las palabras de esta oración desafortunada, nos dimos cuenta de que el paso del Gaviero por el subterráneo mundo de las minas había sido como una pena que se impusiera para purgar quién sabe qué oscuras faltas y desfallecimientos en sus deberes de marino” (p. 439). De allí que, a pesar de haber obtenido un beneficio económico por el trabajo realizado, éste no ha valido la pena porque con él se ha arriesgado la vida y ha puesto en peligro a personas queridas: “Le pregunté cuánto era lo que me entregaba. No me sentía con ánimos de contar dinero. La suma era bastante importante y hubiera pagado la goleta para hacer los viajes de San Fernando de Noronha a Pernambuco. No fui capaz de disponer de un dinero que dejaba tras de sí tantas desgracias. Tomé lo necesario para partir en el primer barco que saliera del puerto de mar más cercano” (p. 449).

Abdul Bashur, soñador de navíos es una novela que ya he mencionado, pues ya señalé que ella fue el primer contacto que hice con el mundo ficcional de Mutis. Quizás sea la mejor manera de entrar –aunque también he dicho que cualquier otro texto sería posible como punto de partida para conocer la obra de este autor– dado que en este texto se introducen muchos de los personajes que se encuentran en *Empresas*. Viene a ser, si se quiere, un compendio de toda la saga, que toma

otro cariz al ser vista la obra desde el punto de vista, no del principal personaje de ella, Maqroll, sino el de su compañero. La novela está construida sobre la relación de diferentes eventos en la vida de Bashur en algunos de los cuales está el Gaviero. Quizás lo resaltante de esta narración es cómo en ella se van articulando situaciones que han sido relatadas en otras novelas de la saga; una de éstas, es probable que una de las más mencionadas, sea la del asunto de las alfombras persas, que sirve al narrador de las aventuras de Maqroll para dar cuenta de la relación de Bashur con la ley, que, como en el caso de los demás personajes de la saga, es de total indiferencia:

Eso es típico de su temperamento. Puedes estar seguro de que hay una manera de adquirir esas alfombras, sin necesidad de violar la ley. Eso a Abdul no le interesa. Sus genes de beduino lo mueven a establecer sus propias leyes, y para lograrlo, lo más fácil es desconocer las que ya están escritas. Recuerda su frase de siempre: “Por qué más bien, en lugar de...” y de inmediato enfila por los caminos más barrocos de peligros, hasta salirse con la suya y tener a la policía en los talones (p. 514).

Como en *Ilona*, se destacan las características del personaje que lo relacionan con Maqroll, principalmente, ese no detenerse en cuestiones legales que le impidan llevar adelante sus proyectos. Este rasgo es muy propio de los seres que habitan *Empresas*. Marginales ante el poder, se buscan y rebuscan para poder vivir, sabiendo que pueden estar al margen de la ley, que esa es su condición, que asumen sin complejos y sin problemas.

Empresas cierra con un volumen, *Tríptico de mar y tierra*, en el que se cuentan tres historias más, las finales hasta ahora, de Maqroll el Gaviero. Desiguales en su desarrollo, me parece que la última, “Jamil” es la más rica de las tres, pues en ella se experimenta con una relación poco probable, que es la del personaje principal de la saga con un niño que es hijo de Abdul Bashur. Dedicada a su nieto, la narración gira en torno a cómo Maqroll debe encargarse de Jamil mientras la madre del

pequeño reúne, trabajando en Alemania, el dinero suficiente para ir a Beirut a vivir con Warda, su cuñada. Aunque centrado en el encanto con que Maqroll toma la particular forma de ver el mundo que tiene el niño, el texto también reflexiona sobre lo que significa ser extranjero en un mundo marcado por una contradicción implícita en la globalización: se mueven las mercancías y el dinero, pero no la gente; así, pregunta Jamil “¿Cómo pueden los barcos cambiar de bandera tan fácilmente y las personas, en cambio, no pueden cambiar de país?” (p. 678). El hecho de ser árabe le trae al niño complicaciones en la escuela española, que hacen afirmar al Gaviero: “De su paso por la escuela le quedó al niño la conciencia de ser extranjero y de estar marcado por no sabía qué irregularidad de su condición social. Ambas cosas le dejaron una huella dolorosa sobre la que no le gustaba hablar directamente pero a la que aludía a menudo y le llevaba con frecuencia a preguntarme aún más sobre su padre y la familia de éste” (p. 700).

Pero una de las principales características de esta novela es la forma poética en la que el Gaviero habla del niño:

Una vez más no encuentro cómo explicarlo, pero, mientras sostenía la rizada cabeza de Jamil en mis brazos, sentía que emanaba de él una corriente estimulante que lo convertía en un mensajero que me iba conduciendo, en medio del desamparado desorden de mi existencia, a un mundo recién inaugurado, a un dichoso recomenzar desde cero que borraba errores y desventuras del pasado y me regresaba a una disponibilidad cercana a la embriaguez (p. 687).

Cierra esta historia *Empresas*, con un Gaviero que, ido el niño junto con su madre a Beirut, se queda solo rumiando su tristeza por la partida del infante que estuvo con él más de un año. En ese sentido, si bien Maqroll parece haber dejado su vida trashumante atrás y haber encontrado un sitio en Pollensa, la pérdida de Jamil abre la posibilidad de una nueva aventura, un nuevo recorrido para cubrir la falta del pequeño.

Como he tratado de mostrar, el mundo ficcional de Mutis es complejo y lleno de variados vericuetos. La saga novelística se mantiene como el eje de esta obra, donde se hace referencia a la parte poética y se entregan reflexiones sobre el sentido de la vida actual, que recuerdan en mucho las reflexiones que ha entregado el autor en sus breves reseñas, como la que mencioné en las primeras páginas de este trabajo sobre la guerra de las Malvinas. En ese sentido, ciertamente reitero que, frente a la total obra de Mutis, entrar por *Empresas* quizás sea el mejor camino. Esto quiere ser una invitación para que el lector se adentre en una red de lecturas en la que se envolverá y perderá. Solamente me queda decirle al lector que se deje llevar por esa red. Y que disfrute. Mutis no lo defraudará.

ALBERTO MUSSA Y ÁLVARO MUTIS:

lo sagrado en el sexo en dos novelas
de aventuras latinoamericanas
(*El enigma de Qaf e Ilona llega con la
lluvia*)

Juan Sebastián Rojas
Universidad Santiago de Cali, Colombia

Como tema literario el sexo está lejos de ser uno de los temas más tratados por la crítica en las obras de Alberto Mussa y Álvaro Mutis. Probablemente, esta situación se deba a los efectos perturbadores de este tema, además de que no se trate de obras esencialmente eróticas. Sin embargo, el hecho de tratar de sexo puede ser un procedimiento de apertura para apreciar mejor las obras del autor brasileño y del autor colombiano. Parece interesante abordar el tema del sexo en la obra *El Enigma de Qaf* (2004, en español: 2010) de Alberto Mussa y la novela *Ilona llega con la lluvia* (1988) de Álvaro Mutis porque estos dos autores ponen a la obra diferentes dispositivos para canalizar la experiencia sexual no solamente como un placer o deseo, sino también como un acontecimiento regenerador o destructor y, sobre todo, como una fuente de saber poética y filosófica.

No es la primera vez que Alberto Mussa aborda la escritura del sexo. Luego del *Enigma de Qaf* publica *O movimento pendular* (2006), novela donde el sexo es representado de manera provocadora y subversiva. Escrita a la memoria del adulterio, los adúlteros escandalosos pasan a ocupar el rol central de héroes. Alberto Mussa escribe con una marcada ironía, recreando historias a partir de juegos de cifras y palabras, tanto orientales como occidentales. Y explorado los

territorios no explorados por autores como Jorge Luis Borges y Georges Perec. Por su parte, Álvaro Mutis, amigo cercano de Gabriel García Márquez, se distancia del llamado “realismo mágico” proponiendo una escritura del sexo desprovista de magia, pero no con menos poesía. Álvaro Mutis tiene un estilo realista que se permite cortos y justos espacios para un lenguaje metafórico, entre descripciones de entornos y nutridos diálogos filosóficos. Esto es evidente en la célebre saga de Maqroll El Gaviero a la que pertenece la novela *Ilona llega con la lluvia*. La obra del escritor y poeta colombiano no se queda en el retrato del horror de la historia colombiana, sino más bien en el del mundo, a través de novelas de aventuras.

En *El Enigma de Qaf* Alberto Mussa propone personajes detectives, planteando su historia entre el Brasil contemporáneo y el Medio Oriente de antes de nuestra era, lo que le permite hacer una reflexión sobre la literatura brasileña y los cuentos populares nutridos por *Las Mil y una noches*. Como es el caso de los parentescos entre Sinbad el Marino y el héroe griego Ulises. La poesía es el objeto de búsqueda principal para personajes viajeros. Y el hallazgo de esta es posible a través de un juego constante entre erudición, duelos y sexo. Un juego banal de enigmas se transforma por ejemplo en el objeto de las intrigas. En cuanto a *Ilona llega con la lluvia*, la novela acontece en el siglo XX. La contra carátula presenta la intriga así: “En un viejo barco que llega al canal de Panamá, Maqroll, (protagonista de la saga de aventuras de Álvaro Mutis), es una vez más testigo de una tragedia de muerte y degeneración, entre una vegetación lujuriosa y corrompida, el aire caliente, el agua densa del trópico. Un extraño prostíbulo tropical que, como el mundo, devora a sus habitantes”¹.

Por un lado, la práctica recuperadora del sexo establecida por Alberto Mussa en su novela es de orden novelesco y poético. Por otro lado, el poder destructor del sexo es anulado por Álvaro Mutis a través de la fuerza de las reflexiones de los personajes que son salvados por esta astucia. En este autor

¹ Mutis, Álvaro. *Ilona llega con la lluvia*, Bogotá: Editorial Norma, 1988.

colombiano el deseo es perverso y no puede obedecer a nada más que a la pulsión de muerte. Solamente en la novela de Alberto Mussa el deseo es una victoria. En cambio, en la de Álvaro Mutis todo acaba mal. Pero en tanto la una como en la otra, el sexo pertenece a los dominios del lobo: los ladrones, los bandidos del desierto, los proxenetas, los gavieros piratas. Sin embargo, a diferencia de lo que sucede en la novela de Alberto Mussa, para los personajes de Álvaro Mutis el sexo, no es en el fondo, una fuente de placer porque lleva siempre con ellos la experiencia de la muerte. Y los acompaña siempre con ellos una metafísica del vacío.

En nuestro análisis nos interrogaremos sobre cómo el aventurero latinoamericano aborda de manera humorística, irónica y erótica el sexo para proceder a su coronamiento carnavalesco, reactivando el aura sagrada del sexo a través de figuras míticas, preislámicas y populares que aparentan al ser amado con figuras de autoridad populares. Nuestro análisis estará dividido en dos partes. Primero trataremos el concepto de sexo con el fin de precisar y establecer diferentes aspectos. En una segunda y última parte abordaremos lo sagrado en la novela de Alberto Mussa y la novela de Álvaro Mutis.

1. El sexo y la violencia.

Desde el punto de vista de su definición, el sexo se presenta como un objeto multiforme y heteróclito. Este carácter indefinible del término hace que el concepto se deslice hacia otras nociones, como aquellas de violencia, poder, fuerza, autoridad, pulsión, opresión, agresividad, amor, etc. Semejante desliz semántico complica toda definición rigurosa del sexo. Esta dificultad se debe igualmente al carácter “relativo” de la noción. Como ya se ha señalado, el corazón de la noción de sexo está ligado a la violencia, fuerza natural cuyo ejercicio contrario a algo le confiere su carácter violento: el sexo se vuelve violencia cuando va más allá de la medida donde se perturba un orden. Evoca igualmente el volcamiento, el aniquilamiento de una fuerza contraria. Y, en ese sentido, puede ser brutal y espontáneo.

El sexo se ejerce igualmente de forma compartida, como lo indica la expresión “tener sexo con alguien”. Proviene entonces del esfuerzo voluntario de dos o más personas. Es interesante notar que el sexo puede tener significaciones opuestas ya que, en un caso, expresa la exigencia de una pulsión y, en otro, obedece al control de esta pulsión. El sexo puede ser una fuerza de cólera, una impaciencia en la relación con el otro, poder por el cual se instaura una muralla entre el otro y uno mismo, de manera que la relación sexual pase a ser violación de la voluntad, del cuerpo del otro. La frontera entre el sexo controlado, convenido y el que se realiza a la brava, sin concesión, se halla en la fuerza de la argumentación, en la persuasión para picar el interlocutor: es un sitio de poder corrompido, es el límite para someter o destruir al otro, pero también de negociación en la relación con el otro, de tolerancia extrema del cuerpo que no es el suyo. Además, el sexo está en el confín de la necesidad. El seno de una mujer es fuente de alimento, pero también fuente de placer. También, el sexo traduce nuestra libertad en nuestra dualidad naturaleza/cultura. El sexo permite comprender nuestro posicionamiento como individuos en un contexto social, cultural e histórico. Y determina cierta concepción estética y ética, como lo manifiestan Ilona y Maqroll en la novela de Álvaro Mutis:

–Sería curioso averiguar –comentó Ilona– por qué nos afecta algo que en ningún momento hemos vivido como si atentara contra nuestros muy particulares principios éticos. El fastidio viene de otra parte, de otra zona de nuestro ser. –Yo creo –comenté– que se trata más bien de estética que de ética. Que estas mujeres se prostituyan con nuestra anuencia y apoyo, es cosa que nos tiene por completo sin cuidado. Lo que nos es difícil tolerar es la calidad de vida que se desprende de esa actividad, muy lucrativa, sin duda, pero de una monotonía irremediable. En nuestro mundo católico-occidental se suelen oponer como dos polos antitéticos la prostitución y el matrimonio. En la práctica, visto uno de ellos tan cerca como es

nuestro caso ahora, la antítesis se disuelve y transforma en una especie de paralelismo aberrante. Pero no creo que haya que ponerle tanta filosofía al asunto. Al comprobar que la prostitución es tan convencional como el matrimonio, sólo logramos confirmar que el camino de una constante itinerancia escogido por nosotros y la voluntad de no rechazar jamás lo que la vida, o el destino, o el azar, como quieras llamarlo, nos ofrecen al paso, resulta, al menos eficaz para impedirnos caer en el fastidio de una aceptación resignada².

A través del sexo, entonces, es posible describir una gran variedad de casos que, reunidos, permiten entender a la humanidad entera. El sexo es así un acontecimiento que puede ser percibido tanto positivamente, como factor de desorden y de corrupción, como negativamente, al constituir un principio de acción, de libertad, de afirmación de sí.

2. Lo carnavalesco, el sexo y lo sagrado.

Tanto la novela de Alberto Mussa como la de Álvaro Mutis se fundan en las relaciones establecidas entre miembros de grupos esencialmente marginales como delincuentes, prostitutas, miserables, criminales. Estas relaciones exponen un sistema social particular donde la relación de poder está en la base de las relaciones sexuales. Desde el punto de vista narrativo, la relación de poder determina a los personajes que se oponen o están a favor de la resolución de un problema: descubrir el enigma de Qaf, en la novela de Mussa, y montar el negocio de un prostíbulo original, en la novela de Mutis. Total, es posible abordar las dos novelas a partir del sexo (poder), cuya violencia se manifiesta bajo diferentes formas. Los dos autores muestran cómo el sexo provoca, con mayor o menor intensidad, un cambio en el sentido de poner el mundo al revés. Por ejemplo, en la novela de Alberto Mussa, un ladrón se acuesta con una princesa, provocando a la vez la persecución

² *Ibid.*, pp. 107-108.

del sultán furioso, pero también la coronación como héroe, al ser capaz de revelar secretos ancestrales y sagrados.

El encuentro de los eruditos con seres deseados conduce a momentos de alegría, de diversiones efímeras que no son beneficiosas porque el dolor de los personajes está estrechamente relacionado con sus experiencias amorosas. Ellas determinan su percepción de la literatura. Comparando la manera en la que Álvaro Mutis y Alberto Mussa describen el acto amoroso y sus formas de pintar los paisajes en las novelas, podemos encontrar ciertas semejanzas que provienen de la contemplación pero también de la expresión del dolor. La pintura de la belleza del paisaje no está alejada de la presencia de la figura femenina. Mientras que la fealdad de un lugar se refiere a las actividades masculinas, la belleza, y especialmente las partes más sensuales del cuerpo se confunden con un paisaje que es a la vez peligroso, sublime y espléndido, el del retorno al tiempo sagrado de la literatura como en *El Enigma de Qaf*, donde el personaje busca resolver el enigma mítico conociendo a una mujer deseable:

Esperé que el último rayo de sol se sumergiera en el mar Rojo antes de volver a poner una daga en mi cinturón. Envolví mi cara con mi turbante, como lo hacen los ladrones de Babilonia, y olí el aroma a almizcle del pelo de Layla. Los camellos descuartizados aún atraían a los perros, y cuando llegué al campamento Ghurab no ladraron. Las serpientes no habrían sido más astutas, ratones más inteligentes, más escorpiones mortales: la tienda de Layla estaba creciendo frente a mí. Mi daga cruzó los hilos trenzados de la cortina sin hacer ruido. En medio de alfombras ricas, cofres de ébano, lámparas doradas, perfumes traicionaron la presencia de Layla. Quise levantar, sin esperar, esas cortinas de colores que todavía me separaban de su cara tan deseada³.

³ Mussa, Alberto. *O enigma de Qaf*, Rio de Janeiro: Editora Record, 2004, pp. 143-144.

Se evocan las mujeres al mismo tiempo en que se evocan los tiempos antiguos, en espacios míticos (“mar Rojo”) y al atardecer, que puede aludir a la belleza eterna, como un día se acaba para dar paso a otro. La belleza femenina y la de la literatura antigua no se separan nunca de cierta idea de familia. El personaje de Alberto Mussa es brasileño de origen libanés. Sus descubrimientos literarios son para él apasionantes como los encantos obsoletos de sus orígenes orientales. Los poetas aventureros orientales conquistan tierras mientras conquistan a las mujeres, es decir tanto con amor como con armas.

En la novela de Álvaro Mutis, *Ilona*, la dueña del burdel, tiene problemas con la justicia, pero, al mismo tiempo, es quien llega con la lluvia para salvar al protagonista. Y es tratada como una diosa:

En la noche reinaba, por fortuna, una calma apenas rota de vez en cuando por el grito estentóreo de un borracho o las risas de las prostitutas que esperaban en la esquina un improbable cliente. Fue entonces, a punto de llegar al fondo del abismo, cuando ocurrió el milagro salvador. Llegó cumpliendo un ritual que sucede en mi vida con tan puntual fidelidad, que no tengo más remedio que atribuirlo a la indescifrable voluntad de los dioses tutelares que me conducen, con hilos invisibles pero evidentes, por entre la oscuridad de sus designios⁴.

La luz y la oscuridad se oponen. *Ilona* es quien le da la victoria a la primera, es decir, una proxeneta de un barrio de borrachos ruidosos (“estentóreo”) y prostitutas alegres (“risas”). Además, *Ilona* no representa a cualquier reino (“reinaba”), pues va acompañado por la mención de la religiosidad (“milagro salvador”, “ritual”, “dioses tutelares”). Detrás de ella, están dioses de luz oscura e indescifrable que “conducen” a Maqroll con “hilos invisibles pero evidentes”. *Ilona* es, en ese sentido, un personaje carnavalesco descrito a través del oxi-

⁴ Mutis, Álvaro. *Ilona llega con la lluvia*, op. cit., p. 56.

moron que reúne la luz y la oscuridad, lo sagrado y lo profano, lo vulgar y lo elegante. Esto último es evidente a través de la manera culta como se expresa el narrador para darle a Ilona un estatus cercano a la divinidad (“me miraba con atención de pitonisa fraterna”)⁵.

Una divinidad venida sin duda del oriente, al igual que el dios más extranjero del Olimpo, Dioniso. Así le habla Maqroll a Ilona cuando se refiere a su presencia salvadora:

Pero ahora que te veo, que te siento aquí, frente a mí, te confieso que todo eso se convierte en un pasado que se esfuma en este instante gracias al vodka, al olor de tu pelo y al acento triestinopolonés de tu español. Vuelvo otra vez a sumergirme en algo muy parecido a la felicidad⁶.

Como Dioniso, Ilona es extranjera, hace pensar en el alcohol, el erotismo y el humor desde la perspectiva alegre del carnaval. De este modo es descrita por Maqroll:

Ilona. Todo un personaje, la mujer. Cuántas cosas he vivido a su lado y cuántas podían aún sucederme en su compañía. Había nacido en Trieste de padre polaco y madre triestina, hija de macedonios. –Pronuncia bien. Así, mira: Thesaloniki –y apoyaba la lengua bajo los dientes delanteros. Ilona Grabowska –*Grande famille*, solía comentar con sorna–. El apellido pasaba por distintos avatares, según las circunstancias. (...) Era alta y rubia. Tenía ademanes un tanto bruscos. El pelo corto, color miel, se lo acomodaba constantemente con un gesto de la mano que la hacía reconocible a primera vista aunque estuviera a mucha distancia. [...] A los cuarenta y cinco cumplidos, sus piernas esbeltas y firmes avanzaban imprimiendo al cuerpo ese elástico balanceo propio de los adolescentes. El rostro redondo, los labios sobresalientes y bien delineados, denunciaban la sangre mace-

⁵ *Ibid.*, p. 63.

⁶ *Ibid.*, p. 63.

dónica. Los dientes delanteros grandes y ligeramente prominentes le daban una perpetua expresión burlona e infantil. La voz, algo ronca, pasaba de los acentos graves a una gama cantarina cuando deseaba afirmar algo con énfasis o relatar algún hecho que le emocionaba especialmente⁷.

A la manera de la Antigüedad como por ejemplo al estilo del poeta Ovidio, el retrato admirativo de Ilona comienza por su linaje para evidenciar los vínculos entre los dioses y los hombres. Sin embargo, la expresión de admiración de parte de Maqroll es más compleja. Ilona pertenece a una gran familia (“*grande famille*”), pero ella misma lo dice con sorna. Físicamente corresponde al cliché de la mujer canónica latinoamericana: alta, femenina, rubia. Sin embargo, además de esto, Ilona es brusca, tiene la voz ronca, no es joven (“cuarenta y cinco cumplidos”) y no es solamente un objeto sexual, pues, se burla juguetonamente del mundo (“le daban una perpetua expresión burlona e infantil”). Ilona es un personaje inesperado, profano, anticanónico e antimoral, que sin embargo, es elevado próximo al rango de divinidad. Y, en ese sentido, es carnavalesco.

En ambas novelas, lo bajo (el ladrón, la proxeneta) está vinculado a lo sagrado. El cambio del mundo al revés obedece a la lógica de lo carnavalesco. El carnaval suprime las jerarquías, las fronteras, las fijaciones entre la sabiduría y la ignorancia; ni el sabio ni el ignorante son más importantes que el otro. Y es una fiesta. En este festival, los aspectos serios y cómicos del sexo, el mundo y el hombre son, según todas las apariencias, igualmente valorados, también admitidos, y los discursos místicos sobre el sexo también. ¿Cuáles son las características específicas del discurso místico en las novelas y, en primer lugar, cuál es su naturaleza, es decir, cuál es su modo de existir? Estos no son, por supuesto, discursos que se tomen en serio. El principio cómico que desvía cualquier

⁷ *Ibid.*, p. 65.

declaración proclamando ser única en el sexo los libera completamente del dogmatismo, y están completamente desprovistos de cualquier carácter mágico o de encantamiento.

Pese a que los dos autores hacen de lo popular y lo erudito, lo alto y lo bajo, lo central y lo marginal el centro de sus obras, difieren claramente en cuanto al tratamiento de lo carnavalesco, y esto es evidente a través del tema del sexo. Para Alberto Mussa, por ejemplo, el sexo es un acto ligero, insignificante, lúdico, más acorde al placer que al deseo, pero no es menos transgresor. En particular, confronta la autoridad, quitándole lo sagrado para dárselo a héroes legendarios que viven al margen de la ley.

En Álvaro Mutis, el sexo abre las puertas al mundo utópico que representa el proyecto de montar un burdel genuino, es decir, implica un esquema más estructurado que en la novela de Mussa. Aquí la moral criminal es explicada a través de los diálogos de los personajes. En cambio, en la novela de Mussa no hay varios puntos de vista, sino uno solo, el del narrador que cuenta las aventuras de los héroes marginales. Es el demiurgo de un universo en el cual sus personajes, aventureros sexuales, la pasan trasgrediendo la ley sin preguntarse por qué lo hacen.

Además de que en la novela de Mutis el sexo obedece a un esquema estructurado, allí no se trata solamente de placer, sino de deseo. Los personajes que desean son destruidos por una violencia que reciben directamente. No es posible susstraerla o sublimarla: los personajes no tienen salida o salvación, incluso la casi mágica Ilona, perece.

La lógica del placer en Alberto Mussa y la lógica del deseo en Álvaro Mutis plantean un tratamiento carnavalesco distinto que radica en la diferencia entre la ironía y el humor. La primera se adecua perfectamente al universo con lugares y un tiempo poco definidos del *Enigma de Qaf*, porque para expresarse no necesita del peso de un contexto social, histórico ni tampoco de personajes con una psicología compleja. Cuan-

do es cuestión de raptar a mujeres para volverlas esclavas sexuales, estas apenas son descritas como para identificarse y sentir compasión por ellas. Aquí la ironía la encontramos desde el principio de la novela:

Por lo tanto, nunca tuve la felicidad de publicar el poema; nadie quería apoyar mi reconstitución. Las versiones circulantes (suponiendo que realmente hayan circulado, todavía hay dudas al respecto) eran copias falsas e inauténticas escritas en tinta, a mano, con membrete grueso. Como si eso no fuera suficiente, un famoso historiador de la literatura árabe mencionó el caso de la Qafiya como la mayor falsificación académica jamás forjada en letras semíticas. Estaba indignado, comencé polémicas en las columnas de los periódicos, llamé tontos a estos médicos y llamé a los especialistas de la tradición no canónica para defender el poema. Poco a poco me di cuenta de que la totalidad de la tradición no canónica consistía en mi única persona⁸.

El sistema de envilecimiento penetra todo el texto de Alberto Mussa de principio a fin, y organiza algunas de sus imágenes muy alejadas de la crítica más allá del didactismo. El personaje principal es un personaje *borgesiano* típico que reflexiona sobre la impostura y la falsificación literaria de la manera más cómica. La ironía circula a lo largo de este extracto con paréntesis que contradicen las palabras serias “(suponiendo que realmente hayan circulado, todavía hay dudas al respecto)”, así como insultos contra la ortodoxia literaria, “tontos”. También presenciamos un proceso de desmitificación del legendario poema que está escrito “con membrete grueso”, y el narrador mismo como un erudito: “Poco a poco me di cuenta de que la totalidad de la tradición no canónica consistía en mi única persona”. El didactismo se usa con ironía. A diferencia de Alberto Musa, Álvaro Mutis permanece, desde el principio hasta el fin, en el realismo,

⁸ Mussa, Alberto. *O enigma de Qaf*, op. cit., p. 11.

describiendo detalladamente momentos brutales y crudos como lo son los suicidios escandalosos del principio y el final de la novela. Allí solo puede tener espacio el humor, incluyendo el humor negro.

Al humor negro se le agrega erotismo. Estas dos dimensiones no son solo mecanismos de transgresión, también se usan para hacer hallazgos sobre las diversas crisis que pueblan la novela de Álvaro Mutis. Por ejemplo, en el mundo literario de Álvaro Mutis, donde la muerte es el tema de conversación más común, no es raro encontrar grandes especialistas en humor negro entre los hablantes. Seguiremos con la definición de esta noción dada por André Breton en *Antología del humor negro (Anthologie de l'humour noir)*:

El humor negro está limitado por demasiadas cosas, como la estupidez, la ironía escéptica, la broma sin gravedad... (la enumeración será larga), pero es por excelencia el enemigo mortal del sentimentalismo que parece perpetuamente al límite –sentimentalismo siempre sobre un fondo azul⁹.

De hecho, la novela no es políticamente correcta o sentimental y estamos lejos de encontrar una moraleja. Como diría Gabriel García Márquez, “no hacemos literatura con buenos sentimientos”. Álvaro Mutis evoca el tema del humor y el erotismo tan solo para acercarse al mal. Sin embargo, encontramos más bien personajes que expresan a través de sus deseos y su humor su apego a la vida. Con respecto al erotismo, podemos centrarnos en lo que propone Georges Bataille en *La literatura y el mal (La littérature et le mal)*. Por un lado, podemos pensar en Ilona que encarnaría al dios Eros en su búsqueda de amor y que enfrentaría a su antípoda Thanatos (Larissa) el dios de la muerte y tal vez también de la desesperación:

⁹ Bretón, André. *Anthologie de l'humour noir*, Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1966 [1940].

El fundamento del derrame sexual es la negación del aislamiento del ego, que sabe desvanecerse sólo al ejercerse, sólo superándose en el abrazo donde se pierde la soledad del ser. Ya sea puro erotismo (de amor-pasión) o sensualidad del cuerpo, la intensidad es más grande en la medida en que se reflejan la destrucción y la muerte del ser. Lo que se llama vicio se deriva de esta profunda implicación de la muerte. Y el tormento del amor incorpóreo es tanto más simbólico de la verdad última del amor que la muerte de aquellos a quienes se une se acerca y los golpea¹⁰.

Uno puede pensar en los enlaces que unen a Ilona y Larissa a través de la definición que el mismo ensayista da del erotismo:

El erotismo es, creo, la aprobación de la vida incluso en la muerte. La sexualidad implica la muerte, no solo en el sentido en que los recién llegados se extienden y reemplazan a los desaparecidos, sino porque pone en juego la vida del ser que se reproduce. Reproducir es desaparecer, y los seres asexuales más simples se sub-utilizan reproduciéndose a sí mismos. No mueren si, por la muerte, escuchamos el paso de la vida a la descomposición, pero el que estaba, reproduciéndose, deja de ser el que era (ya que se vuelve doble)¹¹.

Ilona corresponde muy bien con esta definición, uno se pregunta cómo la historia introduce un humor y erotismo, que simboliza la superación de la muerte en todas sus dimensiones. Al tener el espacio, el tiempo y el perfil psicológico de los personajes poco definidos en un universo fantástico, la novela de Alberto Mussa se estructura en el placer, en el juego, la ligereza y, en lo que atañe al sexo, su violencia suscita más la risa y la contemplación que la compasión y la gravedad. Esta violencia es expresada a través de tres rituales principales:

¹⁰ Bataille, Georges. *La littérature et le mal*, Paris: Collection Essais, Gallimard, 1990.

¹¹ *Ibid.*

el robo, la traición y el libertinaje. En el caso del robo, por ejemplo, se pueden encontrar, en su novela, diferentes tipos: el pequeño ladrón de objetos, el profesional que roba a gran escala o el ladrón asesino. Para Alberto Mussa, el robo implica siempre una especie de erotismo. El erotismo está explícitamente ligado al robo. El rapto de una mujer es equivalente al robo de un tesoro. La figura femenina recuerda a los poetas su naturaleza guerrera. La oposición entre poesía y naturaleza puede, en otros, ser observada en las pinturas eróticas. La naturaleza, el aspecto bestial, guerrero, de los poetas está rodeada de ironía, especialmente porque se trata de parodiar héroes populares en esta novela carnavalesca. La mujer se burla sin dejar de ser valorada, porque desempeña el papel de catalizador: sin ella, el sexo no puede recuperar su dimensión mítica. Si los poetas no son personajes guerreros al mismo tiempo, no pueden resolver el enigma de Qaf. Las mujeres son representadas como instrumentos o botines de guerra, o como medios de rebelión histórica:

Al igual que Al-GHATASH, Alqama nunca fue realmente famoso. De sí mismo, de su vida, de su obra, no sabemos nada cierto, excepto algunos poemas (cuya belleza, debe decirse, es sorprendente) y un solo episodio relacionado con el “Día de Halima” [...]. El día de Halima, la tribu Ghassan, un aliado bizantino, atacó a Lakm, un aliado de Persia, cuyo jeque había sido asesinado por traición. Halima era una chica virgen del maestro Ghassan, a quien el emperador bizantino le había dado el título de phylarch. Conocida por su arte de la magia, la niña solía ungir, con un ungüento que les traía suerte, el cuerpo de los mejores luchadores del ejército de su padre. El día de Halima, ella perfuma a cien mil guerreros. El phylarch fue victorioso y al jeque aliado de los persas le cortaron la cabeza. Pero las únicas pérdidas del ejército victorioso fueron noventa y nueve de los cien hombres ungidos por Halima. Una centésima de ellas, Magid, trajo a un hermano de Alqama. Casualidad o no, Magid tuvo la

valentía, durante el ritual que precedió a la batalla, de atraer a Halima contra él y besarla en la boca, dejando en los labios de la niña la marca de sus dientes¹².

En este pasaje, la figura femenina está explícitamente relacionada con el ejército: “la niña solía ungir, con un unguento que les traía suerte, el cuerpo de los mejores luchadores del ejército de su padre”, y poderes mágicos comparables a los del poeta mítico Orfeo que atrajo a todos los animales salvajes hacia él. Su función es despertar los instintos de los guerreros, incluido el poeta Magid. El rapto, entonces, se acompaña de una especie de ritual donde se mezclan los cuerpos eróticos y poéticos. Los rituales son situaciones que se repiten donde participan personajes que son siempre los dobles de otro y que están vinculados a lo sagrado, particularmente al sagrado enigma de Qaf.

La traición es sin duda, uno de los componentes esenciales de la obra de Alberto Mussa. Sus personajes no tienen otro deseo más que el de traicionar. A través de la traición, Alberto Mussa permite acercamientos carnavalescos entre lo alto y lo bajo, sultanes y delincuentes, eruditos que dan la espalda a una academia universitaria reaccionaria donde trabajan para buscar un saber popular, como ocurre con el narrador principal de la novela. Y, así como el sexo pertenece a la dinámica del robo, sin traición no hay sexo.

Se busca traicionar al otro en particular como una forma de rebelión contra un sistema dominante. Es por eso que la mayoría de las traiciones son dirigidas contra el Estado. Y esto tiene lugar en la intimidad. En la novela de Alberto Mussa se pone en escena personajes que traicionan a sus cercanos.

En lo que concierne el libertinaje, este está ligado al viaje. Los aventureros descubren tierras como descubren mujeres. La mujer en la novela de Alberto Mussa tiene que ver con la tierra. Esta mujer sobrenatural se opone a la postmodernidad civilizada y representada por la jerarquía universitaria y las

¹² Mussa, Alberto. *O enigma de Qaf*, op. cit., p. 131.

construcciones urbanas mal percibidas por el narrador que lamenta la ausencia de magia y prefiere volverse hacia el cielo detrás de una astrología peligrosa, que mirar a la ciudad:

No puedo aceptar esta degradación de la poesía. No puedo imaginar más bromas perversas. No puedo creer que mi abuelo Nagib, cuando miró con seriedad a través de su telescopio, cuando afirmó ser posible retroceder en el tiempo, no realizara el experimento, y no haya demostrado ya la verdadera apariencia del ojo de Jada en el cielo. Es por eso que estudié a fondo la ciencia de las estrellas, aprendí a manejar cuadrantes y sextantes, a maniobrar astrolabios y telescopios, a leer efemérides y mapas celestiales. Pero aún no he tenido el coraje de experimentar. Tengo miedo de descubrir una versión diferente de la Qafiya. Tengo miedo de descubrir otra versión de mí misma¹³.

El programa del investigador literario puede verse obstaculizado por la falta de naturalidad del entorno urbano en el que vive. De alguna manera, él está buscando dríadas de pueblo en pueblo. Los poetas aventureros de Alberto Mussa son incapaces de tolerar la ciudad sin encontrarse con mujeres-naturaleza. Al igual que la utopía, la mujer deseada aparece solo en un paisaje oscuro, es fantasmal, lo que puede hacer pensar en la novelista Kateb Yacine del siglo XX que escribe: “Habló de la tierra como un desconocido. Una mujer ignorada e imprecisa. No tenía familia, no estaba interesado en nada fuera del horizonte huyendo, tormentas y tormentas”. Además, los únicos paisajes contemplados por los personajes melancólicos de Álvaro Mutis están hechos de horizontes fugaces: tormentas y tormentas, que pueden representar los hematomas del amor, la imposibilidad de ver el futuro. E Ilona, en cierto modo, a los ojos de Maqroll erotiza la ciudad, quien se basa en el mundo vegetal para describirla luego del acto sexual:

¹³ *Ibid.*, p. 219.

Hasta que, entrelazados y jadeantes, hicimos el amor entre risas; como los niños que han pasado por un grave peligro del que acaban de salvarse milagrosamente. Con el sudor, su piel adquiriría un sabor almendrado y vertiginoso. La noche llegó de repente y los grillos iniciaron sus señales nocturnas, su cántico pautado de silencios irregulares que recordaban el ritmo de alguna respiración secreta y generosa del mundo vegetal. Por las ventanas abiertas entraba un olor a tierra mojada, a hojarasca que empieza a descomponerse. La música de un restaurante chino, contiguo al hotel, nos recordó un episodio compartido en Macao del que salimos vivos de milagro. Ninguno de los dos lo mencionó. No hacía ninguna falta¹⁴.

El acto sexual no es la descripción que predomina en la novela de Álvaro Mutis. Sin embargo, parecería que su casi ausencia redoblará su presencia y que su brevedad fuera la escritura más elocuente. Una razón es que el acto sexual es polisémico y pluri-vocálico. Por una parte, polisémico porque hace alusión a la diversidad generacional. De ahí la referencia a los niños cuando se describe a adultos haciendo el amor. Asimismo, se evoca el cuerpo físico por su sudor, su sabor y su olor, así como se hace referencia al “cuerpo” de la madre naturaleza (“olor a tierra mojada”). También, se evoca la muerte (“grave peligro”, “a hojarasca que empieza a descomponerse”) pero también la vida en un contexto sagrado (“acaban de salvarse milagrosamente”, “salimos vivos de milagro”). Finalmente, se hallan lo extranjero (“restaurante chino”, “Macao”, “hotel”) y el pasado (“nos recordó un episodio compartido”) puestos frente a frente con el acto sexual, experimentado en la intimidad y en el presente más próximo. Así como también, el pasado “nos recordó el episodio compartido”) y el presente. El carnaval es un momento breve en el que se celebra lo terrenal (la pasión, el cuerpo) elevándolo al rango que normalmente ocupa lo celestial (la razón, el alma). Por

¹⁴ Mutis, Álvaro. *Ilona llega con la lluvia*, op. cit., p. 65.

otra parte, el acto sexual es pluri-vocálico porque ocurre en medio del diálogo, en particular entre Ilona y Maqroll. Y, en cierto modo el diálogo no ocurre solamente a nivel vocal, sino también corporal (“entrelazados y jadeantes”) y musical (“los grillos iniciaron sus iniciales nocturnas”, “ritmo”, “música”). Tanto lo polisémico como pluri-vocálico está estrechamente ligado a lo sagrado. Por ejemplo, no es por nada que Maqroll emplee la palabra “cántico” para referirse a la expresión de la naturaleza. Y se debe recordar que Ilona es llamada “pitonisa”.

En las obras de Alberto Mussa y Álvaro Mutis, las mujeres eruditas ejercen más influencia sobre los personajes eruditos que las otras. Por ejemplo Maqroll se comporta con más dulzura con Ilona que con los objetos sexuales que funcionan para él y para Ilona. Las dos formas de violencia individual que son el robo y la traición, hacen parte del vivir más trivial de los personajes de Alberto Mussa. Sin embargo, esos actos canalizan una violencia para alcanzar un objetivo: la de hacernos descubrir el Oriente, los mitos y leyendas de la era pre-islámica y darnos cuenta de su relación cultural con el Occidente. En ese sentido, el sexo como acto ligado a la traición y al robo, es un medio de aprendizaje de un mundo sagrado. En la novela de Álvaro Mutis, el sexo no es solo un medio para que los protagonistas se lucren. También es del orden del sacrificio (etimológicamente “acto de volver sagrado”; del latín *sacrificium*, de *sacer facere*). Es decir, es el instrumento. Maqroll, decide no ser un instrumento y, por lo tanto, de no participar en el carnaval sexual lleno de misticismo, que no es otra cosa que una forma de violencia. De hecho, el carnaval es una transposición profana lúdica del sacrificio, tal como teorizó René Girard. El carnaval termina con el sacrificio del chivo expiatorio: nada es entonces más grave que el carnaval. Es una violencia hecha a la medida, que involucra lo sagrado a través de personajes de carnaval. Ilona acepta participar. La violencia del sacrificio en *Ilona que llega con la lluvia* consiste en que la víctima misma, en este caso Ilona, la busca:

Ilona se lanzó de cabeza en la celada de la chaqueña sin dejar a Maqroll la menor oportunidad de intervenir¹⁵.

Hay una diferencia entre aquel que comete un delito y aquel que, por su sola presencia de mujer fatal como lo es Ilona, perjudica a los otros. Los personajes de Álvaro Mutis ofrecen un análisis extremadamente interesante sobre la muerte de Ilona. No ocurre entonces, como en la novela de Alberto Mussa donde se suceden los crímenes sin entrar en detalle. Además, los dobles en Alberto Mussa son varios. Mientras que en la novela de Álvaro Mutis se le presta atención a uno en especial. El de Ilona y Larissa, como se lo dice Maqroll a Ilona, en el pasaje siguiente:

Es evidente que si esta mujer se queda viviendo en los escombros del Lepanto irá, rápidamente, hacia una disolución física y mental sin remedio. El tiempo de su espera se ha agotado. Frente al abismo, a la nada, se agarra como náufrago al salvavidas, al rescate que significa tu amistad, tu comprensión, tu interés hacia la experiencia inconcebible que ha vivido. Pero lo que veo, con evidencia que me aterra, es que, en lugar de tú sacarla del tremedal que la devora, es ella la que te está arrastrando con una fuerza que ni tú misma estás midiendo. Llevarla con nosotros no arreglaría nada, desde luego. Además no creo que haya nada que consiga sacarla ya del Lepanto. Ella 'es' ese barco, forma parte de esos despojos tirados en la costanera; hasta tal punto que uno no consigue saber dónde terminan éstos y dónde comienza ella. El problema no es Larissa, ella hace mucho tiempo que prescindió de hacerse ninguna pregunta, de plantearse ninguna duda. El problema eres tú que, sin medir hasta dónde te comprometías, has avanzado a su vera un trecho del camino no sé qué tan largo y por eso no sé si pueda aún existir para ti la posibilidad de un regreso. Sólo tú sabes. Me doy cuenta de que no resultó

¹⁵ Mutis, Álvaro. *Abdul Bashur, soñador de navíos*, Bogotá: Editorial Norma, 1986, pp.123-124.

de mucha ayuda. No sé hasta dónde han ido los lazos que te unen a la chaqueña. Y no sólo hasta dónde han ido sino a qué orden pertenecen. No sé. No sé qué decirte¹⁶.

Siguiendo el razonamiento alegórico de Maqroll, Larissa e Ilona son Thanatos y Eros librando la lucha de la pulsión de vida contra la pulsión de muerte. Pero Thanatos y Eros es una historia para niños. La realidad es que solo existe la pulsión de muerte, así como Larissa no es más que el oscuro doble de Ilona. Tanto es que Larissa no es descrita como sujeto sino como barco y ese barco resulta ser la alegoría del problema existencial que vive Ilona. En términos psicoanalíticos, ese barco viene a ser la “Cosa” lacaniana. Ilona se está dejando “embarcar” por la Cosa, representada por la muerte (“escombros”), la pérdida (Lepanto que puede ser una alusión al Manco de Lepanto, Miguel de Cervantes en una novela no carente de referencias literarias), el vacío terrestre y metafísico (“la nada”, “abismo”). La relación de Ilona con ese barco es irremediablemente personal (“sólo tú sabes”). Y requiere un trabajo que consiste en la construcción de la subjetividad. Ilona al ser un chivo expiatorio carnavalesco es sacrificado para dar testimonio de la experiencia subjetiva. De ahí que la novela narrada enteramente por Maqroll, lo convierta en el testigo de Ilona, en el sentido religioso del término. El filósofo esloveno Zizek describe la “cosa” lacaniana tomando como ejemplo el Titanic:

El Titanic es una Cosa en el sentido lacaniano: el resto material, la materialización de la aterradora e imposible *jouissance*. Cuando miramos el naufragio, obtenemos una perspectiva del terreno prohibido, de un espacio que habría que dejar no visto: los fragmentos visibles son una especie de remanente coagulado del flujo líquido de la *jouissance*, una especie de selva petrificada del goce. Este impacto aterrador no tiene nada que ver con el significado –o, más exactamente, es un

¹⁶ Mutis, Álvaro. *Ilona llega con la lluvia*, op. cit., pp.140-141.

significado penetrado de goce, un *jouis-sense* lacaniano. El hundimiento del Titanic funciona por lo tanto como un objeto sublime: un objeto material, positivo, elevado al estatus de la imposible Cosa¹⁷.

En la obra de Álvaro Mutis los personajes que se quedan anclados en los barcos del pasado y dejan de ser nómadas acaban muriendo trágicamente. Ilona detiene la clave para evitar semejante destino, pues, corresponde con estas palabras del autor: “Sigue los navíos. Sigue las rutas que surcan las gastadas y tristes embarcaciones. No te detengas. Evita hasta el más humilde fondeadero. Remonta los ríos. Desciende por los ríos. Confúndete en las lluvias que inundan las sabanas. Niega toda orilla”. Sin embargo, por dejar de ser la Ilona de siempre, acaba convirtiéndose en un personaje trágico y muere.

La concepción de la muerte implica una sutil afirmación de la vida. Pese al sufrimiento que la muerte del ser amado inflige, el protagonista decide verbalizar su duelo sublimándolo al filosofar. Ya que no se trata de un asunto de justicia, pues, Maqroll se preocupa menos por reconstituir la escena del crimen que por expresar su dolor. Sino, más bien, de reivindicar un amor carnavalesco que es la expresión más intensa y gaya de la existencia.

Para concluir, tanto en Alberto Mussa como en Álvaro Mutis el sexo, ligado al deseo o al placer, es una expresión de lo sagrado del carnaval. El uno lo describe basado en una estrategia de “aprender divirtiéndose”, en la que coinciden el placer sexual y el placer que provoca el conocimiento al descubrir o redescubrir lo sagrado en el universo popular oriental. Por su parte, Álvaro Mutis propone una escritura del pensamiento. A través de reflexiones filosóficas donde no sobra la poesía, describe una alteridad que es tratada como una divinidad y que acaba siendo sacrificada, para poder anunciar el nacimiento de la subjetividad. Al final,

¹⁷ Zizek, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*, op. cit., p. 106.

*Alberto Mussa y Álvaro Mutis:
lo sagrado en el sexo en dos novelas de aventuras latinoamericanas
(El enigma de Qaf e Ilona llega con la lluvia)*

Maqroll debe continuar sus aventuras sin Ilona. La muerte es el sacrificio necesario para ser sabio. Es la consecuencia de ser un individuo capaz de vivir en un mundo sin los “dioses titulares”.

CRONOLOGÍA DE ÁLVARO MUTIS

- 1923** Nace en Bogotá el 25 de agosto. Hijo del diplomático Santiago Mutis Dávila y de María Carolina Jaramillo.
- 1925** Viaja a Bélgica a la edad de dos años. Permanece en el país europeo siete años, pasa temporadas de vacaciones en la finca cafetera de Coello en el Tolima.
- 1931** Fallece repentinamente su padre. Regresa a Colombia.
- 1941** Contrae matrimonio con Mireya Durán Solano. Es locutor de la Radiodifusora Nacional de Colombia a la edad de dieciocho años. En la propia Radiodifusora tuvo origen uno de sus primeros poemas de los cuales sobrevivió un verso: “Un dios olvidado mira crecer la hierba”.
- 1942** Trabaja como Jefe de publicidad de la Compañía Colombiana de Seguros.
- 1943** Escribe para la revista *Vida* una serie de pequeños retratos sobre Conrad, Pushkin, Saint Exupéry, etc., y publica su primer poema: “La creciente”
- 1947** Nace su primera hija, María Cristina; hija de Mutis con Mireya Durán. Trabaja como Jefe de Publicidad de Bavaria.
- 1948** Pública el poemario *La balanza*, escrito a cuatro manos, junto con Carlos Patiño Roselli. El libro es lanzado el 8 de abril. Al día siguiente, el 9 de abril, todos los libros fueron incinerados a causa del *Bogotazo*, tras el asesinato del candidato presidencial Jorge Eliecer Gaitán. Jocosamente Mutis se ha referido a este hecho indicando tal vez que este sea “el éxito editorial más grande de la historia”, pues en un día todos los libros se agotaron.
- 1949** Trabaja como director de la emisora *Nuevo mundo*.
- 1950** Trabaja como Jefe de Relaciones Públicas de la compañía de aviación *Lansa*.
- 1951** Nace su segundo hijo Santiago; hijo de Mutis con Mireya Durán. Hereda de su padre la vocación literaria.

- 1953** Publica en la colección Poetas de España y de América, de la editorial Losada, *Los elementos del desastre*. Trabaja como Jefe de Relaciones Públicas de la compañía petrolera Esso. Dirige la revista *Lámpara*, patrocinada por la compañía.
- 1954** Contrae matrimonio con María Luz Montané, de nacionalidad chilena. De esta unión nació su hija María Teresa.
- 1955** Aparece en la Revista *Mito* su poemario *Reseñas de los Hospitales de Ultramar*.
- 1956** Es acusado de fraude por la Esso. Viaja a México el 24 de octubre con dos cartas de recomendación, una para Luis Buñuel y otra para Luis del Llano. Vive los primeros meses con Gloria y Fernando Botero. Conoce rápidamente a Octavio Paz, Carlos Fuentes, Juan Soriano, Jomí García Ascot, María Luisa Elío, Manolo y Tere Barbachano, a Elena Poniatwoska y frecuenta a importantes personajes del mundo cultural mexicano.
- 1958** Por la acusación de la Esso, es detenido por la Interpol e ingresado a la Penitenciaría de Lecumberri, fuente principal de su obra *Diario de Lecumberri*. En la cárcel es visitado constantemente por Elena Poniatwoska, Luis Buñuel y Juan Soriano.
- Nace su tercer hijo, Jorge Manuel, durante su encarcelamiento; hijo de Mutis con Mireya Duran.
- 1959** Es puesto en libertad “con todo y chivas” el 22 de diciembre, tras quince meses de reclusión.
- 1960** Publica *Diario de Lecumberri* en la editorial de la Universidad Veracruzana.
- Trabaja en la Agencia de Publicidad de James Stanton. Trabaja para la compañía de doblajes Cinsa haciendo la voz del narrador de *Los intocables*.
- 1961** Escribe su novela *La mansión de Araucaíma. Relato gótico de Tierra Caliente*, a partir de una conversación con Luis Buñuel.
- 1962** Trabaja como Gerente de Ventas de la Twentieth Century Fox para América Latina.
- 1965** Publica su poemario *Los trabajos perdidos*. Dicta dos conferencias en la Casa del Lago de la UNAM (México): “La desesperanza”, y “¿Quién es Barnabooth?”
- 1966** Se casa con su actual esposa Carmen Miracle Feliú, de nacionalidad francesa.

- 1973** Aparece *La mansión de Araucaíma*. En Barral Editores se publica por primera vez *Summa de Maqroll el Gaviero*, una colección de toda la poesía hasta la fecha, y que se aumentará al transcurrir del tiempo.
- 1974** Gana el Premio Nacional de Letras de Colombia.
- 1975** Trabaja como gerente de ventas de la Columbia Pictures para América Latina.
- 1978** Seix Barral publica una edición aumentada de *Summa de Maqroll el Gaviero* donde incluye *El último rostro*.
- 1981** Aparece en el Fondo de Cultura Económica de México su obra poética *Caravansary*.
- 1982** Su amigo Gabriel García Márquez gana el Premio Nobel de Literatura. Viaja con la delegación acompañante a Estocolmo y escribe, a petición del propio García Márquez, uno de los discursos de agradecimiento para el día de la cena de gala ante el rey de Suecia. Aparece *La verdadera historia del flautista de Hamelin*. La editorial Siruela publica *Los textos de Alvar de Mattos*.
- 1983** Es galardonado con el Premio Nacional de Poesía de Colombia.
- 1984** Aparece en el Fondo de Cultura Económica de México su obra poética *Los emisarios*.
- 1985** Aparece en Madrid su poemario *Crónica regia y alabanza del reino*.
- 1986** Aparece en Ciudad de México su poemario *Un homenaje y siete nocturnos*. Pública *La nieve del almirante*, su primera novela y la que iniciaría el ciclo de siete trabajos que conformarían su *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*. Al respecto, Gabriel García Márquez no dudará en afirmar que “esas siete novelas son el milagro más grande de las letras colombianas”.
- La mansión de Araucaíma* es llevada al cine en un filme de Carlos Mayolo, con la adaptación de Julio Olaciregui.
- 1988** Se jubila de la Columbia Pictures. Pública *Ilona llega con la lluvia* con la que gana el Premio Xavier Villaurutia. Es declarado Comendador de Orden del Águila Azteca de México. La Universidad del Valle (Colombia) le otorga el grado de *Doctor Honoris Causa*.
- 1989** Publica *Un bel morir* en Colombia y en España. Aparece *La última escala del Tramp Steamer*. Gana el Premio Médicis Étranger de Francia. Visita la Carcel de Lecumberrri para un documental del Canal 22 en México.

- 1990** Publica *Amirbar*, aparece *La muerte del estratega*. Gana en Italia el Premio Nonino.
- 1991** Publica *Abdul Bashur, soñador de navíos*.
- 1992** Es galardonado con el X Premio del Instituto Italo-Latinoamericano de Roma. La Editorial Siruela publica *Textos periodísticos*.
- 1993** Se celebra en Colombia un gran homenaje por su setenta cumpleaños. Gabriel García Márquez pronuncia un discurso. Aparece en Editorial Norma la última de sus novelas sobre Maqroll el Gaviero *Tríptico de mar y tierra*. Orden al Mérito y Premio Roger Caillois en Francia. En Colombia le es impartida la Gran Cruz de la Orden de Boyacá.
- Aparece *Celebraciones y otros fantasmas. Una biografía intelectual de Álvaro Mutis* de Eduardo García Aguilar. En esta obra Mutis relata su visión de muchos de los importantes acontecimientos de su vida.
- 1996** Sergio Cabrera adapta al cine *Ilona llega con la lluvia*. Le imparten la Gran Cruz de la Orden de Alfonso X el Sabio de España
- 1997** Gana el Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana y el Premio Príncipe de Asturias de las Letras. En Italia gana el Premio Grinzane-Cavour y el Premio Rossone d'Oro.
- Elena Poniatwoska publica en la Editorial Alfaguara *Cartas de Álvaro Mutis a Elena Poniatwoska*.
- En la editorial Igitur aparece *Contextos para Maqroll*.
- 2000** En Italia es galardonado con el Premio Ciudad de Trieste de Poesía.
- 2001** El Instituto Cervantes le otorga el Premio Cervantes de Literatura; máximo premio literario en lengua castellana. Aparece el disco compacto *La voz de Álvaro Mutis*, bajo edición de Diego Valverde.
- 2002** Gana el Premio Internacional Neustadt de Literatura, otorgado por la revista *World Literature Today* y la University of Oklahoma.
- 2005** La Biblioteca del Instituto Cervantes de Estambul es nombrada Biblioteca Álvaro Mutis.

2006 La Editorial Alfaguara, junto con la Emisora HJCK, editan el libro *Álbum de Maqroll el Gaviero: Álvaro Mutis bajo el lente de dieciséis fotógrafos*. El libro incluye textos de Álvaro Castaño Castillo, Gabriel García Márquez y el expresidente de Colombia, Belisario Betancourt.

2007 La Feria Internacional del Libro de Guadalajara (México) lo declara escritor del año, siendo Colombia el país invitado a la Feria. A su homenaje asiste Gabriel García Márquez.

2008 Recibe el Premio Rosalía de Castro por parte de la sección gallega del club Internacional de Poetas, Ensayistas y Narradores (PEN Club).

2013 Álvaro Mutis cumple noventa años.

Lauren Mendinueta publica la antología *Os versos do navegante* en la editorial Assírio & Alvim. Primera antología de poemas de Álvaro Mutis al portugués, traducción de Nuno Júdice.

Fallece en Ciudad de México el 22 de septiembre.

PREMIOS Y DISTINCIONES

- 1974** Premio Nacional de Letras (Colombia).
- 1983** Premio Nacional de Poesía (Colombia).
- 1985** Premio de la Crítica “Los Abriles” por *Los emisarios*.
- 1988** Doctor Honoris Causa por la Universidad del Valle (Colombia).
Premio Xavier Villaurrutia (México) por *Ilona llega con la lluvia*.
Comendador de la Orden del Águila Azteca (México).
- 1989** Premio Juchimán de Plata (México).
Orden de las Artes y de las Letras, del Gobierno de Francia, en el grado de Caballero.
Premio Medicis Etranger en Francia por *La nieve del almirante*.
- 1990** Premio Nonino (Italia) por *La nieve del almirante*.
- 1992** Premio IILA, Instituto Italo-Latinoamericano en Roma (Italia) por *La nieve del almirante*.
- 1993** Orden al Mérito (París, Francia).
Premio Roger Caillois (Reims, Francia).
Gran Cruz de la Orden de Boyacá (Colombia).
- 1996** Gran Cruz de la Orden de Alfonso X el Sabio (España).
- 1997** Premio Grinzane-Cavour (Turín, Italia).
Premio Príncipe de Asturias de las Letras (España).
Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana (España).
Premio Rossone d’Oro (Pescara, Italia).
- 2000** Premio Internacional “Trieste-Poesía” por el conjunto de su obra.

- 2001** The Neustadt International Prize for Literature (USA).
Premio Miguel de Cervantes.
- 2008** Premio Rosalia de Castro por parte de la sección gallega del Club Internacional de Poetas, Ensayistas y Narradores (PEN Club).

BIBLIOGRAFÍA SELECTA

I. Ediciones en castellano

Poesía

- Mutis, Álvaro. *La Balanza*. Bogotá: Talleres Prag, 1948 (en colaboración con Carlos Patiño Roselli).
- Los elementos del desastre*, Buenos Aires: Losada, 1953.
- Un homenaje y siete nocturnos*. Separata de la Revista «Mito», Bogotá, 1955.
- *Reseña de los Hospitales de Ultramar*. México: Era, 1965.
- Los trabajos perdidos*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1965.
- Caravansary*. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.
- Los emisarios*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- Crónica regia y alabanza del reino*. Madrid: Cátedra, 1985.

Prosa

- Mutis, Álvaro. *Diario de Lecumberri*. México: Universidad Veracruzana, 1960.
- *La mansión de Araucaíma*. Buenos Aires: Suramericana, 1973.
- *La nieve del almirante*. Madrid: Alianza Tres, 1986.
- *Ilona llega con la lluvia*. Bogotá: Oveja Negra, 1988.
- *La última escala del Tramp Steamer*. México: Ediciones del Equilibrista, 1988.
- *Un bel morir*. Bogotá: Oveja Negra, 1989.
- *Amirbar*. Madrid: Siruela, 1990.
- *Abdul Bashur, soñador de navíos*. Madrid: Siruela, 1990.
- *Tríptico de mar y tierra*. Bogotá: Norma, 1993.

Compilaciones y otros textos

- Mutis, Álvaro. *Summa de Maqroll el Gaviero: poesía, 1947-1970*, Barcelona: Barral Editores, 1973.
- *Poesía y prosa*. Bogotá: Colcultura, 1981.
 - *Obra literaria*, 2 vols. Bogotá: Procultura, 1985.
 - *La muerte del estratega: narraciones, prosas y ensayos*, México: Fondo de Cultura Económica, 1988.
 - *Cuadernos del palacio negro*. Madrid: Siruela, 1992.
 - *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*. Madrid: Alfaguara, 1993.
 - *Obra poética*. Bogotá: Arango Editores, 1993
 - *La verdadera historia del flautista de Hammelin*. México: CIDCLI, 1994.
 - *Antología personal*. Buenos Aires: Editorial Argonauta, 1995.
 - *Contextos para Maqroll*, edición de Ricardo Cano Gaviria. Madrid: Igitur, 1997.
 - *Cartas de Álvaro Mutis a Elena Poniatowska*. México: Alfaguara, 1998.
 - *De lecturas y algo del mundo (1943-1998)*, ed. Santiago Mutis Durán, Bogotá: Seix Barral, 1999.
 - *Desde el solar*. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia – Museo de Arte Colonial.
 - *Summa de Maqroll el Gaviero*. Bogotá: Debolsillo, 2008.
 - *Relatos de mar y tierra*. Bogotá: Debolsillo, 2008.
 - *Estación México. Notas 1943-2000*. México: Taurus, 2011.

II. Traducciones a otros idiomas

Francés

- Mutis, Álvaro - *Les Éléments du désastre*. Paris: Grasset, 1993.
- *Et comme disait Maqroll el Gaviero*. Paris: Gallimard poésie, 2008.
 - *Les Carnets du palais noir*, Grasset, 2015
 - *La Neige de l'amiral*. Paris: Sylvie Messinger, 1989.
 - *Ilona vient avec la pluie*, Paris: Sylvie Messinger, 1989.

- *Un bel morir*. Paris: Grasset, 1991.
- *Le Dernier Visage*. Paris: Grasset, 1991.
- *La Dernière Escale du Tramp Steamer*. Paris: Grasset, 1992.
- *Écoute-moi, Amirbar*. Paris: Grasset, 1992.
- *Abdul Bashur, rêveur de navires*. Paris: Grasset, 1994.
- *Le rendez-vous de Bergen*, Paris: Grasset, 1995.

Italiano

- Mutis, Álvaro. *La neve dell'ammiraglio*. Torino: Einaudi, 1990.
- *Ilona arriva con la pioggia*. Torino: Einaudi, 1991.
 - *L'ultimo scalo del Tramp Steamer*. Milano: Adelphi, 1991.
 - *Un bel morir*. Torino: Einaudi, 1992.
 - *Summa di Maqroll il gabbiera. Antologia poetica 1948-1988*. Torino: Einaudi, 1993.
 - *Amirbar*. Torino: Einaudi, 1994.
 - *Abdul Bashur, sognatore di navi*. Torino: Einaudi, 1996.
 - *La casa di Araucaíma*. Milano: Adelphi, 1997.
 - *Gli elementi del disastro*. Firenze: Le lettere, 1997.
 - *Trittico di mare e di terra*. Torino: Einaudi, 1997.
 - *La vera storia del pifferaio di Hamelin*. Milano: Mondadori, 1997.
 - *Disperanza del gabbiera. Antologia poetica*. Trieste: Franco Puzzo Editore, 2000.
 - *Mutis a Trieste*. Trieste: Franco Puzzo Editore, 2001.
 - *Da Barnabooth a Maqroll. Riflessioni su eventi, personaggi e libri del nostro tempo*. Firenze: Le lettere, 2002.
 - *Storie della disperanza*. Torino: Einaudi, 2003.
 - *Le opere perdute*. Roma: Ponte Sisto, 2009.

Portugués

- Mutis, Álvaro. *A Neve do Almirante*. Companhia das Letras, 1990,
- *Ilona Chega com a Chuva*. Companhia das Letras, 1990.
 - *A Última Escala Do Velho Cargueiro*. Record, 2004.
 - *Os versos do Navegante. Antologia poética*. Ed. Lauren Mendi-nueta, trad. Nuno Júdice. Assírio & Alvim, 2013.

Alemán

Mutis, Álvaro. *Der Schnee des Admirals*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994.

- *Ilona kommt mit dem Regen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995.

- *Ein schönes Sterben*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996.

- *Das Gold von Amirbar*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.

- *Die Abenteuer und Irrfahrten des Gaviero Maqroll*. Zürich: Unionsverlag, 2005.

- *Die letzte Fahrt des Tramp Steamer*. Zürich: Unionsverlag, 2008.

Inglés

Mutis, Álvaro. *Maqroll: three novellas*. New York: Harper Collins, 1992.

- *The adventures of Maqroll: four novellas*. New York: Harper Collins, 1995.

- *The Adventures and Misadventures of Maqroll*. New York: NYRB Classics, 2002.

III. Obras sobre Álvaro Mutis

Monografías

Alzate Cuervo, Gastón Adolfo. *Un aspecto desesperanzado de la literatura: Sófocles, Hölderlin, Mutis*. Santafé de Bogotá: Colcultura, 1993.

Aristizábal, Alonso. *Mito y transcendencia en Maqroll el Gaviero*. Bogotá: Ministerio de Cultura, Universidad Nacional de Colombia, 2002.

Barrero Fajardo, Mario. *Maqroll y compañía*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2012.

Cobo Borda, Juan Gustavo. *Para leer a Álvaro Mutis*. Bogotá: Planeta, 1998.

García Aguilar, Eduardo. *Celebraciones y otros fantasmas: Una biografía intelectual de Alvaro Mutis*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1993.

- Lefort, Michèle. *Álvaro Mutis et Maqroll el Gaviero*. Francia: Presses Universitaires de Rennes, 2001.
- Hernández, Consuelo. *Álvaro Mutis: una estética del deterioro*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1995.
- Ivanovici, Victor. *En torno a la narrativa de Álvaro Mutis*. México: BUAP, 2017.
- Quiroz, Fernando. *El reino que estaba para mí. Conversaciones con Álvaro Mutis*. Santafé de Bogotá: Grupo Editorial Norma, 1993.
- Ponce de León, Gina. *Mujer, erotismo, mito, utopía y héroe contemporáneo en Álvaro Mutis*. Bogotá: CEJA, 2002.
- Rodríguez Amaya, Fabio. *De Mutis a Mutis*. Bologna: University Press Bologna, 1995.
- Rojas Arana, María Eugenia. *Las fabulaciones de Maqroll el Gaviero: Narración y desesperanza en la obra de Álvaro Mutis*. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle, 2007.
- Siemens, William. *Las huellas de lo trascendental*. México: FCE, 2002.
- Valverde Villena, Diego. *Varado entre murallas y gaviotas. Seis entradas en la bitácora de Maqroll el Gaviero*. La Paz: Gente Común, 2011.
- Van Broeck, Anne Marie. *Álvaro Mutis, memoria de Bélgica*. Medellín: Universidad EAFIT, 2016.

Ediciones

- Mutis Durán, Santiago (ed.). *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero: 1981-1988*. Cali: Proartes, 1988.
- _____. *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero, 1988-1993*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1993.
- Ruiz Portella, Javier (ed.). *Caminos y encuentros de Maqroll el Gaviero*. Barcelona: Áltera, 2001.
- Shimose, Pedro (coord). *Álvaro Mutis*. Madrid: Eds. Cultura Hispánica, 1993.
- Valverde Villena, Diego (ed.). *Gaviero. Ensayos sobre Álvaro Mutis*. Madrid: Editorial Verbum, 2014.

- VV.AA. Álbum de Maqroll el Gaviero. Álvaro Mutis en el ojo de dieciséis fotografías. Bogotá: HJCK, Alfaguara, 2007.
- _____. Álvaro Mutis. Paraíso y exilio, figuras de un imaginario poético. *Revista Anthropos: Huellas del conocimiento*, n. 202, 2004.

Artículos

- Arbeláez, Jotamario. “Mutis en Mito”. En: *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero*, Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1993, pp. 36-40.
- Arciniegas, Germán. “Álvaro Mutis”. *El Tiempo*, 5 mayo 1997.
- Aristizábal, Alonso. “Cartas de Mutis a Maqroll y a Elena Poniatowska”. *Revista Universidad de Antioquia*, enero-marzo 1999, n. 255, pp. 99-103.
- Arturo, Aurelio. “La balanza”. En: *Poesía y prosa*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1982, pp. 663-665.
- Barrero Fajardo, Mario. “Primer ciclo narrativo de Álvaro Mutis: del ‘Diario de Lecumberi’ a ‘La verdadera historia del flautista de Hammelin’”. *Revista Anthropos: Huellas del conocimiento*, n. 202, 2004, pp. 108-114.
- Bellini, Giuseppe. “Álvaro Mutis, La neve dell’ammiraglio”. En: *Rassegna Iberistica*, mayo 1993, n. 39, pp. 45-52.
- Bizzarri, Gabriele. “La recuperación de la novela de aventuras en la narrativa de Álvaro Mutis: ¿descubrimiento de nuevos caminos míticos o jocosas refracciones de la posmodernidad?”. *Anales de literatura hispanoamericana*, n. 31, 2002, pp. 283-293.
- Canfield, Martha L. “Alvaro Mutis, soñador de navíos”. *Hispanamérica: Revista de literatura*, n. 67, 1994, pp. 101-107.
- _____. “De la materia al orden: la poética de Álvaro Mutis”. *INTI, Revista de literatura hispánica*, n. 51, 2000, pp. 69-88.
- _____. “Álvaro Mutis: soñador de navíos”. *Hispanamérica: Revista de Literatura*, abril 1994, n. 23 (67), pp. 101-107.
- _____. “Una poética de Álvaro Mutis”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, AECl, n. 619, enero 2002, pp. 35-42.

- Cano Gaviria, Ricardo. “‘El Húsar’, breve descripción de una forma”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, AECE, n. 619, enero 2002, pp. 27-33.
- _____. “Dieciséis fragmentos sobre Maqroll el Gaviero”. En: *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero*. Cali: Proartes, 1988, pp. 53-62.
- Carranza, María Mercedes. “La nieve del almirante”. En: *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1993, pp. 170-171.
- Castañón, Adolfo. “¿Quién es el Gaviero?”. *Vuelta*, agosto 1997, n. 21 (249), pp. 46-50.
- _____. “El otro invierno del almirante”. En: *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero*. Cali: Proartes, 1988, pp. 97-102.
- _____. “El tesoro de Mutis”. *Criterios*, Caracas, n. 8, enero 1994, pp. 53-58.
- Castro García, Óscar. “La muerte, espejo de la vida, en los cuentos de Mutis”. *Lingüística y literatura*, julio-diciembre 1994, n. 15 (26), pp. 67-82.
- Cervantes, Francisco. “Triunfo y desolación de Maqroll”. En: *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero*. Cali: Proartes, 1988, pp. 143-145.
- Charry Lara, Fernando. “La poesía de Álvaro Mutis”. *Poesía y prosa*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1982, pp. 713-716.
- Cobo Borda, Juan Gustavo. “Dos poetas de Mito: Álvaro Mutis y Fernando Charry Lara”. *Revista Iberoamericana*, enero-junio 1985, n. 51, pp. 89-102.
- _____. “El Gaviero cumple su cita con el Caballero de la Triste Figura”. *ABC*, Madrid, jueves 13 diciembre 2001, p. 48.
- _____. “Gabriel García Márquez y Álvaro Mutis: la política y el olvido”. *Boletín de la Academia Colombiana*, enero-junio 2000, n. 51, pp. 140-145.
- Cruz Kronfly, Fernando. “La nieve del almirante o la agonía en la modernidad”. En: *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero*. Cali: Proartes, 1988, pp. 133-142.

- Díaz Granados, José Luis. "Álvaro Mutis, el otro yo de Maqroll el Gaviero". *Revista Anthropos: Huellas del conocimiento*, n. 202, 2004, pp. 191-193.
- García Aguilar, Eduardo. "El Gaviero loco de ultramar". *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 619, enero 2002, pp. 15-19.
- García Márquez, Gabriel. "Homenaje al amigo". *El País*, 16 diciembre 2001, pp. 29-30.
- Gilard, Jacques. "Entretien avec Álvaro Mutis". *Cahiers du monde hispanique et luso bresilien*, 1995, n. 64, pp. 179-192.
- Gimferrer, Pere. "La poesía de Álvaro Mutis". *Poesía y prosa*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1982, pp. 702-706.
- Hernández, Consuelo. "Propuesta y respuesta de Maqroll". *Folio: Shakespeare Genootschap van Nederland en Vlaanderen*, julio-agosto 1992, n. 24, pp. 36-39
- _____. "Razón del extraviado: Mutis entre dos mundos". *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, AECE, enero 1994, n. 523, pp. 69-78
- Jaramillo Agudelo, Darío. "Álvaro Mutis". *Revista Anthropos: Huellas del conocimiento*, n. 202, 2004, pp. 88-91
- Klengel, Susanne. "Die abenteuerlichen Orte des Álvaro Mutis. Zur Aktualität eines anachronistischen Genre". En *Iberoromania* 39, 1994, pp. 93-107.
- Lefort, Michèle. "De Álvaro Mutis a Maqroll el Gaviero: el Yo palimpsesto". *Revista Anthropos: Huellas del conocimiento*, n. 202, 2004, pp. 137-141.
- _____. "Maqroll el Gaviero: nom image, sesame de l'oeuvre d'Álvaro Mutis". *Moenia: Revista Lucense de lingüística y literatura*, 1996, n. 2, pp. 145-193.
- Martin, Gerald. "Álvaro Mutis and the ends of history". *Studies in twentieth century literature*, invierno 1995, n. 19 (1), pp. 117-131.
- Ospina, William. "Álvaro Mutis". *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, AECE, n. 619, enero 2002, pp. 7-13.

- Pacheco, José Emilio. "Diario de Lecumberri". *Revista Mexicana de Literatura*, 1961, n. 4, pp. 80-82.
- Paz, Octavio. "Los hospitales de ultramar". *Poesía y prosa*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1982, pp. 681-686.
- Ponce de León, Gina. "El traspaso de la frontera como búsqueda en la obra de Álvaro Mutis". *Explicación de textos literarios*, 1999-2000, n. 28 (1-2), pp. 98-107.
- Poniatowska, Elena. "Álvaro Mutis". *Estaciones*, 1960, n. 17, pp. 78-79.
- Rey, Mario. "Mutis, el maestro", *La Jornada Semanal*, 934, Domingo 25 de agosto de 2013.
- _____. "Mutis", *Arcadia*, 18 de octubre de 2013.
- Rodríguez Amaya, Fabio. "Il Río Grande de la Magdalena. Spazio di vita, tempo di morte nella letteratura colombiana contemporanea (Mutis et al.)". *La poétique du fleuve*. Milán: Cisalpino-Monduzzi, pp. 387-419.
- _____. "Los puertos en la poesía de Álvaro Mutis". *Caravelle*, Toulouse, n. 69, 1997, pp. 173-192
- _____. "Mutis nudis". En: *Literatura y Cultura. Narrativa colombiana del siglo XX, Vol. 1: La nación moderna. Identidad*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2000, pp. 499-537.
- Rossi, Alejandro. "Presencia de Álvaro Mutis". *Letras libres*, Año n. 4, n. 37, 2002, pp. 18-21.
- Téllez, Hernando. "La poesía de Mutis". En: *Poesía y prosa*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1982, pp. 668-671.
- Valencia Goelkel, Hernando. "Diario de Lecumberri". *Poesía y prosa*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1982, pp. 688-690.
- Villoro, Juan. "El metal imaginario. Una lectura de Amirbar". En: *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1993, pp. 185-190.
- Zalamea, Alberto. "La balanza". *Poesía y prosa*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1982, pp. 665-668.

ACERCA DE LOS AUTORES

Alexander Salinas Castaño: Nació el 27 de julio de 1975 en Cali, Valle del Cauca, Colombia. Licenciado en Literatura de la Universidad del Valle. Magister en Literatura Colombiana y Latinoamericana de la Universidad del Valle. Ha publicado los cuentos *Una nube, una sombra* y *Un asunto sin importancia*, en la antología *Miércoles trece* (Universidad Icesi, 2011) y los artículos “Novela negra y memoria en Latinoamérica” (Poligramas 27, Universidad del Valle, 2007) y “Sobre el pozo, de Juan Carlos Onetti” (Poligramas 32, Universidad del Valle, 2010). En la actualidad se desempeña como profesor adscrito al Departamento de Lenguaje, en la Facultad de Educación de la Universidad Santiago de Cali.

Ana Milena Sánchez Borrero: Licenciada en Literatura de la Universidad del Valle. Magister en Educación: Desarrollo Humano, de la Universidad San Buenaventura. Profesora adscrita a la Facultad de Educación de la Universidad Santiago de Cali. Experiencia en docencia y en especial, en las competencias de lectura y escritura en diferentes niveles de escolaridad. Desarrollo de procesos investigativos relacionados a inicios a la lectura, rol docente y posiciones de los estudiantes frente al acto de leer y escribir y relación de la enseñanza con las pruebas de evaluación de la calidad educativa desde la mirada del MEN y organismos internacionales.

<https://orcid.org/0000-0003-3816-7597>

Biagio D'Angelo: Magíster en Lenguas y Literaturas Extranjeras por la Universidad “Ca» Foscari”, de Venezia (1992) y Doctor en Literatura Comparada por la RGGU - Universidad Rusa de Estudios Humanísticos (1998), donde estudió con el destacado folclorista Eleazar Meletinski. Actualmente, es Profesor de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en el Departamento de Teoría de la Literatura y Escritura Creativa en la Pontificia Universidad Católica del Rio Grande do Sul (Facultad de Letras). Presidente del Comité Internacional de Estudios Latino-americanos (2007-2010) de AILC/ICLA (Asociación Internacional de Literatura Comparada) y miembro de Abralic (Asociación Brasileira de Literatura Comparada). Se ha desempeñado como Profesor en Universidad Católica “Sedes Sapientiae” de Lima (Perú), donde fundó dos maestrías, respectivamente, en estudios brasileños y en literatura infantil, y en la Pontificia Universidad Católica de São Paulo, Brasil (2000-2010). Sus campos de interés son las relaciones culturales multilingüísticas post-coloniales en América Latina; el viaje en literatura, la presencia de los mitos en la producción estética contemporánea; la literatura infantojuvenil y las relaciones entre literatura y otros discursos visuales. Entre sus publicaciones más recientes se destacan: *Las babas del sabio. Ensayos sobre la dislocación de la escritura* (Lima, 2008); *Transgresiones y tradiciones en la literatura* (Lima, 2009) y *Comparaciones en vertical. Conflictos mitológicos en las literaturas de las Américas* (Venecia, 2009). Su más reciente publicación es *Cacau, vozes e orixás na escrita de Jorge Amado*. Porto Alegre: EdiPUCRS (2012). Ha publicado también tres libros de poemas en castellano, italiano y portugués. Por su libro *Benjamin. Poema com desenhos e músicas* (São Paulo: Melhoramentos, 2011) ganó el Premio Jabuti 2012 como mejor libro de Literatura Infantojuvenil.

Carmen Ruiz Barrionuevo: Catedrática de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Salamanca (España) donde dirige la “Cátedra de Literatura Venezolana José Antonio Ramos Sucre”. Anteriormente fue profesora de la Universidad de La Laguna, en las Islas Canarias. Ha sido Vicepresidenta y miembro de la Mesa Directiva del IILI (Pittsburgh University). Es autora de más de doscientos trabajos publicados en revistas y volúmenes especializados, entre ellos: *El “Paradiso” de Lezama Lima* (1980), *La mitificación poética de Julio Herrera y Reissig* (1991), *En un domingo de mucha luz. Cultura, historia y literatura españolas en la obra de José Martí* (1995), *La modernidad literaria en España e Hispanoamérica* (1995), *Rubén Darío* (2002), *Asedios a la escritura de José Lezama Lima* (2008). Ha realizado ediciones críticas de Rubén Darío, *Antología* (1992); Gonzalo Rojas, *Cinco visiones* (1992); José Joaquín Fernández de Lizardi, *El Periquillo Sarniento* (1997); Álvaro Mutis, *Summa de Maqroll el Gaviero. Poesía, 1948-1997* (1997); José Balza, *Percusión* (2000); prólogo a Ednodio Quintero, *Combates*, (2009) así como a la edición francesa, *Le Combat & autres nouvelles*, traducido por el Taller de Traducción Hispánica de la Universidad de Lyon (Lyon 2010). Ha coordinado el volumen *Literatura Hispanoamericana vista desde España*, en *Revista Iberoamericana* (1992). Presidió el XXXIII Congreso del IILI en 2000 cuyas actas están publicadas en la Universidad de Salamanca bajo el título *La literatura iberoamericana en el 2000. Balances, perspectivas y prospectivas* (2003). Últimamente ha publicado la edición y el prólogo a Fina García Marruz, *¿De qué, silencio, eres tú silencio?*, XX Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana (2011) y con Ioannis Antzus Ramos, Catalina García García-Herrereros y Carlos Rivas Polo, *Voces y escrituras de Venezuela. Encuentros de escritores venezolanos, Cátedra José Antonio Ramos Sucre, Universidad de Salamanca (1995-2010)*, Caracas, CENAL, 2011.

Deisy Liliana Cuartas: Licenciada en Español y Literatura de la Universidad del Quindío en el 2006. Maestría en Literatura Colombiana y Latinoamericana de la Universidad del Valle del 2011. Doctora en Educación de la Universidad Baja de California de Nayarit, México, 2016. Profesional en el área de Lenguaje, Literatura, Pedagogía y formación docente. Con diecisiete años de experiencia en todos los niveles, tanto en básica primaria, secundaria y nivel universitario. Trabajó en gestión y ejecución de proyectos de lectura, investigación, docencia y extensión a la comunidad. Actualmente, docente de medio tiempo de la Universidad Santiago de Cali. Formadora de maestros del Valle del Cauca y Jamundí del Programa Todos a Aprender con el MEN.

<https://orcid.org/0000-0001-6993-2904>

Fabio Rodríguez Amaya: Colombiano, naturalizado en Italia. Pintor, escritor y Profesor titular de Literaturas Iberoamericanas en la Universidad de Bergamo. Master en Bellas Artes, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. Doctor en Filosofía y Letras, Universidad de Bologna. A partir de 1976 es asesor de las mayores casas editoriales italianas en el sector Iberoamericano (Einaudi, Feltrinelli, Giunti, il Melangolo, Adelphi, Mondadori, etc.). Ha preparado la edición italiana de más de 45 autores latinoamericanos entre los que se destacan Gabriel García Márquez, Marvel Moreno, Álvaro Mutis, Pablo Armando Fernández, Elena Poniatowska, René Depestre, Macedonio Fernández, José Emilio Pacheco, Lezama Lima y Rosario Castellanos. Colaborador de *El Tiempo* de Bogotá y de periódicos y revistas literarias italianas y europeas (entre éstos *Corriere della Sera*, *Linea d'Ombra*, de la cual es redactor). Ha publicado un centenar de artículos y ensayos en revistas europeas, norteamericanas y latinoamericanas.

<https://orcid.org/0000-0002-0845-6454>

Fernando Cruz Kronfly: Profesor Jubilado de la Universidad del Valle (Colombia). Estudios de Derecho y Ciencias Políticas en la Universidad la Gran Colombia (Bogotá). En 1996 la Universidad del Valle le otorgó el Doctorado Honoris Causa en Literatura. Ha publicado un sinnúmero de libros, artículos, ensayos y cuentos. Se destacan las novelas: *Falleba: cámara ardiente* (Editorial Oveja Negra, 1980); *La obra del sueño* (Editorial Oveja Negra, 1984); *La ceniza del libertador* (Planeta Colombiana, 1987; UNAM México, 1995); *La ceremonia de la soledad* (Planeta Colombiana, 1992); *El embarcadero de los incurables* (Grupo Editorial Norma, 1998); *La caravana de Gardel* (Seix Barral, 1998; Planeta México, 1998). Entre sus libros de ensayo se destacan: *La sombrilla planetaria: ensayos sobre modernidad y postmodernidad en la cultura* (Planeta Colombiana Editorial, 1994); *Amapolas al vapor* (Programa Editorial de la Universidad del Valle, 1996); *La tierra que atardece. Ensayos sobre la modernidad y la contemporaneidad* (Planeta Colombiana, 1998); *La derrota de la luz: ensayos sobre modernidad, contemporaneidad y cultura* (Programa Editorial de la Universidad del Valle, 2007). Ha publicado también el libro de cuentos *Las alabanzas y los acechos* (Editorial Oveja Negra, 1980) y el de poesía *Abendland* (Universidad EAFIT, 2002). En 1979 ganó el Premio Internacional de Novela Villa de Bilbao (Caja de Ahorros de Bilbao), en 1967 fue Primer Puesto del Premio Nacional de Cuento por *Las alabanzas y los acechos*.

Gabriele Bizzarri: Profesor de literatura española e hispanoamericana en la Università degli Studi di Padova (Italia). En 2004 consiguió el título de Doctor en Literaturas Comparadas en la Università degli Studi di Pisa y en la Universidad Complutense de Madrid. Se ocupa sobre todo de poesía española de vanguardia (especialmente de la obra de Federico García Lorca) y de novela hispanoamericana actual (Álvaro Mutis entre otros). Ha dedicado artículos y monografías a la recepción del surrealismo en América Latina, al relato fantástico de lengua española, a la obra narrativa de los exiliados republicanos españoles, a la traducción de los relatos de Julio Cortázar y al cine postmoderno de Pedro Almodóvar entre otros. Forma

parte de la redacción de *Orillas. Revista de estudios hispánicos* y dirige la colección de ensayo “Sghiribizzi”. Pequeña biblioteca de estudios hispánicos. Entre sus publicaciones destacan: *L'epica degradata di Alvaro Mutis* (ETS, Pisa, 2005, pp. 207); *La rappresentazione del sovrannaturale nelle letterature ispaniche tra Ottocento e Novecento: tradizioni, leggende, racconti fantastici, assurdità surrealiste e “realismi magici”* (CLEUP, Padova, 2008, pp. 189); *Tra desiderio e memoria: l'identità in transito nel cinema di Pedro Almodóvar* (CLEUP, Padova, 2013, pp. 121).

Gastón A. Alzate: Catedrático de literatura y teatro latinoamericanos en California State University-Los Angeles. Actualmente es co-director del programa de Estudios Latinoamericanos (LAS) de la misma universidad. Obtuvo su doctorado en *Arizona State University* con una tesis sobre teatro mexicano contemporáneo. En 1993 obtuvo el Premio Nacional de Ensayo del Ministerio de Cultura colombiano con un libro sobre la poesía de Álvaro Mutis. Trabajó como crítico de arte para el periódico *El Espectador* y para el Museo de Arte Moderno (MAMBO) de la ciudad de Bogotá. Ha publicado extensamente en libros y diversas revistas académicas de los Estados Unidos, México, Colombia, Portugal y España. En 2002 publicó el libro *Teatro de cabaret: imaginarios disidentes* (University of California, Irvine). Durante el año académico 2010-2011 fue escogido como Investigador Residente del Instituto de Investigación Teatral “Interweaving Performance Cultures” de la Freie-Universität Berlin (Alemania). Es fundador y co-editor de la revista KARPA: Revista de Teatralidades y Cultura Visual. Actualmente se encuentra trabajando en un libro sobre Álvaro Mutis, Nicolás Gómez Dávila y Fernando Vallejo. Algunas de sus publicaciones más relevantes son: “On Rosemberg Sandoval’s performance actions: questioning the North/South paradigm” (Escrito con Paola Marín, *Contemporary Theater Review*, 2012); “El extremismo de la lucidez: San Fernando Vallejo” (*Revista Iberoamericana*, U. of Pittsburgh, 2008); “Dramaturgia, ciudadanía y anti-neoliberalismo en el

teatro mexicano contemporáneo” (*Latin American Theater Review*, University of Kansas, 2008); “Leon De Greiff o la música de un archilunático” (*Universitas Humanisticas*, 1994); *Un aspecto desesperanzado de la literatura. Sófocles, Hölderlin y Mutis* (Colcultura, 1994).

Gina Ponce de León: Obtuvo su doctorado en literatura hispanoamericana en la University of Colorado at Boulder. Es profesora asociada y directora del programa de Español en: Fresno Pacific University en Fresno, California. Ha publicado numerosos artículos a lo largo de su carrera; sus libros más recientes son *El carnaval de blancos y negros y la narrativa colombiana del siglo XXI: La carroza de Bolívar* (2012), y *La novela Colombiana Posmoderna* (2011); se ha especializado en el análisis de la novela colombiana contemporánea principalmente. En el momento se encuentra dedicada a la investigación de la representación feminista del siglo XXI en América Latina. El volumen de la cual es editora y colaboradora será publicado por CSP Cambridge Scholarly Publications. Es miembro de la junta directiva del NAAAS “National Association of African American Studies and Affiliates” dentro de la cual representa al grupo de los hispanos. Es miembro del MLA y del AILCFH.

Gladys Zamudio Tobar: Nació en Cali, Valle, Colombia (1964). Desde hace 23 años se desempeña como docente en la Universidad Santiago de Cali, en Lingüística, Semiótica, expresión escrita, investigación y procesos de comprensión y producción textual. Líder e investigadora del Grupo *Ciencias del Lenguaje*, categorizado por Colciencias desde hace 10 años. Ha publicado varios artículos como “Evaluación cualitativa de la comprensión y producción textual: un camino hacia la proficiencia en lengua materna», “El desarrollo emocional, la escritura y la formación de maestras de Preescolar”, “La calle, la imagen y la literatura» y “La marginación intelectual de los jóvenes”. Libros: “La evaluación de la escritura en la

educación superior”, Educarnos + Leernos=Permanencia en la Universidad”, “Arte y barbarie” y “Lectura, escritura y pedagogía”. Se ha desempeñado como docente de educación media y superior, así como informal, durante más de 30 años. Su nivel académico está representado en: Licenciatura en Ciencias de la Educación con especialidad en Literatura e Idiomas, Especialización en Desarrollo Intelectual y Educación y Maestría en Lingüística y Español. Ha obtenido varios premios de poesía en concursos universitarios, realizados en Cali y dos premios nacionales por sus poemarios “Neurosis” y “Catarsis”.

<https://orcid.org/0000-0003-3426-3776>

Jacobo Sefamí: (Ciudad de México, 1957) Estudió la licenciatura en la Universidad Nacional Autónoma de México y el doctorado en la Universidad de Texas en Austin. Enseñó en New York University y actualmente es profesor en la University of California (Irvine). También es director de la Escuela Española de verano de Middlebury College. Ha colaborado en múltiples revistas literarias, incluyendo *Letras Libres*, *Cuadernos Hispanoamericanos*, *Revista Iberoamericana*, *Encuentro*, *Casa del Tiempo*, *Vuelta*, *Literatura Mexicana*, etc. Es además miembro del consejo editorial de *Hispanic Poetry Review* y *Hostos Review*, entre otras. Sus libros son los siguientes: *El destierro apacible y otros ensayos* (1987), *Contemporary Spanish American Poets* (1992), *El espejo trizado: la poesía de Gonzalo Rojas* (1992), *De la imaginación poética. Conversaciones con Gonzalo Rojas, Olga Orozco, Álvaro Mutis y José Kozer* (1996), *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana* (co-editor, 1996), *La voracidad grafómana: José Kozer* (editor, 2002). También es autor de la novela *Los dolientes* (2004) y compilador de la antología *Vaquitas pintadas* (2004).

Jean Orejarena Torres: Candidato a Doctor en Filosofía Contemporánea por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (México). Maestro en Filosofía de la misma universidad, donde recibió la distinción *Cum Laude* por su trabajo de grado acerca de la relación entre Heidegger y Hölderlin. Filósofo por la Universidad del Atlántico (Colombia) con Diplomado en Docencia Universitaria. Su labor académica se encuentra centrada en el pensamiento de Heidegger, el de Aristóteles, y en la fenomenología y la hermenéutica como propuestas metódicas de la filosofía. También ha incursionado con trabajos acerca de la filosofía de la literatura y de la ética. Es miembro asistente de la Sociedad Iberoamericana de Estudios Heideggerianos, del Comité Editorial de la Revista de Filosofía Ódos y miembro ordinario de la Asociación Internacional de Fenomenología y Ciencias Cognitivas. Ha realizado estancias de investigación en la Bergische Universität Wuppertal (Alemania) y en la Universidad Complutense de Madrid. Actualmente es profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

<https://orcid.org/0000-0003-0401-3143>

Juan Sebastián Rojas Miranda: (Bogotá, Colombia) Docente de la Universidad Santiago de Cali. Cursó estudios literarios en la universidad Paris Nanterre, hasta obtener el título de doctor en Literatura Comparada en abril del 2016. Su tesis, escrita en francés y dirigida por Camille Dumoulié, se titula *Literatura menor y paraliteratura en Cortázar, Eco, Tchak, Volodine, Bolaño, Mussa y Fforde*. Publicó el capítulo “El Enigma de Qaf de Alberto Mussa: reactivación del canon a partir de la paraliteratura” en el libro *Nuevas miradas y enfoques de diversas investigaciones. Tomo II* (Cali, Universidad Santiago de Cali Editorial, 2018). Es director de *Pluralis*, revista sobre la diáspora colombiana. *Fóllale, Manco* (finalista del Premio Iberoamericano Verbum de Novela, 2018) es su tercera novela, después de *Diana o ¡Que viva el reguetón!* y *El inmortal* (Madrid, Editorial Verbum,

2016). Y es autor de *En busca de nada. Poesía y relatos* (Bogotá, Editorial Oveja Negra y Editorial USC, 2018).

María del Carmen Porras: Doctora en Letras por la Universidad Simón Bolívar (Venezuela) con una tesis titulada *Mirada anacrónica, subjetividad y resistencia en el mundo ficcional de Álvaro Mutis*. Magíster en Letras de la Universidad Andina Simón Bolívar (Ecuador). Licenciado en Letras de la Universidad Central de Venezuela. Ha publicado dos libros: *Mirada anacrónica y resistencia. La obra de Álvaro Mutis* (Equinoccio, 2006) y *Aproximación a la intelectualidad latinoamericana. El caso de Ecuador y Venezuela* (Universidad Andina Simón Bolívar, 2000). Está especializada en la narrativa latinoamericana contemporánea –centrándose en el problema de la representación de la figura del intelectual–, así como en el estudio de revistas literarias venezolanas. Trabaja también el área de las entrevistas literarias. Participó como colaboradora y redactora en el *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina*. Artículos suyos han aparecido en diversas revistas especializadas tanto de Venezuela como de otros países. Entre su producción más reciente destacan: “Posibilidades de la memoria: las entrevistas de Francisco Massiani” (2012); “Una vida de entrevistas: el caso Rafael Cadenas” (2010); “La entrevista literaria: una poética dialogada. Crítica y ficción de Ricardo Piglia” (2009) y “La familia Buendía en los tiempos de la globalización: Melodrama de Jorge Franco” (2009). Ha sido beca da por la Universidad Andina Simón Bolívar para llevar a cabo los estudios de Maestría en Letras (1993-1995), Mención en el Premio Fernando Paz Castillo de Estudios Literarios (1996) y Graduada con Honores en el Doctorado en Letras (2005). Actualmente trabaja en la Universidad Simón Bolívar como Profesora Titular.

María Eugenia Rojas Arana: Licenciada en Literatura e Idiomas de la Universidad Santiago de Cali (Colombia). Comunicadora Social con formación básica en Periodismo y Magíster en Literatura Colombiana y Latinoamérica de la Universidad del Valle (Colombia). Se desempeña como profesora titular de la Escuela de Estudios Literarios de la Universidad del Valle, en el área de literaturas, medios audiovisuales y escrituras. Investigadora de la obra de Álvaro Mutis, con varios ensayos publicados en la revista *Poligramas* de la Universidad del Valle. Ha incursionado en la escritura de guiones y tiene en preparación una serie de televisión titulada *La otra cara del amor*. Ha publicado los libros *Las fabulaciones de Maqroll el Gaviero: Narración y desesperanza en la obra de Álvaro Mutis* (Editorial Universidad del Valle, 2007), *Cada uno con su cuento. Antología comentada de relatos de escritores colombianos contemporáneos* (Editorial Universidad del Valle, 2010). Hace parte del Consejo Editorial de la colección “El Solar”, de la Escuela de Estudios Literarios de la Universidad del Valle. Actualmente coordina un grupo de estudiantes como lectores junior de libretos para series de RCN Televisión y se encuentra realizando el proyecto pedagógico audiovisual *Isabel y el cometa*, como productora general y guionista del cortometraje argumental del mismo nombre.

Mario Barrero Fajardo: Egresado de Filosofía y Letras (Universidad de los Andes - 1995). Doctor en Literatura Española e Hispanoamericana (Universidad de Salamanca – 2009). Profesor asociado del Departamento de Humanidades y Literatura de la Universidad de los Andes (Bogotá-Colombia). Editor de *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*. En la realización de su tesis doctoral titulada “La obra poética de Álvaro Mutis: entre imperativos y vacilaciones. Génesis y desarrollo de un universo literario”, contó con la dirección de la Dra. Carmen Ruiz Barrionuevo y en su defensa obtuvo la calificación de “sobresaliente cum laude”. En junio de 2012 publicó *Maqroll y compañía* (Ediciones Uniandes), un viaje al

universo literario de Álvaro Mutis realizado en dos “jornadas”. En la primera rastrea las variantes de la heteronimia poética visibles en la obra del escritor colombiano. Y en la segunda indaga sobre el paradigma de la desesperanza presente en los poemarios, relatos, ensayos y novelas del “padre” de Maqroll. Y en abril de 2013 publicó como compilador el libro *La heteronimia poética y sus variaciones trasatlánticas* (Ediciones Uniandes) que agrupa el trabajo de ocho especialistas sobre el desarrollo de la heteronimia poética a lo largo del siglo XX y comienzos del XXI en el caso de poetas como Fernando Pessoa, Antonio Machado, Vicente Huidobro, Nicanor Parra, Gonzalo Rojas, Juan Gelman, Álvaro Mutis, Eugenio Montejo y Darío Jaramillo Agudelo.

<https://orcid.org/0000-0001-7877-2316>

Martha Canfield: (Montevideo, 1949) Nacionalizada italiana, es poeta, traductora, ensayista y antologista de poesía. Egresada del Instituto Caro y Cuervo y Doctora en Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá. Libros de poesía publicados en español: *Anunciaciones* (1977), *El viaje de Orfeo* (1990), *Caza de altura* (1994), *Orillas como mares* (2004), *El cuerpo de los sueños* (2008) y *Corazón abismo* (2011); y en italiano: *Mar/Mare* (1989), *Nero cuore dell'alba* (1998), *Capriccio di un colore* (2004) y *Per abissi d'amore* (2006). También ha publicado, entre otros, los libros ensayísticos: *La provincia inmutable. Estudios sobre la poesía de Ramón López Velarde* (1981); “El patriarca” de García Márquez, *arquetipo literario del dictador hispanoamericano* (1984); *Configuración del arquetipo, ensayos de literatura hispanoamericana* (1988), *El diálogo infinito: una conversación con Jorge Eduardo Eielson* (1995), una historia de la literatura hispanoamericana en tres volúmenes (el primero: *Literatura preshispánica y colonial*, 2009) y *Perú frontera del mundo: Eielson y Vargas y Llosa* (2013). En italiano ha preparado la edición (con traducción y crítica) de la novela de Vlady Kociancich, *Últimos días de William Shakespeare* (1985), y varias antologías poéticas:

Jorge Eduardo Eielson, *Poesía escrita* (1993), Álvaro Mutis, *Gli elementi del disastro* (1997), y Mario Benedetti, *Inventario* (2001). Desde 1996 está vinculada a la Università degli Studi di Firenze, Italia. En el 2006 ha creado en Florencia el Centro de Estudios Jorge Eielson, dedicado a la difusión de la cultura latinoamericana.

Michèle Lefort: Doctora en Estudios Ibéricos por la Universidad Rennes 2 *Haute Bretagne* con la tesis *Maqroll el Gaviero dans l'œuvre d'Álvaro Mutis (De l'Alter Ego à l'Autre)*, 1995. Profesora del CRICCAL (Centre de Recherches Interuniversitaire sur les Champs Culturels en Amérique Latine), Paris, Sorbonne nouvelle (Francia). Ha publicado numerosos libros y artículos acerca de la obra Álvaro Mutis, entre ellos se encuentran: *Álvaro Mutis et Maqroll el Gaviero* (Presses Universitaires de Rennes 2, 2001); *Álvaro Mutis* (edición, Ed. Folle Avoine, 1999); “Maqroll el Gaviero: nom-image, sésame de l'œuvre d'Álvaro Mutis” (*Moenia*, Universidad Santiago de Compostela, 1996), “Álvaro Mutis creador de imaxinarios” (*Tempos novos*, 1997); “Les tribulations d'un traducteur” (*Atala*, Rennes, Cercle de Réflexion Universitaire du Lycée Chateaubriand, 1999); “La Verdadera historia del Flautista de Hammelin, récréation, de Robert Browning et Samivel à Álvaro Mutis” (*América*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1999); “Álvaro Mutis et la tierra caliente: les vertus salvatrices des limites du paysage” (*América*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2003); “De Álvaro Mutis a Maqroll el Gaviero: el yo palimpsesto” (*Anthropos*, Barcelona, Álvaro Mutis: Paraíso y exilio, figuras de un imaginario poético 2004); “Vocation d'errance et nostalgie de la fondation dans l'œuvre d'Álvaro Mutis” (*América*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2007). Ha traducido al francés el libro de Álvaro Mutis: *Souvenirs et autres fantasmes, entretiens avec Eduardo García Aguilar* (Ed. Folle Avoine, Bédée, 1999), la introducción a *Et comme disait Maqroll el Gaviero* (Gallimard, Paris, 2008). Ha dirigido el cuaderno Álvaro Mutis (Transversales N°1, Ed.

Folle Avoine, 1999), que incluye textos traducidos por ella. También ha traducido: *Figure de proue* (Jorge Nájar, Ed. Folle Avoine, Bédée, 2006); *Là où jaillit la lumière* (Jorge Nájar, Ed. Folle Avoine, Bédée, en prensa) y *Souvenir de Federico García Lorca* (Antonio Otero Seco, Ed. La Part commune, Rennes, 2013).

Susanne Klengel: Catedrática de Literaturas y Culturas de América Latina en el Lateinamerika-Institut de la Freie Universität Berlin (Alemania). Doctora por la misma universidad con una tesis acerca del Surrealismo en las Américas. Habilitación en la Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg (2001). Entre 2004 y 2009 ocupó la Cátedra de Literaturas Románicas y Estudios Latinoamericanos en la Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Áreas de investigación: Literaturas de la Vanguardia, Relación texto/imagen, Imágenes de Berlin en la literatura latinoamericana, Historia intelectual, transferencias y traducción cultural, Estudios transareales América Latina/India. Miembro del Colegio Internacional de Graduados “Entre Espacios. Movimientos, actores y representaciones de la globalización” (en colaboración con el Colegio de México, UNAM y Ciesas), apoyado por la Fundación Alemana para la Investigación Científica (DFG). Publicaciones recientes: *Novas Vozes. Zur brasilianischen Literatur des 21. Jahrhunderts* (coeditora, 2013); *Sondierungen: Lateinamerikanische Literaturen im 21. Jahrhundert* (coeditora, 2013). Monografía: *Die Rückeroberung der Kultur. Lateinamerikanische Intellektuelle und das Europa der Nachkriegsjahre, 1945-1952* (2011); *Das Dritte Ufer: Vilém Flusser und Brasilien. Kontexte-Migration-Übersetzungen* (coedita, 2009). Desde 2005 es miembro del grupo editor de la *Revista Iberoromania*.

PARES EVALUADORES

ALEXANDER LUNA NIETO

Fundación Universitaria de Popayán

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-9297-8043>.

ALEXANDER LÓPEZ OROZCO

Universidad de San Buenaventura

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0068-6252>

CARLOS ANDRÉS RODRÍGUEZ TORIJANO

Universidad de los Andes

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-0401-9783>

CARLOS DAVID GRANDE TOVAR

Universidad del Atlántico

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6243-4571>

INGRID PAOLA CORTES PARDO

Pontificia Universidad Javeriana

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0282-0259>

JEAN JADER OREJARENA TORRES

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0401-3143>

JOHN JAMES GÓMEZ GALLEGO

Universidad Católica de Pereira

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6685-7099>

JUAN MANUEL RUBIO VERA

Servicio Nacional de Aprendizaje Sena

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1281-8750>

MARGARETH MEJÍA GENEZ

Universidad de Guanajuato

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5142-5813>

MARÍA ALEXANDRA RENDÓN URIBE
Universidad de Antioquia
Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-1062-6125>

WILLIAN FREDY PALTA VELASCO
Universidad de San Buenaventura
Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1888-0416>

YENNY PATRICIA ÁVILA TORRES
Universidad Tecnológica de Pereira
Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1399-7922>

DIANA MILENA DÍAZ VIDAL
Universidad de San Buenaventura
Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6428-8272>

MARCO ANTONIO CHAVES GARCÍA
Fundación Universitaria María Cano
Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7226-4767>

NELSON JAIR CUCHUMBÉ HOLGUÍN
Universidad del Valle
Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-9435-9289>

ÁNGELA MARÍA SALAZAR MAYA
Universidad de Antioquia
Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7599-1193>

Este libro fue diagramado utilizando fuentes tipográficas Gandhi Serif en sus respectivas variaciones a 12 puntos, y Cambo para los títulos a 14 y 23 puntos. Se Terminó de imprimir en noviembre en los talleres de SAMAVA EDICIONES E.U.
POPAYÁN - COLOMBIA 2018.

Fue publicado por la Universidad Santiago de Cali en en coedición con la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.